

图书在版编目(CIP)数据

影像审美:理论与实践/焦素娥著. —开封:河南大学出版社, 2003. 6

ISBN 7-81091-064-7

I. 影… II. 焦… III. ①电影美学②电视-艺术美学
IV. J901

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 054114 号

责任编辑 郭玉红

责任校对 李 敏

责任印制 苗 卉

封面设计 张 胜

出 版 河南大学出版社

地址:河南省开封市明伦街 85 号 邮编:475001

电话:0378-2864669(事业部) 0378-2825001(营销部)

网址:www.hupress.com E-mail:bangong@hupress.com

经 销 河南大学出版社

排 版 河南大学出版社印务公司

印 刷 开封日报印刷厂

版 次 2003 年 6 月第 1 版 印 次 2003 年 6 月第 1 次印刷

开 本 850mm×1168mm 1/32 印 张 9

字 数 226 千字

印 数 1-3000 册

ISBN 7-81091-064-7/B·105

定 价:20.00 元

(本书如有印装质量问题请与河南大学出版社营销部联系调换)

影像审美：理论与实践

焦素娥 著

河南大学出版社

目 录

导论	(1)
一、现代传媒与影像文化	(1)
二、审美教育与审美实践	(9)

上编 影像本体论

第一章 新艺术的诞生	(15)
一、从科学到艺术	(15)
二、从理论到实践	(22)
第二章 形式与特征	(33)
一、独特的视听语言	(33)
二、鲜明的艺术特征	(52)
第三章 类型与风格	(67)
一、电影观念与电影流派	(67)
二、电影样式与电影风格	(89)
第四章 鉴赏与评论	(127)
一、鉴赏规律与鉴赏过程	(127)
二、电影鉴赏与电影评论	(147)

下编 影像艺术论

第五章 鲜活的历史记忆——中国电影历史	
---------------------	--

与个案分析	(169)
一、碰撞与融合:中国早期电影的民族化进程	(169)
二、20世纪90年代中国主旋律电影的历史地位与艺术风范	(181)
三、新中国战争电影回眸与反思	(189)
四、中国武侠电影的创作视角及文化特色	(199)
五、《康熙王朝》的创作特色与文化意味	(209)
六、《雍正王朝》的艺术追求与美学意义	(218)
第六章 血与火的洗礼——悲壮凄凉的战争电影	(225)
一、扭曲的和平——从美国影片《西线无战事》的片名说起	(225)
二、生命的无奈 时代的悲剧——浅析《西线无战事》的悲剧意识	(227)
三、生命的无意义——从《西线无战事》看战争的罪恶本质	(230)
四、永不褪色的心灵丰碑——《辛德勒的名单》的价值与启示	(232)
五、从《西线无战事》到《拯救大兵瑞恩》——西方战争电影创作视角与艺术风格的演变	(234)
第七章 爱与美的呼唤——浪漫深沉的爱情电影	(238)
一、三重视界的一幕悲剧——西班牙影片《卡门》解析	(238)
二、永远不能挣脱的网——《卡门》的世界与“卡门”的悲剧	(242)

三、伟大在何处——美国影片《翠堤春晓》的艺术魅力	(243)
四、爱,永远与善同行——美国影片《鸳梦重温》的叙事结构与思想意义	(246)
五、活在夹缝中——《纯真年代》的困惑与悲哀	(248)
六、繁华喧嚣中的沉思与追寻——美国影片《马语者》的人物塑造与主题内涵	(250)
第八章 人道关怀与人性思考——耐人寻味的艺术电影	(253)
一、在对立中寻求和谐——澳大利亚影片《荒野有情天》的表现技巧与影像风格	(253)
二、人类的追寻——《荒野有情天》的整体意蕴	(255)
三、出路何在——美国影片《开罗紫玫瑰》的理性思考	(257)
四、淡化的虚无——荒诞而真实的《开罗紫玫瑰》	(259)
五、飞旋的色彩——《金色池塘》的色彩基调及其对主题的影响	(261)
六、在缅怀中思索人生的意义——意大利影片《天堂影院》的生命意识与哲理意蕴	(264)
七、寻找精神家园——法国影片《第八天》的象征与隐喻	(266)
主要参考文献	(274)
后记	(276)

前 言

《中国教育改革与发展纲要》中明确指出：各级各类学校要高度重视并切实加强审美教育，应该把美育作为提高学生综合素质的重要措施之一。1998年美育又作为党和国家的教育方针写进了《政府工作报告》中，这充分说明了美育在整个教育过程的地位和作用。

审美教育，实际上是一种特殊的文化教育，它直接作用于人的心理和情感，使人在真、善、美的感召和熏陶下，思想、情感、理想、追求等都发生深刻的变化，从而树立正确的人生观、价值观和世界观。古今中外的政治家、教育家、思想家和艺术家都非常重视审美教育。早在两千多年前，孔子就提出“礼乐相济”、“美善相乐”的思想，就是希望通过艺术把道德的境界与审美的境界统一起来。无独有偶，古希腊哲学家柏拉图、亚里士多德同样也强调美育与德育的结合。他们认为，美育虽然不同于德育，但美育以它鲜明的特点，即“以情感人”、“潜移默化”、“寓教于乐”等，可以促进道德的转化和人格的和谐发展。18世纪德国诗人、美学家席勒在《审美教育书简》一书中指出：个体的良好素质，通过艺术和艺术教育才能获得。他认为，只有通过美的优雅，才能把人类从粗野和任性的泥坑中解救出来，而高雅的审美趣味，实际上是构成所有人类行为尊严的不可或缺的条件。美国著名学者赫伯特·里德发展了席勒的美学思想。他认为，人类的道德新生，只有通过道德教育方可完成，但道德教育不是凭借道德教训来实施的教育，而是通过道德实

践来推行的教育,实际上就是指通过审美学科从事的教育。因此他指出,我们务必在教育中优先发展各种形式的审美活动,因为在制作美的事物的过程中,才会对人产生陶冶性情的道德教育作用。20世纪初,北京大学校长蔡元培针对当时重自然科学而忽视人文学科的现象,大声疾呼“文化运动不要忘了美育”并旗帜鲜明地提出了“以美育代宗教”的观点。他甚至把美育与国民性的形成联系在一起,认为美育发达的程度,直接影响到国民精神是高尚还是平庸,一个民族追求什么样的美学风格,就会形成什么样的民族特性。把美育提到这样的高度可见蔡元培作为杰出教育家的远见卓识。20世纪末,李岚清副总理又高屋见瓴地提出:“美育不仅是人类认识世界、改造世界的重要手段,也是实现人类自身美化、完善人格塑造的重要途径。美育有着独特的功能和作用,这是其他教育所无法替代的。培养人,提高人的素质,最根本的问题是要提升人的精神境界。美育的最终意义,就在于使人的情感得到陶冶,思想得到净化,品格得到完善,从而使身心得到和谐发展,精神境界得到升华,自身得到美化。”由此可见,加强审美教育是培养高素质的现代化人才的必要手段和必由之路。

《影像审美:理论与实践》一书,就是立足于影像艺术而展开的审美教育。影像艺术的生机勃勃和迅猛发展,为人类积累了丰富的文化资源,也为现代的审美教育提供了最鲜活的材料和最有利的手段。因此,对影像艺术的感知、鉴别、欣赏与评论,会极大地促进人们对艺术的敏感与热爱,从而引导人们走进艺术的世界,去领略艺术的博大与神奇,感受艺术的雄浑与深邃,在艺术的感召与影响下,实现心灵的自由与精神的解放。

本书的写作宗旨是:以理论知识为导向,以直接的审美体验为核心,以培养人的审美鉴赏力与审美创造力为目标,把审美教育变成真正的情感教育、智慧教育、道德教育和思想教育。为此,本书在内容的编排上,力争做到理论性与实践性相结合,知识性与艺术

性相结合。在注重理论的系统性和表述的通俗性的同时,更加注重观点的独特性和思想的深刻性,通过全面了解艺术的发展规律和深入阐释艺术作品内在的文化精神,来引导人正确地认识社会,认识人生,学会做人,学会生存。从这个意义上来说,审美教育就是真正的素质教育。

作者

2003年4月

导 论

新媒体的出现是不确定的,但当人们看到影像变动时人们知道这世界已经改变了……现实世界改变了影像世界,影像世界又进一步加剧了现实世界的改变

——罗伯特·罗森

一、现代传媒与影像文化

20世纪人类最伟大的变革是文化领域的新科技革命,伴随着现代高科技的发展,诞生了前所未有的传播媒介,其直接结果是带来了新的文化形态的崛起和传统文化形态的更新。电影、电视、录相机、VCD、电脑等媒体的出现,使得社会文化由语言文字为主导的文化形态向电子影像为主导的文化形态转变,人类从此进入了一个视觉文化的时代。正如海德格尔所言:我们正在进入一个“世界图像时代”,“世界图像并非意指一幅关于世界的图像,而是指世界被把握为图像了。”^①

这是人类文化发展的一个必然趋势,也是文化自身不断更新、相互融合的必然结果。

从人类历史的发展过程来看,文化大致经历了三种历史形态,即原始文化、古典文化和现代文化。每一种文化形态都是那个特定时代的产物,并且都有自己内在的逻辑和构成的规则。从原始

^① 孙周兴编:《海德格尔选集》,上海三联书店1996年版,第899页。

文化到古典文化是一次飞跃,从古典文化再到现代文化又是一次飞跃,人类文化就是这样从低级阶段向高级阶段演进。考察文化发展的历史可以发现,人类文化的变迁实际上就是媒介变化的结果。人类社会要发展就需要有交流,有交流就要有合适的传播方式,传播媒介和方式的不同,直接带来文化形态的变化。原始文化是口语传播或肢体传播,它和原始先民的生产劳动与宗教活动密切相关,是当时人们生存状态的直接体现。虽然我们还可以从原始的壁画或传说中找到它的踪迹,但大量的信息已经遗失在遥远的岁月里,成为永远无法破解的谜。文字的出现和印刷术的发明,使人类文化的传播方式发生了革命性的变化,由此带来了古典文化的兴盛与繁荣。古典文化是文字和书面传播,它克服了口语传播的种种局限,避免了信息的瞬间即逝,保证了文化的完整保存与长期延续。现代文化主要是指电子图像传播的影像文化,它不仅有着传播速度快、传播范围广的优势,而且还以其视听结合、时空并存的特点获得了生存的更大自由。可以说,从面对面的视觉听觉并用的口语交流,到失去听觉为代价的书面交流,再到视听结合、图文并茂的影像交流,人类是在不断突破自身的局限,寻找最完善最有利的传播方式和交流手段。所以,“人类文化的发展史,在某种意义上说,就是交流方式发展变化的历史,是新的传播媒介涌现的历史,或者说,是文化越来越趋向于媒介化的历史。”^①

影像文化是高速发展的现代社会的产物,也是人类文化高度融合的产物。与传统文化相比,影像文化的主要特点表现在以下两个方面。

其一是艺术载体的变革,即艺术表达的技术化与媒介化。我们知道,传统文化主要是借助于人本身或某种物质形式来完成创

^① 周宪:《中国当代审美文化研究》,北京大学出版社1997年版,第264页。

作过程,技术含量不高,如舞蹈借助于人体,音乐借助于乐器,绘画借助于画布与画笔,文学借助于语言等等,因此传统文化的个性化特点较为突出,它往往是个人的独一无二的创作。影像文化是高科技武装起来的文化载体,技术不仅改变了文化的生产流通方式,也改变了文化的构成规则和审美规范。比如电影,它本身就是科学实验和科学幻想的产物,从感光胶片的发明到摄影机的改进,从放映设备的更新到剪辑技术的提高,从无声到有声,从黑白到彩色,艺术上的每一个进步都离不开技术的推动,一方面电影要依赖胶片、摄影机、放映机等物质媒介,另一方面,这些物质媒介本身所显示的技术力量又反过来大大改变和丰富了电影的表达方式和艺术手段。例如《星球大战》、《侏罗纪公园》、《卧虎藏龙》、《泰坦尼克号》等影片,都是借助于电脑动画、数字模拟等高新技术,创造了无与伦比的视觉奇观,无论是冰海沉船还是恐龙复活,是水面上的行走还是竹梢上的打斗,它首先让人们惊叹于它的形式,然后透过这些眼花缭乱的形式,去感知它的思想,领悟它的内涵。可以说,传统的叙事方式一旦与高新技术相结合,什么人间奇迹都可以创造出来。如果说传统艺术重内容,影像艺术则更重形式,形式的花样翻新不断地推动着艺术的进步,这也是影像艺术之所以充满活力的原因所在。与电影相比,电视、电脑网络对技术的依赖更加突出,从有线电波到通信卫星,从多媒体到数据库,“无数新的技术发明正在被转化为文化的生产、流通和接受方式,这就意味着社会大众面对的是一个由各种媒介所传递的符号文化。于是,面对文化也就是面对媒介,身处文化之中就是身处媒介之中,或者更准确地说,是面对媒介化的符号。”^①

传播网络和传播流量的国际化和增量速度不停地移动地球的

^① 周宪:《中国当代审美文化研究》,北京大学出版社1997年版,第265页。

边界,这不仅实现了传播对人类社会的全面渗透,而且还实现了文化信息的互动与共存,其结果是“导致了艺术的民主化,改变了大众和艺术的关系,使最保守的关系变成了最进步的关系。”^①

可以说从来没有一种文化像影像文化那样有那么巨大的力量,作为一种全新文化形态,它不仅改变了整个社会的节奏和秩序,而且也打开了人类的视野,促动了人类精神的更新,并大大丰富了人类认识生活和表达生活的方式和手段,使人类的想像力和创造力得到了充分地拓展。同时,它利用高新技术和商业原则将文化变成人类日常生活的一种仪式和景观,使人类几千年、数百年来传统审美方式受到了挑战。正如美国现代社会学的奠基人库利所言:“如果我们不能感知现代传播领域旨在为我们建立新世界这一富于创造性的革命方式,我们就根本不能理解现代。”^②

其二是艺术形式的变化,即艺术元素的多元化和艺术形象的视觉化。传统艺术大都具有单一的性质,或诉诸于人们的视觉,或诉诸于人们的听觉,或是静态的空间艺术,或是动态的时间艺术,这是艺术形式逐渐分化的结果。如绘画、音乐、建筑、雕塑、舞蹈、戏剧、文学等,它们各有自己独特的艺术元素和艺术手段,并形成了各自独有的艺术个性和艺术风貌。影像艺术则是综合了多种艺术元素,并把它们有机地融合在一起,使之成为一种艺术元素最丰富,时空结构最复杂,表现手段最多样的艺术形式。影像艺术是以图像和声音为媒介,在运动的时间和空间里传达信息,创造形象。它不像时间艺术(如文学与音乐)需要读者或听众借助于文字和声音,在时间的运行中去想像和意会空间的形象,也不象空间艺术

① 周宪:《中国当代审美文化研究》,北京大学出版社1997年版,第126页。

② 阿芒·马特拉:《世界传播与文化霸权》,中央编译出版社2001年版,第31页。

(如绘画和雕塑)仅仅展现出事物的空间形态,让观众在某个特定的时间上从凝固的空间形象感受世界的奥秘。作为一种崭新的艺术形式,它“克服了文学的有意而无色、无画的缺陷,克服了绘画的有形而无形的缺陷,克服了音乐的有声而无形的缺陷、克服了舞台单一的缺陷,把图像、颜色、声音、文字等因素叠加起来创造了一个新的艺术形式,把文学的意义丰富性、绘画的图像直观性、音乐的曲调含蓄性、舞蹈的动作传神性等特点合成一体,创造出了以往任何艺术形式无法比拟的新的艺术形式和艺术效果。”^①影像艺术通过流动的画面和直观的形象,声像俱佳、形神兼备地完成其艺术创造,这种视听结合、时空并存的特点使它能够更精确、更逼真、更生动地表现各种复杂的内容和精彩的故事,同时也能够全方位刺激观众的审美感官,使其产生多方面的美感享受。所以有人说影视是“看见的艺术”,是“活的现代艺术”,是现代社会最具影响力的“第一艺术”。总之,作为一种视觉文化,一方面它克服文字交流和其他艺术语汇交流的种种局限与不足,适应了人类最原始的思维形式,另一方面,它依靠其直接的感性的因素,可以赋予任何抽象概念以具像的形态,这就使它超越其他艺术形式一跃而成为传播人类文化最直观、最形象、最便捷、最迅速的工具。

早在 20 世纪 20 年代,莫里斯·梅特林克就说过:“历史上过去从来没有过像这样一种东西影响着男人的心灵,尤其是女人和孩子的心灵。所有关于义务、正义、爱情、是非、幸福、荣誉、奢华、美丽,以及有关人生目的……这些观念,都是电影所灌输的。”^②19 世纪末,电影刚刚诞生时,还只是一种“玩意儿”,一种“游戏”,但它很快借助于科技的力量发展起来,成为风靡全球的“第一艺术”。

^① 李山峰主编:《艺术类型学》,文化艺术出版社 1998 年版,第 374 页。

^② 刘易斯·雅各布斯:《美国电影的兴起》,中国电影出版社 1991 年版,第 444 页。

20 世纪初电视的出现和 20 世纪末计算机艺术的迅猛崛起,更是人类文化领域的一场革命性变革,它不仅改变了世界文化的总体格局,也改变了文化的功能与品性。

和传统艺术不同,影像艺术具有与生俱来的商业属性,它从诞生之日起就格外重视产品的商业价值和娱乐功能。因此,影像文化生产在全世界范围内都是以规模宏大的企业的面目出现,并且按照市场的规律和商业的要求形成了一整套投资、制作、发行体系,这种自始至终受经济制约、靠市场检验的特点是它与传统艺术最根本的区别。传统艺术如诗歌、绘画、雕塑等,创作者可以完全不考虑经济因素和社会因素,仅凭自己的兴趣和爱好去创作,艺术家在不被世人理解和接受的情况下,仍然可以保持独立的创作个性。影像艺术则不同,集体化创作和高额投资必须追求高效率和高回报,所以,没有一定数量观众的参与,它就无法生存。正因为如此,影像艺术比任何艺术都更加重视市场的供求和运转问题,也更加注意自身的审美趣味和价值观念与公共心态、公共价值观念的趋同性问题。由于市场的动向和大众的好恶决定着影像文化的生存,创作者必须密切注意市场的需求和观众审美趣味的变化,这就使得艺术创作不再是孤芳自赏的个人行为,艺术走出了“象牙塔”,走进了生活,走向了市场,变成了一种雅俗共赏的大众娱乐文化。当艺术与利润紧密地结合在一起时,一方面可以激励创作者用艺术的高水准来获得商业的高回报,另一方面又可能会刺激投机商以赚钱为目的践踏艺术,这种对立统一关系既是它的优势又是它的劣势。然而用发展的眼光来看,优势毕竟还是大于劣势。因为从艺术的优胜劣汰规律来看,艺术的质量决定艺术的价值,不以质量求生存必然会在市场竞争中一败涂地。

以美国影片《泰坦尼克号》为例,这部拍摄于 1998 年的影片以 2 亿美元的投资,创造了电影史上令人惊叹的文化奇观,它不仅以 11 项奥斯卡大奖令世界瞩目,而且又在全世界范围内获得了巨大

的经济效益和社会效益,成为美国精神和美国神话的形象展示。影片一开始就是按照商业的规则进行制作,由于它调动了一切技术和艺术的力量,如修建巨型蓄水池,仿造巨型豪华船,使用电脑合成及其他高科技手段等,这就决定了它必然会成为一个具有巨大号召力的文化商品。《泰坦尼克号》把真实的历史与虚构的故事有机结合起来,把惊险奇观与人文关怀有机结合起来,以其巨大的包容性和巧妙的娱乐包装,赢得了不同民族、不同年龄观众的青睐。作为商品,它完全遵循了市场经济的规律,以质量求生存;作为艺术,它又以创新为前提,精心打造具有深刻思想内涵的文化精品,在悲壮惨烈的海难背后,蕴藏着很多发人深省的哲理,比如人与自然的关系,人类始终在挑战自然,但人类在自然面前是那样的脆弱和渺小,所以人类要想摆脱灾难,必须学会向自然妥协,遵循自然的法则行事才不会自讨苦吃。还有物质追求和精神自由的问题,物质的富足并不代表精神的强大,在危机关头只有心灵纯洁和精神高尚的人,才能活得快乐,死得壮烈。对人的生存状态的关注和生命质量的关怀,是影片获得成功的法宝,正是由于它深深地触动了现代观众最深层和隐秘的心理与情感,所以才能够在半年之内环游世界,成为东西方共享的“文化大餐”。50年代美国好莱坞就公开宣称:“电影是最好的娱乐!”但这并不说明娱乐就是艺术,应该说,只有最好的艺术才能带来最好的娱乐。

如果说传统艺术是纯粹的艺术,那么影像艺术就是不纯的艺术,它的不纯就在于它不是单纯的文化行为,还有着超越文化本身的社会力量,也就是说,它除了具有传统文化的认识功能、教育功能、审美功能、娱乐功能外,还具有特殊的舆论监督功能、信息传递功能、经济调控功能和情感宣泄功能等。总之,传统艺术所固有的边界,在影像艺术那里得到了无限的扩张,其影响和作用远远地超越了艺术本身。从来没有一种文化像影像文化那样有那么巨大的力量,它不仅从根本上改变整个世界的面貌,而且也彻底改变了人

类的生存观念和文化观念。正如威尔伯·施拉姆所言：“媒介一经出现，就参与了一切意义重大的社会变革——智力革命、政治革命、工业革命和道德观念的革命。”^①比如 80 年代风靡一时的《渴望》和 90 年代红遍全国的《环珠格格》，还有日本动画在中国的泛滥以及《大话西游》奇迹般的走红等，这些现象充分说明影像文化有着广泛的渗透力和影响力。它既体现了特定时期的社会时尚和文化潮流，又不断地塑造和改变着大众的文化追求和价值取向，文化实际上成了社会政治、经济、伦理、道德、精神的一个缩影，一种象征。应该说，刚刚过去的一百年，是影像文化独领风骚的一百年，电影和电视几乎完全支配了对大众意识的培养和对社会行为的规范。它不仅每天向观众提供新闻和娱乐，而且还不断地渗透到社会生活的方方面面，传播各种理念，调解各种矛盾，协调各种关系，把分散的个体联结起来，统一在影像的文化主流里。从《城市之光》到《罗马 11 时》，从《卡萨布兰卡》到《现代启示录》，从《广岛之恋》到《野草莓》，从《辛德勒的名单》到《珍珠港》，从《红高粱》到《紫日》，从《话说长江》到《望长城》，从《编辑部的故事》到《情满珠江》等等，可以看出，影像艺术作为当代文明的叙述者，不仅活生生地记录了人类的历史、人类的情感变化和人类思想的进步，而且也对人类的政治、经济、文化、教育、伦理、道德等等产生着积极而深远的影响。为什么全世界都把美国看成天堂，这其中美国电影起了很大的作用，自 20 世纪 20 年代，美国就利用电影创造了一个又一个美国神话，美国就像一个装饰豪华的“迪斯尼乐园”，每一个人都可以轻轻松松实现自己的梦想。美国的形象、美国的价值观就是这样在全世界树立起来，传播开来。不仅如此，电影业又是美国经济的支柱产业，它的政治影响力、经济推动力是以往任何艺术形式都无法比拟和难以企及的。一部《泰坦尼克号》不仅满足了观

^① 孙沛然：《影视文化导论》，浙江大学出版社 1995 年版，第 13 页。

众的观赏欲望和精神需求,而且还带动了玩具业、服装业、唱片业和旅游业的振兴,只有影像艺术才有这种驾驭公众的审美情趣,引导社会的时尚潮流的本领。

正如恩格斯所言:文化上的每一个进步,都是迈向自由的一步。实际上影像文化的崛起与发展,是人类克服自身的种种局限而获得自由的标志。首先是克服了时间和空间的限制,以超越时空的信息传递,使世界在瞬间连为一体,人类的距离缩短了,地球变成了一个小小的村落,世界对个体开放,个体也对世界开放,其结果是造成了一个新的全球化的文化空间。文化交流的频繁和快捷,必然会促进东西方不同质的文化日益走向沟通,日益互补互动,不断整合与重构,不断融合与创新,这是文化的内在本质所决定的。其次,各门艺术之间的疆域被打破,艺术出现了空前的大融合与大发展。比如交响乐、芭蕾舞、诗歌散文、歌曲演唱等传统艺术,也在现代传媒的包装与改造下,显示出新的特点和活力,这其实是一种新的影像文化,它是传统文化的内容与现代文化的形式相互结合的产物。影像文化不仅自身在发生着日新月异的变化,而且又在无形中促进了传统文化的更新和发展。面对扑面而来的影像文化,我们可以看到世界的过去、现在和未来,我们又可以感受人类的情感、心灵和精神,我们还可以亲历发生在这个星球上的一切景观和奇迹。总之,影像世界已经成为人类无所不包的宝库,每个人都可以从中汲取精神营养,发掘生存智慧,获得感官愉悦。我们无法想像没有影像文化的世界将是什么样,但我们的确看到了影像文化对整个世界影响和改变,对重塑人类的文化观念与消费观念的作用和意义。

二、审美教育与审美实践

审美是人类特有的心理功能和精神活动,人和动物的最大区别就在于人有审美的意识、审美的欲望和审美的理想,审美的过程

就是人和外物(或艺术)相互交流、相互沟通、相互融合的过程,是人的心理、情感、精神高度集中、高度活跃的过程,是有益于人的身心健康和精神成长的文化活动。

审美教育就是以提高人的审美素质为目的的文化教育,它主要是以审美过程的心理活动为基础,通过各种美的形象触动人的情感,以情动人,从而起到潜移默化的感染和教育作用。与其他教育相比,审美教育更加注重人的价值观念、人格境界、精神个性、趣味格调的培养。作为一种个性教育和发展教育,在施教形式上不是限制、训示和灌输,而是引导、启发和劝诫,它的宗旨不在于传授谋生的本领,而在于帮助人探索和寻找一条发展之路、向上之路,使人在精神的自我建构中发展个性和完善人格。因此,审美教育有着其他教育无法替代的意义和价值。

早在远古时期,人类就已经认识到通过艺术审美能够对人的精神实施积极的引导。孔子始终把美育放在道德教育之上,他认为人的启蒙教育和人格塑造,必须是通过诗教和乐教来完成,他提出的“兴于诗,立于礼,成于乐”的思想奠定了中国古代教育中“礼乐相济”“美善相乐”的理论基础。之后孟子又说:“仁言不如仁声之入人深也,善政不如善教之得民也。善政,民畏之;善教,民爱之。善政得民财,善教得民心。”这种视“乐教”高于“礼教”的意识实际上就是儒家教育思想的核心所在。所以,孔子在齐闻“韶”,三月不知肉味,这是音乐所引发的情感反应,体现了艺术的巨大魅力和感人力量。因为艺术是一种“活的形象”,而不是干巴巴的概念,因此它才能成为欣赏的对象,才能对人的思想和感情产生影响。清代学者王夫之也说:“能兴即谓豪杰。兴者,性之生乎者也。拖沓委顺,当世之然而然,不然而不然,终日劳而不能越于禄位田宅妻子之中,数未计薪,日以挫其志气,仰视天而不知天高,俯视地而不知其厚,虽觉如梦,虽视如盲,虽勤动其四体而心不灵,惟不兴故也。圣人以诗教荡涤其浊心,震其暮气,纳之于豪杰而后期之以圣

贤,以救人道于乱世之大权也。”在王夫之看来,审美教育可以启发、激励和升华人的精神境界,使人从“禄位田宅”等功利束缚中超脱出来,成为一个有朝气、有远见、有作为的高尚的人。

德国哲学家席勒在他的《审美教育书简》中提出,审美教育的最高目标就是通过感性与理性的统一来促进人的完善。他说:“有促进健康的教育,有促进认识的教育,有促进道德的教育,还有促进鉴赏力和美的教育。这最后一种教育的目的在于,培养我们感性和精神力量的整体达到尽可能和谐。”^①他将这种审美的自由活动称之为“游戏”,认为只有在游戏中,人性才能得到提升,人才能成为真正的人。马斯洛还从心理学的角度探讨了艺术审美活动对人的心理的积极影响,他说:“创造性的艺术教育,更准确地说,通过艺术进行的教育,它所以特别重要,与其说因为能造就艺术家或艺术品,不如说能造就更好的人。”^②马斯洛认为,达到最高人格境界的人才是“自我实现的人”,他表现出许多良好的人格特征,如完整、完善、单纯、真实、纯正、存活力、丰富性等等,这些优良的人格特征可以铸成健全的心理、高尚的品格。有了这一切,在任何情况下都能以健康的精神面貌出现,并在处理各种关系和问题时,都能保持一种健全的宽容大度的人生态度。^③20世纪初,我国著名的教育家蔡元培针对当时重自然科学而忽视人文学科的倾向,大声疾呼“文化运动不要忘了美育”,并明确提出了“以美育代宗教”的观点,希望通过审美教育实现对人的灵魂的救赎和完成对人的精神的提升。他说:“纯粹之美育,所以陶养吾人之感情,使有高尚纯

① 席勒:《审美教育书简》,中国文联出版社1984年版,第108页。

② 马斯洛:《人性能达到的境界》,云南人民出版社1987年版,第61页。

③ 马斯洛:《存在心理学探索》,云南人民出版社1987年版,第74~76页。

粹之习惯,而使人我之见,利己损人之思念,渐消沮者也。”^①蔡元培认为,美育是一种全面教育,“陶冶情感、发展个性、健全人格、激发创作冲动和想像力,非美育不为功。”^②同时美育与国民性的形成有着密切的关系,美育的发达程度直接影响到国民精神是高尚还是平庸,一个民族追求什么样的美学风格,就会形成什么样的民族特性。这种将美育提高到文化的层面去认识,并把它融入整个大教育的宏观体系之中的思想,既体现了蔡元培对中国传统文化精神的深刻体认,又表现了他作为教育家的远见卓识。

在社会主义市场经济日益发展的今天,物质文明的发展不可避免地出现了人的精神萎缩和道德迷失等怪异现象,“物质的、技术的、功利的追求在社会生活中占据了压倒一切的统治地位,而精神的活动和精神的追求则被忽视、被冷漠、被挤压、被驱赶。”^③因此重新审视和倡导审美教育就显得尤为必要,因为,“审美是人超越现实人生有限性的精神活动,审美的根据不能从物质世界的功利中去说明。尽管物质的功利活动是人的生存和发展的基础和前提,但是物质的功利活动不能给人提供出精神的完满性,使人成为真正意义上的人。所以,人不仅要通过物质的功利活动改变人的生存环境和条件,也要通过人的精神活动特别是审美活动来摆脱蒙昧、告别盲目,过一种真正的属人的生活,成为一个有精神、有境界、有胸怀的高尚的人。”^④审美教育旨在对人的精神施加影响,“通过标举健康向上的审美理想、审美趣味和审美格调等来导引人的审美文化行为,从而抑制单纯的物质利益驱动和单纯的生理欲求,进而达到人的精神境界的提升。”^⑤

①② 《蔡元培美学文选》,北京大学出版社 1983 年版,第 70~83 页。

③ 叶朗:《胸中之竹》,安徽教育出版社 1997 年版,第 310 页。

④⑤ 金元浦等主编《美学与艺术鉴赏》,首都师范大学出版社 1999 年版,第 12、14 页。

人的审美素质和能力只能通过长期的审美实践来塑造和培养,人的审美能力主要包括审美感知力、审美想像力、审美理解力、审美判断力等等,在具体的审美实践中,这些能力彼此依赖,相互渗透,共同构成一种奇妙的审美体验,在审美体验的不断积累和推动下,人的审美心理、审美趣味、审美理想等都会发生巨大变化,于是审美就有可能从低级向高级转变。苏联美学家斯托洛维奇指出:“人的审美教育可以通过多种途径实现,但是不能不承认,艺术是对个人目的明确地施加审美影响的基本手段,因为正是艺术中凝聚和物化了人对世界的审美关系。因此,艺术教育——对艺术需要的教育、对艺术感知和理解的发展、艺术创造能力的形成和完善——组成整个审美教育不可分割的一部分。”^①英国哲学家休谟认为,要培养人的审美素质,最好的办法莫过于在一门特定的艺术领域里不断训练,不断观察和鉴赏一种特定类型的美。因为各种艺术形式在审美的本质上都有相通之处,而人的艺术感觉在心理功能上也有相通之处,从一门艺术入手,由浅入深,由外及内去认识、体验、理解和感悟,是提高审美素质和审美能力的最有效的手段。

影像艺术既是现代科技发展的产物,又是人类文化进步的标志,作为一种独特的艺术样式,它有着更加复杂的语言系统和更加多变的时空结构,因此也具有更加强烈的艺术感召力和艺术震撼力。正如法国著名电影史学家乔治·萨杜尔所言:“电影的伟大就在于它是很多艺术的综合。”^②在影像艺术那里,文学的叙事与形象,音乐的节奏与旋律,绘画的构图与色彩,戏剧的表演与造型等都得到了充分的体现,各门艺术的技术手段和艺术手段都被它吸

^① 斯托洛维奇:《审美价值的本质》,中国社会科学出版社1984年版,第200页。

^② 乔治·萨杜尔:《世界电影史》,中国电影出版社1982年版,第7页。

纳和融化,这种多样性和复杂性可以成为培养和训练人的审美感觉和审美趣味的最有力的工具。法国电影美学家马赛尔·马尔丹曾说过:“如果有人轻蔑电影,那是因为他们完全不懂电影的美,总之,认为这门从社会角度看是当代最重要、最有影响的艺术可以置之不顾的看法是完全不合理的。”^①匈牙利电影美学家贝拉·巴拉兹也说:“电影艺术的诞生不仅创造了新的艺术作品,而且使人类获得了一种新的能力,用以感受和理解这种新的艺术。”“如果我们自己不是内行的电影鉴赏家,那么,这种具有最大思想影响力的现代艺术,就会像某种不可抗拒的、莫名的自然力量似的来任意摆布我们。”^②传播学家威尔伯·施拉姆还又说:“电视的发明是人类智慧了不起的成就,但如何运用电视,是人类智慧的更大考验。”^③因此,自觉认识人类最伟大的发明创造,深刻领会影像艺术多彩的世界和神奇的魅力,认真思考这门与世界同步发展的艺术独特的审美价值和文化价值,这不仅有助于我们的艺术修养和审美素质的提高,而且也有利于我们更好地了解艺术,了解不断变化和发展的现代文化,了解我们周围的世界,了解这个世界的现在和未来。

① 马赛尔·马尔丹:《电影语言》,中国电影出版社1982年版,第1页。

② 贝拉·巴拉兹:《电影美学》,中国电影出版社1982年版,第18、5页。

③ 孙沛然:《影视文化导论》,浙江大学出版社1995年版,第8页。

上 编

影像本体论

第一章 新艺术的诞生

我们是目睹一种不寻常的艺术,也许是惟一的现代艺术诞生的见证人,因为它同时既是机器的产物,又是人类精神的产物

——路易·德吕克

一、从科学到艺术

人类从远古时期起,就有很多的追求和梦想,从刻在洞穴和岩石上的壁画中,我们可以想像到早期人类是多么想将自己看到和想到的世界告诉他人并留存下来。那活灵活现的狩猎图,那栩栩如生的雕刻画,其实再现的就是人类祖先的生存状态和生命历程。人类越发展,这种记录和再现的本能和欲望就愈强烈,人类的历史和文化就是这样得以传播和延续。无论是火的出现让人类看到了影子的奇妙,还是光的启示激发了人类的灵感与想像,总之,通过它人类发现了模拟和创造的乐趣,于是,在真实与虚幻之间,在现实与理想之间就有了一个桥梁,那就是游戏。游戏带给人类的不光是快乐和激情,还有自由和希望。虽然我们无法确切知道人类是什么时候开始使用光和影来传递信息、表达情感的,但我们知道,那些最简单和原始的创意和行为却促成了人类最完美艺术的诞生。

1. 伟大的科学实验:光影、皮影、动画、活动照片、走马盘、诡盘、银版摄影术、电影摄影枪、电影视镜、光学影戏机、活动电影机、收像真空管、电视接收机

据宋人高承《事物纪原》记载：早在汉武帝时期，我国就有了模拟人影的“影戏”。汉武帝夫人去世，思念之情无法排解，于是便有人扮作夫人像，在灯光照射的帷幕中活动，造成夫人复活的幻觉。无独有偶，欧洲中世纪的魔术师也常常把黑影投到墙壁上，在闪烁不定的灯光照射下，出现各种各样的形状和动作，以此来哄骗和愉悦观众，看来以光影来制造动的视觉幻像是人类共同的心理和愿望。之后的数百年间，人们有借助于各种器具来模拟活动，于是就有了各种各样具有表演意识的“影戏”出现，如中国的皮影戏、走马灯、木偶戏以及西方的宗教巫术、活动画片等，尽管游戏的内容和形式发生了变化，但其制作原理和视觉效果是惊人的一致，都是利用幻觉和想像来实现人类对自我和世界的重新认知与展现。

随着社会的发展和技术的进步，人类的感性直觉和理性思维也更加的灵敏和活跃，在诗歌、音乐、绘画、雕塑、舞蹈、戏剧等艺术形式日益成熟和日趋完善之时，人类始终没有忘却自己原始的梦想，一直在寻找一种更加灵活和自由的再现生活、展示运动的方式和手段。19世纪初期，各种幻灯技术已得到广泛运用，一些科学家又开始在幻灯的基础上制作了一些能够转动的器械来进行活动画片的展示，比如回旋器和旋转盘等，这种模拟活动和制造动感的实验，虽然比原始的皮影、幻灯有了进步，但仍然停留在玩具阶段，与我们今天的电影相差遥远。

电影的发明首先是得力于两个原理的发现，一是“光影相随”原理，一是“视觉暂留”原理。前者在我国春秋战国时期就已发现，如皮影戏和走马灯就是依据的这个原理，后者则是欧洲科学家在对人的视觉转换频率的研究中逐步发现的。最早研究“视觉暂留”现象的是比利时的科学家约瑟夫·普拉托，普拉托发现，在影像离开视线以后，大脑仍能把对这个影像的感觉保留短暂的瞬间，这种视像暂留就会使眼睛觉察不出迅速转动的画面之间的间隔。1832年，普拉托根据自己的实验发明了一种叫做“诡盘”的器械，通过转

动“诡盘”可以使上面的一系列静态的画面产生连续的感觉,这里面已经蕴含了电影的原理。然而电影的真正出现还有赖于其他技术的共同发展,没有光学、电学、化学、物理学、机械学以及其他与此相关的各门科学的迅猛发展,电影也许就夭折在它的萌芽状态之中。

1839年法国人达盖尔发明了银板摄影术,这不仅极大地冲击和影响了欧洲的绘画艺术,而且也引起了众多科学家的兴趣。从19世纪中叶开始,英、法等国的科学家们都积极从事摄影机械的发明创造活动,并进行了大量“活动照片”的拍摄实验,取得成功。

1878年,美国摄影师爱德华·幕布里奇突发奇想,用24架照相机连续拍摄马奔跑的动作,然后把拍摄的照片投射到幕布上,就出现了马奔跑的幻觉。这一活动大大激发了欧洲科学家的想像,他们就设想把自然界的某些景象或活动“记录”下来,完成人类梦寐以求的再现生活、展示运动的愿望。1881年,法国人马莱改进了连续摄影的方法,发明了“电影摄影枪”,使得远距离拍摄活动的物象成为可能。1887年,美国科学家爱迪生发明了35毫米的软质胶片,并制造出了比“诡盘”更先进的“电影视镜”,成功放映了自己制作的影片供人观赏,他实际上已经开始了最原始的电影创作。但爱迪生没有意识到自己这个科学玩意儿的巨大威力,他没有再向前走一步,因而失去了成为世界电影之父的机会。

1888年,法国人爱米尔·雷诺发明了“光学影戏机”,并利用幻灯放映了自己制作的第一部动画片《一杯可口的啤酒》,实现了首次动画放映。1894年,法国摄影师路易·卢米埃尔和奥古斯特·卢米埃尔在总结前人研究成果的基础上,发明了“活动电影机”,这种将摄影、放映、洗印合为一体的电影机械,取得了很多技术上的突破,从而给电影机械的发明画上了一个圆满的句号。1895年12月28日,卢米埃尔兄弟在巴黎一家咖啡馆里,正式公开放映了他们自制的影片,从此揭开了世界电影历史的第一页。

从普拉托提出电影的原理到幕布里奇的连续摄影,从马莱的摄影枪到雷诺的动画放映,从爱迪生的电影视镜到卢米埃尔的活动电影机,电影通过众多科学家的努力和一系列技术改造,终于走出了实验室,从一种“科学玩意儿”,变成了一种文化工业,并很快成为风靡全球的“第一艺术”。正如电影史学家乔治·萨杜尔所言:“所有这些人中,只有卢米埃尔一人利用比较完善的器械作出了最初一系列获得长久成功与全世界反映的放映。”^①因此卢米埃尔也就理所当然地被称为“世界电影之父”。

电视和电影一样,也是19世纪以来人类科学技术发明的杰出成就。1817年,瑞典科学家贝尔兹列斯在一次化学实验中发现了一种非金属元素——硒,英国科学家约瑟夫·梅证实硒具有光电效应,可以把光的能力变成电的能力,这就为电视的发明准备了最基础的物质条件。1880年,德国科学家李伯莱与尼普科夫,分别发明了电视旋转盘扫描方式和机械扫描盘,解决了产生电视图像最关键的问题——扫描技术。1895年,俄国科学家波波夫和意大利科学家马克尼成功地进行了无线电信号传送实验,1897年,德国科学家布劳恩又发明了可以接收电子信号的收像真空管,使电视的研究又向前迈出了一大步。

1907年,俄国科学家鲍里斯·罗津发明了世界上第一部电子显像的电视接收机,并于1911年首次用显像管传送图像获得成功。之后又有众多的科学家进行了远距离传送图像的研究和实验,其中以英国科学家约翰·贝尔德成就最大。1924年,贝尔德利用机械扫描盘成功装置了世界上第一台电视发射和接收设备,1926年1月26日,英国广播公司(BBC)利用贝尔德的发射设备进行了世界上第一次电视无线传播。1936年11月2日,英国广

^① 乔治·萨杜尔:《电影通史》第1卷,中国电影出版社1983年版,第221页。

播公司在伦敦开设世界上第一座正规的电视台,并开始定时播放电视节目,从此揭开了人类历史崭新的一页。电视和电影一起,成为传播人类文化最直接、最迅速、最便捷的工具。

2. 惊人的艺术进步:活动影像、装在铁盒子里的戏剧、蒙太奇的发现与实践、名戏用名角、讲故事的艺术

电影和电视虽然在科学技术的推动下脱颖而出,但它一开始并不是纯粹的艺术,而是一种商品,一种大众娱乐媒介。它惊人的自我更新能力,使它在很短的时间里就走完了其他艺术几百年、上千年的历程,这当然也与众多艺术家的艰苦探索、不懈努力分不开。

最初,人们从幕布上看到的只是一些简单的生活实录片,如卢米埃尔的《工厂的大门》、《火车到站》、《轮船出港》、《婴儿的早餐》等,这些单镜头的生活短片第一次向人们展示了活动的影像,实现了人类通过机械逼真再现自然界的运动和场景的追求和梦想,因而很快就成为娱乐市场上的新宠。为了满足市场的需求,卢米埃尔派门徒到世界各地去实地拍摄、放映,他们除了拍家庭生活、自然风光外,也开始拍一些有简单情节的喜剧片段,如《水浇园丁》、《膝行的人》、《滑稽的溜冰者》、《旅客和小偷》、《消防员》等。其中《消防员》是由救火车出动、摆开水龙、向火进攻、火中救人等四个片段组成,它在客观展示一个完整事件的同时,又具备了一定的叙事意义,但卢米埃尔没有意识到这是电影发展的一个新契机,只是一味地以商人的眼光来看待这个新兴的电影事业,不断地重复自己,终于使电影因缺少创新和变化而失去了吸引力。

在电影面临穷途末路之时,法国另一位杰出人物出现了,他就是乔治·梅里爱。梅里爱长期从事戏剧创作和表演活动,是舞台上的魔术师,他第一次观看卢米埃尔的影片,就对这种新奇的“玩意儿”产生了浓厚的兴趣,于是开始潜心研究电影的原理,并动手制作自己的影片。和卢米埃尔不同,梅里爱醉心于电影技术和技

巧的探索 and 实验,很快便发现了电影与众不同的神奇功能,如通过停机再拍、叠印、渐隐渐显、变速摄影、重复曝光和场面转换等制造令人眼花缭乱的电影画面。同时,梅里爱充分调动了他非凡的想像力和戏剧表演的经验,使电影在故事化、情节化、戏剧化方面都有了很大进步。他改编和拍摄的童话片和科幻片《灰姑娘》、《仙女国》、《海底两万里》、《月球旅行记》等,在艺术上和商业上都取得了巨大的成功。梅里爱首次把戏剧的表现手法移植到电影中来,丰富了电影的表现力,但他过于迷恋戏剧表演,固守舞台剧的格式,在封闭的摄影棚里编造浪漫而迷人的神话,使电影渐渐失去了它原有的自然亲切的面孔,变成了“装在铁盒子中的戏剧”,不久也让观众感到了厌倦和失望。

与此同时,英国、法国、美国的一些电影家也开始了探索和实践,如英国的杰姆斯·威廉逊和斯密士,法国的拉菲特兄弟,美国的艾德温·鲍特等。威廉逊等打破了固定视点的拍摄方法,并且注意了场景的分切与组合,使得电影镜头在景别上有了明显的变化,而不同景别的镜头组合在一起,就产生了奇妙的叙事效果。在《中国教会被袭记》、《小医生》、《祖母放大镜》等影片中,他们首次使用了特写镜头和全景镜头,使电影的视觉冲击力大大增强。这说明英国早期电影家不仅认识到了摄影机的功能,也在实践中创造了最原始的蒙太奇技巧。与威廉逊等不同,法国的拉菲特兄弟没有在电影镜头上做文章,却在编剧表演作曲美工等方面下工夫,创造了所谓“名戏用名角”的创作模式,以此来提高电影的艺术品位。而在大西洋彼岸,美国人鲍特在吸收和借鉴欧洲电影家的创作经验的基础上,又开始向新的领域探寻。1902年,他把几部表现消防员救火的短片,加以巧妙剪辑再接上一些新拍的镜头,制作出了一部紧张刺激的影片《一个美国消防员的生活》,影片连贯紧凑的情节和变化多端的镜头,充分显示了鲍特对电影剪辑手段的理解和把握。1903年,鲍特又推出了他的另一部影片《火车大劫

案》，这部影片不仅有了精彩的故事，而且在拍摄技术上也更加娴熟，可以说是一部真正用摄影机创作的作品。鲍特的最大贡献是完善了电影的剪辑技巧，拓展电影了的时空领域，丰富了电影的艺术语言，使电影能够摆脱现实生活的束缚，自由地驾驭时空和叙述故事。

真正把电影推上艺术宝座的是美国电影导演大卫·格里菲斯，1915年和1916年，格里菲斯成功地拍摄了《一个国家的诞生》和《党同伐异》两部巨片，他创造性地运用了移动摄影、交叉剪辑、平行发展、圈入圈出、分割银幕以及闪回、并列、对比、隐喻、象征等手法，使电影讲述故事和表达思想的能力得到惊人的提高。首先，格里菲斯改变了电影的基本构成单位，他把一个场景分成若干个镜头，而每个镜头都采用不同的拍摄角度和拍摄方式，然后把这些不同长度、景别、角度和速度的镜头有机地组合在一起，就会产生节奏、制造悬念、增加戏剧性和感染力。其次，格里菲斯是用电影的思维来构思和创作影片，他充分调动了电影的表现潜力，创造了一整套电影自己的文法和语法，使电影由此获得了与文学、戏剧、绘画、音乐、舞蹈、雕塑等艺术形态同等的地位。正如萨杜尔在《世界电影史》中所言：“1915年2月8日《一个国家的诞生》首次在美国上映的日子乃是好莱坞统治世界的开始，同时也是至少在以后几年间好莱坞艺术称霸世界的发端。”^①当时美国文化界发狂似地称赞格里菲斯，把他誉为电影界的莎士比亚，把他的影片比作“电影制作的真正圣经”，电影终于作为一门伟大的艺术而跻身于世界艺术之林。所以匈牙利电影美学家巴拉兹说：“格里菲斯这位伟大的天才——他不仅创造了杰出的艺术作品，而且创造了一门全新

^① 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，中国电影出版社1995年版，第137页。

的艺术。”^①

总之,从卢米埃尔到梅里爱,从威廉逊到拉菲特,从鲍特到格里菲斯等等,经过众多艺术家的共同努力,电影终于脱离了“低俗”的地位,以全新的面目登上了大雅之堂。对于电影来说,形式的创新和内容的丰富是相辅相成的,它凝聚了一代又一代人的智慧,也展示了人类文明进步的历程。

二、从理论到实践

电影从幼稚到成熟,既离不开科学家、艺术家的汗水和智慧,也离不开理论家的研究和思考。“理论就是这样,先是产生,然后成为常识,而充溢于时代的空气中,最后便会对每一个人起推动作用。”^②

1. 电影眼睛派和蒙太奇理论

电影诞生以后,人们就一直没有停止对它进行理性分析和理性思考,早在19世纪初期,以维尔托夫为代表的前苏联电影家,就提出“电影眼睛”的观念,主张摒弃表演、化妆、布景、道具、照明等手段,而采用电影的眼睛——摄影机镜头来客观地再现生活。他们认为,电影的眼睛比人的眼睛更完善,采用不同的拍摄角度、摄影方法而获得的素材,经过选择、剪接就能赋予其特定的意义,使之成为一部好影片。这说明他们已经认识到了镜头的潜力以及分切与组接的功能,为苏联蒙太奇学派的诞生奠定了基础。

蒙太奇理论的主要倡导者和研究者是前苏联电影家爱森斯坦、普多夫金和库里肖夫等人。库里肖夫继承了维尔托夫的思想,但又发展了他的思想。在深化蒙太奇理论方面,他创立了“活的模

^① 孙沛然:《影视文化导论》,浙江大学出版社1995年版,第34页。

^② 彭吉象:《电影——银幕世界的魅力》,北京大学出版社1991年版,第7页。

特儿”的方法,即将一个无表情的面部特写分别与一碗汤、一口棺材、一个婴儿的镜头组接在一起,从而产生饥饿、悲痛、慈爱的意义,这说明蒙太奇具有特殊的功能。同时他还将一些不连贯的镜头组合在一起,使之产生连贯的意义,进一步证明电影可以通过蒙太奇手段创造富有艺术性的电影时空。

普多夫金作为库里肖夫的学生,又把实验推进了一步,他选择了三个镜头:手枪直指着、惊惧的脸、一个人在笑。当他将这三个镜头按不同的顺序组接在一起时就出现了截然不同的效果,由此他发现了蒙太奇无比强大的表现力。他认为蒙太奇的合理运用,实际上显示了导演观察生活、分析问题和独立思考的能力。1926年,他拍摄了根据高尔基同名小说改编的影片《母亲》,在影片中,他采用独特的蒙太奇手段,不仅细腻地表达了人物的感情,实现了叙事与抒情的完美结合,而且还创造性地实践了自己的蒙太奇理论,大大提高了影片的视觉冲击力和艺术感染力。

爱森斯坦对蒙太奇理论的研究更加深入,他不仅对蒙太奇特性做了大量细致入微的研究工作,而且还把它上升到辩证思维的高度来认识,使蒙太奇逐渐成为一种以辩证思维为基础的艺术思维。爱森斯坦蒙太奇理论的核心是对列和冲突。他提出两个镜头相加不是二者之和而是二者之积,并强调,无论两个什么样的镜头对列在一起,都必然能联结成新的观念,所以电影不应该是简单地照搬生活,而应当通过艺术家对于生活的选择、提炼、概括和加工,从而更集中、更典型地反映生活。1925年他拍摄了第一部影片《罢工》,1926年他又拍摄了具有里程碑意义的影片《战舰波将金号》。他充分调动了各种电影语言的表意元素,拓展了电影的时间和空间,制造了令人惊奇的戏剧冲突和视觉效果。爱森斯坦通过一系列电影实践来印证和探索蒙太奇的功能和意义,并确立了蒙太奇在电影中的地位 and 影响,但他后来过分夸大蒙太奇的作用,也过于热衷于理念和思想,使得自己最终陷入了“理性电影”的创作

模式之中。

“蒙太奇”作为整整一个时代的电影美学原则，在电影美学史上确实有它特殊的意义，它挖掘了电影的表现潜力，为电影树立了新的语言规则，并从根本上揭开了这个藏在技术大门之后的艺术手段的秘密，推动了电影艺术的进步和发展，电影从此以一种全新的面目登上历史舞台，并很快成为一种最具魅力的现代艺术。

2. 欧洲先锋派与纯视觉电影

19世纪20年代，欧洲大陆上出现了一个引人注目的先锋派电影运动，它发轫于法国，盛行于德国，广及瑞典、西班牙等欧洲大陆国家，主要包括法国的印象主义、超现实主义，德国的表现主义，以及德、法、瑞等国的象征主义、抽象主义和意识流等。先锋派是在西方现代主义美学思潮的影响下产生，因此也标志着现代主义电影美学观念的崛起。它虽然历时不长，但对电影形态的演变产生了巨大的影响。

20年代，电影还处于无声时期，一些电影艺术家为了使电影摆脱庸俗的商业化倾向，提高电影的艺术品位，他们开始向其他艺术形式学习，努力探索新的电影形式，推动电影走向真正艺术化的道路。他们首先向绘画学习，追求纯粹的形式与纯粹的构图，如印象派电影《车轮》、《黄金国》，抽象派电影《对角线交响乐》、《机器舞蹈》等，在探索电影画面的动态构图、节奏特性和造型风格等方面，有一定的意义。其次他们又向音乐学习，从理论和实践上对电影节奏进行了深入探索。如杜拉克的《第927号唱片》、里希特的《节奏21、23和25》和鲁特曼的《柏林：一个大都市的交响乐》等，他们用影像来解释音乐，或利用各种物体的造型风格来体现音乐的旋律与节奏，力图创作无任何功利目的的“纯电影”。再次他们又把文学上超现实主义创作方法运用于电影创作中，把电影作为抒发人的内心世界和精神状态的工具，将梦境、幻觉、本能、呓语等“超现实”的生活作为主要的表现内容，通过各种变形、狂乱、反常和刺

激来创造新奇和怪诞的影像形象。如杜拉克的《贝壳和僧侣》、布努埃尔的《一条安达鲁狗》、维内的《卡里加里博士》等,这些影片着眼于表现人的梦幻世界和变态心理,反映了潜藏在人的意识深处那充满着黑暗和混乱的动物性本能冲动。

先锋派电影在探索电影语言方面有一定的贡献,但由于他们反对叙事,排斥情节,主张“纯粹的运动”、“纯粹的节奏”、“纯粹的情绪”,往往以抽象的图形、唯美的形式、孤立的形象和空洞的抒情作为影片的全部内容,使电影因过于晦涩而失去了观众。1925年以后,先锋派电影逐渐衰落,但它培养的一大批杰出的电影人才和积累的丰富的创作经验,为后来法国新浪潮的兴起和现代电影的快速发展奠定了坚实的基础。

3. 左翼电影思潮与中国民族电影

中国电影是在外国电影的催生下萌生和发展起来的,当这种新奇的科学玩意儿从欧美传入中国时,中国人称它为“西洋影戏”或“电光影戏”,这显然是从中国特有的“皮影戏”和“传统戏曲”的角度来认识和理解它的。因此用戏剧的观念来解释电影,以戏剧的方式来创作电影就成了中国早期电影的主要特色。20世纪30年代以前,中国电影一直停留在游戏和娱乐阶段,因缺乏强烈的时代感和深刻的思想性而不能发挥它应有的作用。1930年,中国左翼戏剧家联盟的成立,标志着革命文化运动的崛起,左翼文化运动的蓬勃开展,有力地推动了电影的革新与变化,中国电影从此与时代、现实相结合,走上健康发展的道路。

左翼电影从一开始就旗帜鲜明地亮出了自己的理论主张:首先是贴近现实,反映现实,“抓住现实而前进”。左翼电影家清醒地认识到电影的社会使命和艺术力量,主张采用批判现实主义的创作方法,面向现实、走向民众,真实地反映民众的生活和情感,“赤裸裸地把现实的矛盾不合理,摆在观众面前,使他们深刻地感觉到社会变革的必要,使他们迫切地找寻自己的出路。这是中国电影

的一条崭新的路。”^①左翼电影运动带来了中国电影的大丰收。1933年,一大批表现人民苦难生活、揭露现实黑暗和描写时代浪潮的影片涌现出来,如《狂流》、《春蚕》、《铁板红泪录》、《女性的呐喊》、《时代的儿女》、《盐潮》、《姊妹花》、《三个摩登女性》、《民族生存》、《中国海的怒潮》等。这些充满了时代气息,并且具有鲜明的反帝反封建色彩的影片,从此与中国新文艺运动相结合,成为启发民众、教育民众的艺术武器。其次是对电影的审美本质有了新的认识,开始削弱“戏”的成分而更注重“影”的因素。左翼电影运动的主将夏衍说:“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这说明左翼电影家已经认识到,让镜头说话,将丰富的思想蕴含于视觉形象之中,以绘画的表象的方法去表情达意,是电影艺术区别于戏剧和其他艺术形式的最基本的特征。这种观念的形成,对中国电影的发展产生了深远的影响。再次是追求大众化、民族化的影像风格。左翼电影一方面注重表现民族题材,刻画民族性格,另一方面又特别注意尊重中国民众的审美情趣和中华民族的美学传统,使得电影创作深深地扎根于民族土壤,以“素朴的写真”的艺术风格,显示了左翼电影人直面现实的艺术精神和质朴自然的审美追求。如《渔光曲》、《迷途的羔羊》、《神女》等影片,都以深刻客观写实和真实细腻的表演风格赢得了观众的喜爱和好评。

左翼电影运动虽然短暂,但它表现出的关切现实人生的现实主义精神和对现实主义手法的初步探索及成功实践,为中国电影开辟了一条新的道路——现实主义之路,从此,现实主义成为中国

① 席耐芳:《电影罪言》,见《明星月报》,1933年第1卷,第1期。

② 蔡叔声(夏衍):《一个电影学徒的手记》,见《晨报》,1933年6月20日。

电影的主流。正如世界电影史学家萨杜尔所言:“中国三十年代创作的某些优秀影片,与意大利新现实主义电影相类似,但比意大利新现实主义电影的诞生早了十年。中国三十年代电影可以说是意大利新现实主义的先导。”^①

4. 意大利新现实主义与长镜头理论

意大利新现实主义是第二次世界大战结束后,在意大利兴起的一种具有社会进步意义和艺术创新特征的电影运动,它虽然持续的时间不长,但作为一种电影风格、一种创作方法,它对现代电影的影响极其深远。尤其是伴随着意大利新现实主义电影而出现的长镜头理论,成为继蒙太奇理论之后电影理论史上的第二个里程碑。

与左翼电影一样,新现实主义电影也反对虚假编造,主张把镜头对准当时的社会现实,真实地反映人民的疾苦,以日常的生活代替虚构的离奇故事,以实景代替人工布景,以非职业演员代替电影明星,以此来发挥电影特有的力量。新现实主义有意突破传统的电影美学观念,提出“把摄影机扛到大街上”的口号,其目的就是要取消舞台化的照明技术和摄影陈规,力求创造一种接近记录片的质朴真实感。如罗西里尼的《罗马,不设防城市》真实记录罗马人民同法西斯艰苦斗争的历史和战后意大利人民艰难困苦的生活;桑蒂斯的《罗马 11 时》是根据当时发生的一件惨案而拍摄的,众多的人为了争夺一名打字员的职位而付出了鲜血和生命的代价,但人们仍在苦苦地期待和盼望;德·西卡的《擦鞋童》、《偷自行车的人》则对准了贫民窟的儿童和失业者,表现他们的善良以及他们谋生的艰难。总之,新现实主义电影着力描写人与社会、与家庭、与朋友的关系,表现人的生存欲望以及他们对幸福的追求与向

^① 连秀凤:《敞开的世界——30年代左翼电影的纪实倾向》,见《八一电影》,1991年第11期,第41页。

往等,用罗西里尼的话说,“它就是生活本身”。实际上新现实主义电影带来的不仅是记录生活的风格,而且是表现普通人的勇气和现实主义的眼光。他们从未经渲染的现实生活中挖掘其深藏的有价值的东西——人情的、道德的、社会的、经济的、艺术的意义,让观众从中去体会和想像影片深厚的内涵。同时他们对摄影手段的改变和创新,尤其是对实景拍摄、移动摄影、纵深调度和长镜头的运用,赋予了现代电影新的美学内涵。

意大利新现实主义电影促动了纪实主义电影美学观念的兴起,法国电影理论家安德烈·巴赞和德国电影理论家齐格弗里德·克拉考尔将纪实主义电影美学观加以系统化和理论化,并改造成为以“照相本性论”和“物质现实复原论”为核心的纪实主义电影美学观,从而掀起了长镜头与蒙太奇的论战,也带来了电影语言的革命性变革,推动了电影由传统向现代转变。

巴赞和克拉考尔都认为,电影是通过机械把现实记录下来的艺术,电影的本性是“照相艺术的延伸”是“物质现实的复原”,它的独特之处就在于其本质上的客观性,正是这种真实客观满足了人类自古以来用逼真的模拟物替代外部世界的心理欲望。从这种美学思想出发,他们对经典的蒙太奇电影美学观进行了尖锐批评,认为蒙太奇的随意分切、编排和组接镜头,违反了电影的照相本性,不能真实地记录物质现实本身,因此电影应当用长镜头去拍摄事物的全过程,用景深镜头来表现事物的变化,从而保证事物的外部完整性,保持时空的连续性。这就是所谓的长镜头理论或纪实派理论。

长镜头理论的核心是发挥电影摄影机独特的记录和揭示功能,突出电影的逼真性和真实性,这种理论思维主要是针对蒙太奇的缺陷而提出的,但由于他们过分夸大电影的客观因素,忽视甚至否认主观因素,用所谓的“纯客观态度”反对电影艺术的思想性和创造性,其理论也存在着明显的偏狭与局限。其实蒙太奇和长镜

头都是电影独特的表现手段,前者重视镜头之间的分切与组合,后者重视镜头内部的连贯与完整,其目的都是为了增强电影的表现力和感染力。因此长镜头与蒙太奇的论争,使得人们更加看清了电影的本质,二者从对立走向融合,才会有真正的电影艺术的产生。

5. 法国新浪潮与现代主义电影

“新浪潮”应该是现代主义电影美学观念的第二次勃兴。它继承了先锋派的经验,但不再像先锋派那样抽象乏味地搞“纯粹的运动和节奏”,而是注意现代人的心理和情绪,以“意识银幕化”来代替“画面抽象化”,并大胆探索电影的特性和表现潜力,特别是对意识流镜头、声画对位、主观镜头、内心独白以及多元化结构的探索和实践,大大丰富了电影的表现手段,应该说,“新浪潮”电影才是一种更完备、更成熟的现代主义电影。

“新浪潮”出现在 50 年代末期,法国一大批青年导演打破传统,更新观念,拍摄了一批内容新颖、手法独特的影片,如夏布罗尔的《漂亮的赛尔日》、特吕弗的《四百下》、阿仑·雷乃的《广岛之恋》以及戈达尔的《精疲力尽》等,这些影片都是以鲜明的反传统倾向而引人注目。他们大都强调个人风格,并敢于用极端的态度来观照现代人类和现代文明社会,从而引导人们去反思自己的文化传统和生存境况,使得影片具有独特的艺术魅力。60 年代,又有更多的电影导演走到一起,使得新浪潮运动愈演愈烈,它不仅彻底改变了法国电影的面貌,也推动了欧洲现代派电影的迅速崛起和蔓延。如意大利导演安东尼奥尼和费里尼,瑞典导演伯格曼,德国导演赫尔措格、施隆多夫、法斯宾德等,都以其非凡的创作才华和艺术实践,成为现代主义电影的领军人物。安东尼奥尼的《奇遇》、《红色沙漠》,费里尼的《八部半》以及伯格曼的《野草莓》等,都有意打破传统电影的情节结构,采用多主题、多线索、多层面的复调结构,来表现现代人的内心世界和精神状态。同时,他们在电影手法

方面的创新,如快速剪接、跳接、空格镜头、主观镜头、大角度摇镜头、长时间跟拍以及时空交错等,都给电影带来了全新的面貌,为世界电影的成熟与发展做出了巨大贡献。

6. 新好莱坞与旧好莱坞

好莱坞是美国电影的代名词,无论是旧好莱坞还是新好莱坞,都是以商业化的制作方式、类型化的创作模式、戏剧化的表演风格,而使电影成为一种具有巨大号召力的文化商品。

第一次世界大战,不同程度地损害了欧洲各国的电影业,却意外地促成了美国电影的勃兴。20世纪20年代,美国大批独立制片商,为了摆脱电影专利公司的垄断,纷纷迁往美国西海岸拍片,好莱坞从此成为世界最大的电影城。剧烈的商业竞争促成了好莱坞类型电影的产生,从无声电影时期的喜剧片、闹剧片到有声电影时期的西部片、歌舞片、警匪片、恐怖片、浪漫爱情片等等,好莱坞电影始终和一系列的现代化商业体制结合在一起,艺术产品的标准化生产带来的是电影工业的迅速膨胀,同时也带来了电影艺术的蓬勃发展。好莱坞电影家为了满足观众的需求和兴趣,从大量的影片中归纳出一些类型、模式和类别,并形成了一些不成文的类型电影的规范,然后按照这一套套规范源源不断地生产更多的影片,使电影成为一种最有广泛的群众基础的大众娱乐形式。如卓别林的《淘金记》、《城市之光》、《摩登时代》,约翰·福特的《火车大劫案》、《关山飞渡》,希区柯克的《蝴蝶梦》、《美人记》以及《翠堤春晓》、《雨中曲》、《乱世佳人》、《魂断蓝桥》、《鸳梦重温》、《卡萨布兰卡》等等,好莱坞电影以分工细致的制作手段,充满诱惑力的明星效应,精彩的故事和宏大的场面,成为观众审美理想的象征和世界电影的典范。三四十年代,是美国电影的黄金时代,在商业动机和经济杠杆的主宰下,好莱坞广泛笼络人才,生产出了一大批高质量而又具有强烈的社会意义的影片。然而,由于政治原因和种种社会因素的干扰,导致好莱坞电影在整个50年代陷入了低谷,而此

时欧洲各国的电影异军突起,美国电影大国的地位受到了挑战。于是美国电影人开始了自我反思,直到60年代末,一批年轻的电影导演进入好莱坞,对传统好莱坞的类型电影进行改造和创新,拍出了一些风格迥异的影片,给美国影坛注入了新的活力,并开启了美国电影的“新好莱坞时代”。

新好莱坞电影有意吸收和借鉴了欧洲现代派电影的创作风格和艺术技巧,首先是把摄影机转向旧好莱坞很少触及的美国社会阴暗面,并对一些社会热点问题进行了深入思考和挖掘,使得电影的思想性和艺术性大大提高。其次,电影从以往的注重故事转向注重描写人、人性和人的生命状态,复杂多义的故事,自然质朴的表演,寓言化或象征化的表现手段,以及开放的结尾和深刻的主题,不仅赋予了美国电影以新的内涵,而且也增加了美国电影的社会批判色彩。如弗朗西斯·科波拉的《教父》、《巴顿将军》、《现代启示录》,米洛斯·福尔曼的《飞越疯人院》,迈克·尼克尔斯的《毕业生》,阿瑟·潘恩的《邦妮与克莱德》,马丁·斯科塞斯的《出租汽车司机》,斯坦利·库布里克的《2001:漫游太空》,乔治·卢卡斯的《星球大战》和迈克尔·西米诺的《猎鹿人》等,作为“梦幻工厂”的好莱坞电影终于走出了摄影棚,走向现实,注重真实,表现了电影艺术家对社会问题的深切关注和痛苦反思。总之,新好莱坞电影以其巨大的包容性和创新性改变了美国电影的形象,使得美国电影在技术和艺术水准上又走在了世界的前列。

好莱坞是美国电影的一面招牌,更是现代娱乐文化的一个图腾。好莱坞制造了一个又一个电影神话,不仅令美国观众欢呼雀跃,也让世界观众惊叹不已。它的高度产业化的生产方式,紧张刺激故事情节,豪华壮观的视觉奇观,奇异丰富的想像以及令人眼花缭乱的特技等,这一切构成了好莱坞电影的世界性特点。与其说好莱坞表现的是美国的文化精神,不如说好莱坞找到了全世界都能接受和理解的东西,正如《美国往事》的编剧、导演,意大利籍

的赛尔乔·莱翁内所言：“美国是梦幻与现实的混合。在美国，梦幻会不知不觉地变成现实，现实也会不知不觉地忽然成了一场梦。……意大利只是一个意大利，法国只是一个法国，而美国却是全世界。美国的问题也是全世界共同的问题：矛盾、幻想、诗意。”^①莱翁内以一个外来人和一个艺术家的敏锐的眼光，将“美国神话”分析得如此透彻和形象，这就是美国电影能够称雄世界的秘密所在。

^① 苏牧：《荣誉——北京电影学院影片分析课教材》，中国电影出版社2000年版，第443页。

第二章 形式与特征

一种艺术的创造,实质上就是一种语言的创造,一种表达人类精神活动的媒介形式的创造。

——贾磊磊《电影语言学导论》序

一、独特的视听语言

各门艺术都有自己的艺术语言,正是不同的艺术语言才构成了艺术世界的绚丽多姿和引人入胜,理解艺术首先应从它的艺术语言入手。

影像艺术是视听结合的艺术,它是把视觉的形象和听觉的声音有机地结合在一起,来完成艺术的创造过程,因此它有着更加丰富的艺术元素和更加复杂的艺术语言。

1. 视觉元素:镜头(构图、景别、角度、运动)、光影(自然光、人工光、影调结构)、色彩(色彩基调、色彩)构成

镜头是影像艺术最基本的构成单位,早期电影从幼稚走向成熟,从粗糙走向精致的标志就是它的构成单位由场面变成了镜头。当电影家开始用镜头来思维和创作时,电影便有了自己的语言和文法,至此,电影才完全摆脱了戏剧等其他艺术的束缚,以自己独特的方式自由地讲述故事和传达感情。因此,认识镜头的特点和意义是理解电影艺术的基础和前提。

电影镜头是指摄影机在一次开机到停机之间所拍摄的连续的影像,一般来说,一部电影都要有几百个或上千个镜头,而一个镜

头又可分解成若干个画面,电影就是用这些不同的画面组成的影像来叙事表意的。应该说,任何一部影片都是创作者运用镜头构思和组织的结果,一部影片的质量高低很大程度上取决于镜头质量的高低,因此电影对镜头的选择和使用正如文学对字、词、句的选择和使用一样也是独具匠心的。镜头不仅传达着影片的内容和思想,也体现着影片的节奏和风格,更反映着创作者的艺术追求和审美理想。比如奥逊·威尔斯的《公民凯恩》,正是运用大量的运动镜头、全景镜头、景深镜头以及合成镜头等来突出影片的神秘色彩和哲理意味。

由于电影的画面是限定在银幕的画框之内,而且又始终处于运动之中,因而每一个镜头都必须在构图、景别、角度和运动方式等方面进行有效的选择和合理的调整。

首先是构图。所谓构图就是指画面中人、景、物之间的相互关系,是体现画面信息和意图的主要手段。按照一般的常识,构图应该是主次分明、疏密有间、错落有致、平稳规矩的,但电影的构图往往不是那么简单,采用什么样的构图,取决于创作者的整体构思和影片风格,例如《有话好好说》中的倾斜、摇晃等不规则构图,都是创作者刻意设计并为渲染一种特别的氛围、表达人物特殊的情绪而服务的。电影画面的构图一般要遵循四条原则:一是叙事性原则,即构图的目的是为了更好地叙述事件、描绘场景、表现人物,从而引导观众理解影片的内容;二是表意性原则,即构图不仅要完成叙事,还要体现创作者的主观意识和审美思考;三是修饰性原则,即通过巧妙构图使画面与画面之间产生对比、排比、隐喻等修饰关系,使画面的意义更丰富更复杂;四是整体性原则,即单个构图必须服从于整个作品,是作品不可分割的一个组成部分。总之,构图不仅仅传达一种认知信息,同时也传达一种审美情感,构图是影片美学空间性的最直接的体现。

其次是景别。所谓景别是指镜头与被拍摄对象距离远近而形

成的视野大小的区别,它主要包括:远景、全景、中景、近景和特写。景别的不同和变化对影片的叙事功能和视觉效果有直接影响。远景用来表现远距离的人物和广阔的空间环境,其目的在于展现场面的恢宏与气势,有利于介绍环境、烘托气氛、抒发感情;全景表现特定环境中被拍摄对象的整体画面,其目的是为了展示一个特定的叙事空间,使画面具有一定的整体感和层次性;中景表现被拍摄对象的主体部分,其目的在于突出中心,并准确地展现某一特定环境中人与人、人与环境的交流和关系;近景和特写都是表现被拍摄对象的某一局部或细部,其目的是为了更加集中、细腻地展现细节,刻画人物,传达更加丰富和复杂的信息和内涵。景别是电影最重要的视觉语言,也是电影有别于戏剧的主要标志之一。景别的使用和变化既可以提高电影的叙事能力和艺术效果,又会对电影的节奏和风格产生直接影响。

再次是角度。所谓角度是指镜头与被拍摄对象之间形成的角度,一般可分为平、仰、俯以及正、侧、反等几种。平角是镜头与被拍摄物保持水平关系,画面效果接近正常人的视觉习惯,给人一种平稳、清晰的感觉;仰角和俯角都是特殊的镜头角度,它以高于水平角度或低于水平角度的镜头拍摄画面,造成被拍摄对象降低或增大的效果,以此来表达人物的特殊感情或创作者的主观意图。例如《黄土地》中先后几次表现翠巧去黄河边挑水,先是使用俯角镜头,后来是采用平角镜头,最后则是运用仰角镜头,创作者巧妙通过镜头角度的变化来表现主人公从愚昧到觉醒的过程。正面、侧面、背面等角度也是一样,都能使画面产生不同的意味和效果。如《喜宴》中结尾父亲背对镜头举手接受检查的场面,就有一种特别的意味,它实际上在通过镜头本身不动声色的传达影片思想和主题。

最后是运动。电影是运动的艺术,而一切运动都是依靠摄影机的镜头来完成的,“正由于摄影机能够不是如实地把对象拍摄下

来,所以才会有电影艺术的产生。”^①摄影机的运动方式不同,就会产生不同的运动镜头,利用摄影机位置的变化可以产生推镜头、拉镜头、摇镜头、移镜头、跟镜头以及升镜头和降镜头;利用摄影机运转频率的变化可以产生慢镜头和快镜头;利用镜头焦距的变化可以产生变焦镜头、广角镜头和景深镜头等。镜头的运动可以带来画面景别的变化,如推镜头是由远及近的逐渐接近被摄物,它可以使画面呈现出空间层次的递进,即由远景、近景、特写的变化,从而起到突出与强调的作用。拉镜头则相反,它是由近及远逐渐离开被摄物,画面常常是由特写或近景慢慢变为全景和远景,画面的视野越来越开阔,以此展示局部和整体的联系以及人与环境的关系,并造成悬念、对比、联想等艺术效果。比如《音乐之声》开头,先是一连串的航拍镜头,展示奥地利山区优美的自然风光,接着是一个推镜头,表现在山坡上忘情地歌唱的玛利亚,这样影片就很自然地由以景物为主的非叙事空间转入到以人物为主的叙事空间。然后一阵钟声响起,玛利亚迅速跑下山坡,影片顺利完成了从山上到修道院的转场,镜头运动的流畅自如,节奏紧凑,充满了诗情画意。再如《马拉松长跑的男人》中,主人公奋力向前跑,但由于使用了长焦距摄影,主人公就像原地踏步一样,造成一种长路漫漫的感觉。镜头的运动不仅使电影画面更为生动、丰富,具有视觉动感和视觉冲击力,而且也有助于形成富有表现力的艺术节奏与气氛,增强电影的叙事抒情能力,使电影的艺术空间和审美空间得到充分的延伸和拓展,大大提高电影的艺术感染力。

电影镜头的构图、景别、角度及运动方式,既是电影的技术手段,又是电影的艺术手段,在具体的影片中都是错综复杂地交织在一起,共同完成电影的艺术创造。如《乱世佳人》中主人公到汽车广场找医生的场面:先是平角镜头,拍摄主人公惊愕的面部特写,

^① 岩崎昶:《电影的理论》,中国电影出版 1963 年版,第 29 页。

接着镜头拉成近景,表现主人公对眼前场面的痛心与无奈,最后镜头继续后拉并变成俯摄,展现广场的全景,把战争带来的凄惨和主人公复杂的心情准确地表现出来。再如《鸟人》的一个段落:先是仰摄,镜头对准辽阔的蓝天,然后从上往下缓缓拉进“鸟人”所在的精神病院,接着医院的全景突然推成铁丝网的特写,再往后拉铁丝网是一扇窗户,它把蓝天隔离在了外面。镜头开始在屋内摇拍,先是一只如鸟爪一样蜷缩着的脚的特写,接着镜头上摇到一双手,仍然是鸟爪一样蜷曲着,镜头继续上摇现出“鸟人”的脸,在没有任何表情的脸上,一双像鸟一样的眼睛痴痴地盯着窗外,最后特写又拉成全景,窗外射入的蓝光中,“鸟人”坐在地上,凝神专注地望着窗外的蓝天。这一组镜头即展示了“鸟人”的处境,又暗示了影片的主题,真的是出神入化,耐人寻味。电影的艺术魅力就来自于它的镜头语言中。

光影和色彩也是电影的视觉语言,电影本来就是光和影的艺术,它利用光影的明暗、光色的配置等来使得影像具有立体感、空间感、层次感以及生活真实感和艺术美感。不同的光线设计和色彩调配,都会造成或刚或柔、或欢快或压抑的情调,有助于烘托主题、渲染气氛、刻画形象、增强戏剧性、创造美感。运用自然光和人工光是电影创作的基本手段,也是影响电影画面造型、画面影调、和影片整体基调的重要因素。电影的用光主要以自然光效为依据,但又不完全依赖自然光,而是结合影片的具体内容,利用人工光来创造出光线的造型和光线的氛围,使之生动自然、具有强烈的造型表现力和艺术感染力。在电影中,每一个镜头都是在一定的光线条件下拍摄完成的。由于光种、光线性质、光线角度、光色成分、光的强弱的不同,所拍摄的镜头就会表现出明暗分布、明暗对比、明暗层次、光影形式以及色彩的千差万别的变化。各种不同的光线效果在造型上能够改变和确定拍摄对象的形状,在构图上可以形成不同的影调结构(明调或暗调),能表现不同的景色情调

和各种气氛,同时在组织视觉重点、表现节奏等方面,都具有特殊的作用和意义。比如《末代皇帝》采用了一种半明半暗的用光基调,其目的是为了表现人物复杂的内心世界和影片的整体意图。因为主人公溥仪大半生都是生活在各种各样的牢笼之中,影片有意借助于光线的变化来衬托人物心理和情感的变化。小时候的皇帝完全处于阴影的包围之中,随着年龄的增大慢慢加入了光线,但这种不明朗的光效,预示着人物自我阴影的产生。接着通过人物不断地从阴影走向光,再从光和阴影的对立中走向平衡,直到最后完全生活在明媚的阳光下,暗示人物终于从皇帝、囚犯成为自由人,获得了新生。正如英国电影理论家林格伦所言:“灯光的基本作用自然是照明物体,但由于摄影师现在已经能在极大程度上自由地支配灯光效果,所以他能发挥的作用已经远不止是照明而已……利用灯光来突出和塑造出拍摄对象的线和面,创造空间深度的印象,表达情绪和气氛,有时甚至加强某些戏剧性效果。”^①很多影片在光影的处理上都别具匠心,如《简·爱》、《教父》、《现代启示录》、《雾都孤儿》、《辛德勒的名单》等,都是根据影片的情节内容来设计影片的用光效果,很好地突出了光影的造型和表意功能。

色彩也是电影创作中不可忽视的一个重要元素,在电影还是黑白两色的时候,很多艺术家就已经理解了色彩对电影的意义。苏联电影大师爱森斯坦曾经说过,黑白灰三种颜色,在我们最优秀的摄影师的作品中,从来就没有给人一种缺乏色彩的感觉。他的第一部影片《战舰波将金号》是将灰色作为贯串全片的基调,战舰、海面是灰色,军官们的制服是黑色,水兵们的帽子是白色,而战舰起义后升起的旗子,则用人工染色的方法染成了红色,总之各种色彩都成了特定的表意符号。

^① 欧纳斯特·林格伦:《论电影艺术》,中国电影出版社1979年版,第124页。

20世纪30年代,彩色电影出现以后,电影的面貌发生了重大变化,色彩不仅仅承担着还原自然色的任务,而且逐渐发展成为一种叙事元素、表意元素和抒情元素,成为一种特殊的电影语言。比如《红高粱》、《黄土地》、《金色池塘》、《红色沙漠》、以及《蓝色》、《红色》、《白色》三部曲等影片中,色彩都起到了揭示主题、塑造形象、渲染气氛、创造风格的作用。

电影的色彩主要体现在色彩基调和色彩构成上。色彩基调主要是指统领全片的色彩倾向和色彩风格,它既是视觉造型,又是情绪氛围,既是色调,又是情调,它往往体现着创作者的创作构思和审美理想。例如《红高粱》以红色为全片的主色调,大片大片的红色在画面上闪耀、弥漫、流淌、涌动、翻滚,给人以强烈的视觉刺激和心灵震撼。影片正是用这种狂放、热烈的红色来强化一种生命意识的蓬勃,并且赋予了影片以传说式的剧情色彩和酒神精神,从视觉上对一个民族的历史和生命力进行了热烈的渲染和礼赞。《黄土地》以黑色和黄色为基调,目的是为了展示黄土高原的荒凉和人的生存环境的恶劣,而更深刻的含义是揭示中华民族在生与死、爱与恨、文明与野蛮的斗争中人性的光辉和不屈的精神。色彩构成是指在色彩基调基础上的色彩组合及其关系,选择哪一种色彩配置法都必须是根据影片的具体需要来确定。如《这里的黎明静悄悄》中,导演有意识地采用四种色调来表现四种场景、四种心态:和平时期的场景是橘黄的暖色调,战争场景是单调的黑白色调,女兵对战前美好生活的回忆场景是淡淡的乳白色调,女兵的牺牲场景,则是梦幻般的红、白色调。色彩在这里都具有特殊的意义,它既是影片创作意图的体现,又是影片思想内涵的形象展示。再如《鸟人》是采用蓝、白、黑的对比,“鸟人”所处的时空都充满着蓝色,他的衣服是蓝色格调,他凝视的蓝天,还有他梦想的大海都是蓝色,他总是蹲在浓浓的蓝光中,被这种幽幽的蓝色所吸引、所包围。与之相反,他的朋友艾尔所处的环境都是黑白色调,黑军

服、黑汽车、白绷带等,在这里,蓝色代表了自由、浪漫、诗意,黑白则代表了现实、庸俗、功利,色彩的对比实际上是理想与现实的对比,是两种不同的生存状态和精神境界的对比。《开罗紫玫瑰》、《我的父亲母亲》等影片,也采用对比式的色彩结构,黑白与彩色的相互交替,不仅展示了时空的变化,更透露出一种隐喻和象征效果。

电影艺术家对色彩的处理,不仅要考虑色彩的视觉效果和表现性能,还要考虑影片的特定内容和情境。不管是选择暖色调还是冷色调,使用对比式还是和谐式,采用重彩式还是淡彩式等等,其目的都是为了调动色彩的表现潜力,使色彩成为无声的语言、可见的旋律,从而与其他造型手段一起为影片服务。比如美国影片《辛德勒的名单》以黑白为基调表现法西斯的残酷与历史的沉重,而结尾处由黑白慢慢恢复成彩色,形象地表达灾难过后人们走出阴影的那种自由与舒畅、美好与幸福。意大利影片《芬齐·康蒂尼家的花园》,表现的是墨索里尼时代一个犹太家庭的命运,他们开始过着悠闲自在的生活,随着反犹太运动的加强,他们的生活开始混乱不堪,最后都被送往集中营,一个幸福的家庭从此破灭。所以影片开头的画面充满了耀眼的金色、红色和绿色,但随着政治迫害的日趋严重,影片的色彩一点点消失,到影片的结尾,画面只剩下白色、黑色和蓝灰色。在这里,色彩作为一种强有力的艺术元素,直接作用于影片的艺术语言,起到了很好的造型表意作用。而意大利影片《红色沙漠》还通过人工技术对色彩进行变形和夸张处理,以此来传达某种特殊的情绪和寓意。影片把工厂的烟雾染成黄色,把河流、沼泽和土地染成灰色,把工厂的墙壁、机器以及房屋染成红色,把房间里的物件和玩具染成蓝色等。每一种色彩都从属于影片的总体色彩表意系统,黄色的浓烟代表着工业文明对人类的摧毁,蓝色的房间体现了一种阴郁、冰冷的氛围,黑色的轮船象征着死亡的力量,红色则标志着压抑、病态的情欲和充满幽闭恐

惧的现实。整部影片没有绿色,这种自然的颜色被无情地挤压着。影片的最后,主人公在团团的白色浓雾中奔跑,此时她眼里的一切都变成了一片纯白。这部影片大胆地利用色彩造型来表现现代城市人的情感世界和心理世界,人造就了城市,城市则变成了钢筋水泥的迷宫,而人更像是迷失在城市中的流浪者,在无名的恐惧和痛苦的绝望中,永远失去了心灵的归宿。于是影片用色彩制造了一个关于现代世界和现代城市的寓言,体现了创作者对现代社会的认识和思考对现代人类的关注与关怀。

2. 听觉元素:人声(对话、独白、旁白)、音乐(有声源音乐、无声源音乐)、音响(自然音响、动作音响、机械音响、特殊音响、非自然音响)

电影从纯视觉的艺术形式转变为视听结合的艺术形式,这不仅是一种技术的革新,更是一种艺术的革命。它从此改变了电影的艺术本性,并有效拓展了电影的艺术空间,丰富了电影的表现手段,使电影能够自由地处理各种题材,灵活地表达各种思想。

早在无声电影时期,人们就企图利用钢琴伴奏来给电影的视觉元素增加一点听觉上的感染力,从某种意义上说,这就是电影声音的开端。由于自然界本身就是有形有声的世界,人的视觉感官和听觉感官以不同的方式互相配合才能进行感知和理解,因此缺乏声音的世界是不完整的世界,同样,没有声音的电影也是不完美的艺术。1927年10月,第一部有声电影《爵士歌王》的出现,标志着电影进入了视听结合、声画复合的新纪元。正如日本导演黑泽明所言:“电影声音不是简单地增加影像的效果,而是其两倍乃至三倍的乘积。”^①声音在电影中的功用表现在以下几个方面。首先,声音给电影带来了更为丰富的内在运动,使它增加了内在的理

^① 路易斯·贾内梯:《认识电影》,中国电影出版社1997年版,第127页。

性思维运动——言语,以及内在的感情运动——音乐,从而使电影形成了更为复杂的时空结构。比如《乡音》结尾,余木生用独轮车推着病重的陶春在山间小路上行走,此时独轮车吱呀吱呀的声音在空旷的山野中显得格外清晰突,然,远处传来火车剧烈的震荡声和汽笛声,两种声音交织在一起,形成强烈的对比,最后独轮车声被隆隆的火车声所掩盖,陶春却兴奋地对丈夫说:“你听,这声音,震得人心里都动!”画外的火车声实际上代表着陶春一直向往的山外的世界,愈来愈强的火车汽笛声、震荡声,诱发着陶春无限的遐想和希望,于是,山内和山外、独轮车声和火车声,构成了画内与画外、实在空间与想像空间、生活现实与未来理想的鲜明对照,含蓄地表达了影片的主题。其次,声音可以表现无法直接展现的画面空间,从而有效地扩大电影的艺术空间和审美空间。电影中一些恐怖的场景、危险的场面、非现实的世界以及抽象和复杂的心理与情感等等,都可以借助于声音来体现,比如《星球大战》、《侏罗纪公园》、《龙卷风》等影片,都通过很多人为制作的特殊音响,使画面空间突破画框的限制,向纵深延展,从而创造出逼真而又神秘的电影世界。再次,声音不仅可以直接参与银幕造型、塑造形象,给画面空间以具体的深度与广度,同时还可以控制节奏,制造悬念,加强戏剧性效果。比如希区柯克的《鸟》中,经常用鸟的尖叫声和群鸟的飞翔声来营造惊恐不安的氛围,以此推动情节的发展。《蝴蝶梦》中,音乐的快慢缓急始终和故事的演进及人物情感的变化结合在一起,增强了影片的戏剧性和感染力。复次,声音还可以通过与画面的巧妙配合,产生某种特殊的隐喻效果和象征意义。如美国影片《邦尼和克莱德》中,每次抢劫的场面都伴随着活泼欢快的音乐,使抢劫成为一种欢乐而又有趣的游戏,这实际上是对美国现代社会暴力成灾以及社会舆论对暴力活动推波助澜的无情批判和辛辣讽刺,它是利用画面和声音的不和谐来产生隐喻。法国影片《四百下》中,小男孩安托万单独在家时,有音乐伴随着他,而当他的母

亲回家时,音乐嘎然停止,每当母亲向儿子流露出一点爱怜的时候,影片又会出现音乐,影片中音乐的有无,实际上代表了安托万心理和精神方面的不同状态和不同感受。苏联影片《两个人的车站》中,薇拉告别了普拉东后,走向天桥步伐愈来愈快,而此时飞速驶去的列车的震荡声也愈来愈响,强烈的节奏和夸张的声音其实是主人公激动不已的内心世界的写照。再如美国影片《鸟人》开头,黑色的银幕上,一行行白色的字幕次第出现,画面外有人声:“鸟人,鸟人!”“他像天使一样,还有翅膀”;还有音响和音乐,音响是群鸟的鸣叫和鸟儿扇动翅膀的声音以及火车行进的声音,音乐则是类似天堂之音的美妙而又舒缓的音乐,这样组成了一个非常有张力的影像空间,对影片的人物和主题作了不动声色的介绍和暗示。正像巴拉兹所言:“声音将不仅是画面的必然产物,它将成为主题,成为动作的源泉和成因。换句话说,它将成为影片中的一个剧作元素。”^①

电影的声音主要包括人声、音乐和音响三个方面。人声是电影中人物表达思想、交流感情、传递信息的最基本的方式,也是塑造人物形象、刻画人物性格的重要手段。人声主要由对话、独白和旁白组成,对话是人物之间相互交流的声音,它不仅要符合人物的性格、年龄、身份、气质、职业等特点,还要尽可能地口语化、生活化,不同的音调、音色、力度和节奏可以体现人物不同的教养、心理和个性特征。比如《魂断蓝桥》中,穷困潦倒的玛拉到火车站拉客,突然发现了她心爱的罗依,罗依欣喜若狂,激动地拥抱玛拉:“玛拉,我简直不能相信,这是你吗?真是你,玛拉!”“亲爱的,让我好好看看你!我这不是做梦吧!想不到你会在这儿等我。你一直在这儿等我?真是奇迹!”而这时百感交集的玛拉只重复着一句

^① 潘秀通、万丽玲:《电影艺术新论》,中国电影出版社1991年版,第338页。

话：“呵，罗依，你活着！”这里体现的不仅是人物鲜明的性格特征，更表现了人物复杂丰富的内心情感。

独白和旁白大都是以画外音的形式出现。独白是人物自我表述的声音，一般表现为人物以自我为对象的“自言自语”，它不仅丰富画面内容，扩展画面空间，而且可以更好地揭示人物心理，塑造人物性格。比如美国电影《现代启示录》中，威拉德上尉一行几人沿湄公河逆流而上，去执行一项特殊的任务，在沿途的经历中总穿插着威拉德充满矛盾的愤恨的内心独白。如在同伴发疯般地图用机枪扫射越南妇女，而他又对挣扎在死亡线上的女人补了一枪后，他的内心发出了这样的声音：“那是我们在这里活下去的方法，我们先用机关枪打他们半死，然后再为他们施以包扎，这是真正的虚伪。”当威拉德目睹了喜欢闻凝固汽油弹焦味的战争狂人基尔戈上校的直升机群对越南村庄学校的狂轰滥炸，目睹了在黑色丛林背景下强聚光灯照射中封面女郎的劳军表演，目睹了美军士兵因一只小狗的过失而将小船上的越南平民全部杀尽的残酷场面，目睹了被照明弹烟雾笼罩下的美军阵地混乱恐怖的情景，等等，他的内心独白愈来愈沉重，愈来愈迷茫。威拉德对战争本质的认识和对人性本质的思考，就通过他的内心独白得到了深刻的表现。

旁白则是从主观视点或客观视点出发介绍环境、评说故事的一种手段。合理地使用旁白，可以有效地突破镜头的限制，把电影的表现空间扩展到画面以外，而且还可以以声音代替形象，以无形代替有形，增强电影的艺术感染力。例如澳大利亚影片《钢琴课》中，主人公艾达始终拒绝说话，她的思想和感情都是通过旁白来传达的。影片一开始艾达用手捂着脸，从手指缝中窥视世界，这时画外传来艾达的声音：“你听到的声音，不是我说话的声音，而是我意念中的声音。六岁以后，我不曾再说过话，我也不知道为什么。”其实她不再说话的理由有二：一是她认为“世上的人尽说废话，不说也无妨”，二是她明白语言很难表述或者根本无法表述一个女性真

实的内心和真正的情感,所以干脆以沉默来应对一切。因此以旁白形式出现的她的“意念中的声音”就具有了特殊的意义和力量。在《红高粱》、《黄土地》、《大决战》以及《蝴蝶梦》、《战争与和平》等影片中,旁白也起到了推进故事、开掘主题的作用。《红高粱》以“我”的旁白来讲述“我爷爷我奶奶的故事”,实际上体现了现代人对历史的追溯和思考。《战争与和平》的旁白则是一个游离于故事之外的叙述者,以居高临下的视点对影片内容的加以解说与评判,以加强观众对影片内容的理解与认识。很多影片中,对话、独白、旁白还可以互相转换,比如《广岛之恋》中人物对话经常被独白所代替,影片的时空结构因此而得到自由地转换,人物的内心伤痛和复杂情感也由此得到细腻准确和诗意的表现。

音乐是从纯音乐形式演化而来的电影视听元素的一个组成部分,由于它被纳入了电影的时空关系之中,从而获得了纯音乐所不具备的电影空间,成为一种既有一定的独立性,又有明确的视觉配合性的音乐形式。音乐出现在电影中,最早的作用是把观众的注意力吸引到银幕上去,让他们进入看电影的状态。随着人们对声音元素的重新认识,音乐在电影中的功能也被充分挖掘出来,于是,音乐不再是简单地解释画面或被动地从属于画面,而开始在与画面的协调与共融中走向复杂和多元。例如,美国影片《巴顿将军》中,为了更准确地表现性格复杂的巴顿将军,影片采用了三个音乐主题,以此刻画和揭示他在不同时间和地点表现出的某一性格特征。影片开始时是嘹亮的小号奏响的主旋律,给人一种灵魂再生的豪迈。当他步入战场,指挥军队,英勇奋战时,昂扬的军队进行曲让人感觉到了一种雄壮与威严。当他屡遭贬损而不得不退出历史舞台时,悠扬的赞美诗合唱响起,以此来衬托他的宗教性格和悲剧命运。

音乐可分为有声源音乐和无声源音乐两种。有声源音乐是指影片的画内音乐,或指客观性音乐,即它是画面中的声源所提供

的,如画面中人的演唱或演奏,以及开着的录音机、电视机等的声音,这种音乐与画面保持在同一时空中,它本身就是剧情的重要组成部分,并对剧情的发展产生直接影响。比如《音乐之声》、《翠堤春晓》中的歌唱和演奏,再如《黄土地》中翠巧唱起的“信天游”,《红高粱》中的颠轿歌和饮酒歌等。无声源音乐是根据影片的内容和主题的需要而创作的音乐,它是画外音乐、主观性音乐,其主要作用是渲染气氛、抒发感情、补充画面不易传达的思想和情绪,同时还体现一定的时代特色与民族风格。比如《辛德勒的名单》中那贯穿始终的小提琴曲,一开始极为暗淡和微弱,随着剧情的发展,它不断地明晰和强大起来,最后变得更加刚劲和悲壮。这缠绵不绝、如泣如诉的乐曲,实际上就是影片内在节奏和思想情感的外在体现。很多有声源音乐还可以转化为无声源音乐,比如《人生》中,德顺爷赶着驴车,在辽阔的黄土高坡上唱起了悠扬的“走西口”,他的苍老的嗓音渐渐化为当年他爱慕的年轻姑娘的歌声,然后又渐渐化为无声源的抒情音乐,营造出一种美丽而又忧伤的艺术境界。

在电影中,音乐不仅可以烘托主题、强化感情,还可以成为一种特殊的音乐符号,表达特殊的意念和思考。比如《逃离索比堡》中,每当荷枪实弹的纳粹士兵驱赶着衣衫褴褛的犹太人,将他们用火车送往集中营时,就会响起施特劳斯的圆舞曲《维也纳森林的故事》,浪漫美妙的音乐与惨无人道的画面结合在一起,产生了奇妙的对比和隐喻,从而让人们体会真善美在假丑恶面前毁灭的悲壮与惨烈。很多优秀的影片还形成自己富有特色的主旋律和主题曲,像《魂断蓝桥》中的“友谊地久天长”、《城南旧事》中的“送别”、《马路天使》中的“四季歌”、《泰坦尼克号》中的“我心依旧”、《人性的证明》中的“草帽歌”等等,这些优美的主旋律或主题曲,都具有与画面一样感人的力量,并且已成为影片的一种阐释、一个标签,和影片一起广为流传。

音响是指除人声与音乐之外的一切声音,它包括自然音响:风

声、雨声、水流声、海涛声、鸟鸣虫叫声等;动作音响:人的喘息声、脚步声、打斗声、开门关门声等;机械音响:汽车声、火车声、电话声、钟表声等;特殊音响:枪炮声、爆炸声、追逐声以及各种经过变形处理的非自然音响等。音响在影片中的作用首先是再现和还原现实生活的声音状态,增加画面的现场感和真实感。比如《邻居》开头,画面还未出现,就传来广播报时的声音:“刚才最后一响,是北京时间12点整。”接着,破旧的楼道里顿时热闹起来,水流声、切菜声、炒菜声和着人们的交谈声和脚步声,紧张而拥挤的筒子楼里的生活情状逼真展现在人们面前。影片利用音响来营造一种氛围,故事就在这种特殊的氛围中展开。其次,音响作为一种艺术元素还具有一些特殊的功能,它既可以和画面一起成为营造戏剧情境、推动故事发展、刻画人物性格的重要手段,又可以通过某种艺术处理而传达出某种特殊的意味。比如瑞典影片《魔术师》的开头,表现夏日傍晚时的场景,一辆马车在森林中行进,此时车夫的吆喝声、车厢下弹簧的吱吱声、马蹄敲打地面的得得声,还有飞鸟的怪叫声、青蛙的呱呱声、树林的沙沙声、风的呼啸声等等,各种奇异的声音混合在一起,给落日下的森林、沼泽、道路增添了风雨欲来的浓烈气氛。这不仅渲染出一种阴郁恐怖的情调,也给观众带来了许多联想和期待。再如美国影片《现代启示录》创造性地运用各种音响效果,来实现影片对现代战争的思考和人类本性的剖析。影片一开始,快速旋转的风扇幻化成军用飞机的螺旋桨,震耳欲聋的声音与橘红色的火海叠化在一起,把人带到了一个梦魇般的环境之中。影片出色的音响效果极具表现力地展示出了战争的一切疯狂、诱惑力、荒诞性、虚伪、残酷和恐怖,使得影片成了一部充满激情、风格独特的战争史诗。导演科波拉说:“我最终的理想,就是带领观众去体会一场他们未曾经历过的战争经验,然后令他们与

那些曾经身临其境的人产生同样的内心反映。”^①

此外,音响自身的加剧或停止也能制造戏剧性效果,比如日本影片《砂器》中,当钢琴协奏曲“宿命交响曲”的乐音一落,场内爆发出热烈的掌声,但演奏者和贺英良却因过于激动和体力不支,勉强地站起来面对台下,此时画面上只有人们鼓掌的动作而没有掌声,直到他逐步恢复了平静,他才被这种热烈的声音所感动。《邦尼和克莱德》的结尾,在激烈的枪战开始之前,邦尼与克莱德相互对视,画面一片寂静,这种片刻的“无声”会让接踵而至的强音更具有冲击力,由于无声的瞬间和有声的高潮形成了强烈的对比,必然会产生令人震惊的效果。

现代录音技术的发展,给电影提供了更加优越的条件,人们可以通过模拟创造全新的音响世界,音响作为一种最积极、最活跃的艺术元素,在现代电影中的地位和作用也越来越显现出来。在电影中,音响、音乐和人声各司其职而又相互补充,它们错综复杂地交织在一起,共同完成表情达意的任务。

3. 视听关系:声画同步、声画对立、声画对位

电影从单一的视觉艺术变为视听结合的艺术,并非只是因为增添了声音的元素,更重要的是发现了视听元素之间的微妙关系,从而找到了影像艺术更多样、更丰富的表现手段。电影正是有效地调动和发掘了各种视听元素的表现潜力,并把它们有机地统一在一起,才使得艺术的世界更灿烂多姿、更形象感人。

从本质上看,电影就是视觉元素和听觉元素相互交融、密切配合的产物,电影的艺术性主要体现在视听元素的巧妙组织和创造性运用上。比如张暖忻导演的影片《沙鸥》中,就是通过声画关系的变化来表现沙鸥失去亲人后的内心情感。一心在筹办婚礼的沙

^① 乌兰主编:《世界著名电影导演研究》,中国电影出版社 1962 年版,第 61 页。

鸥在听到男友沈大威牺牲的消息后，内心充满了巨大的悲痛，她独自一人来到与男友一起到过的圆明园，静静地凝视着这残垣断壁的废墟，这时画外音响起沈大威的声音：“能烧的都烧了，就剩下这些石头了。”这声音一次比一次强化，字字敲击着沙鸥的心房。沙鸥感到了一种无形的力量在鼓舞着自己，她从容地走出圆明园，路旁的树木迎风招展，一枝枝红枫迎面而来，显示了一种自然的活力。同时，画外传来训练场上重重的扣球声、队友们的呐喊声、比赛时的欢呼声、裁判的哨声和报分声、以及教练严厉的口令声等等，于是沙鸥的神情愈来愈坚定，脚步愈来愈快捷和沉稳。影片就是这样依靠声音与画面巧妙剪接，把现实空间和想像空间、外在空间与心理空间有机联系在一起，使之互相比照、互相推动，形成一个多层次的视听结构，以此来表达人物内心情感的变化和精神境界的升华。

电影的视听元素之间有着极其复杂的组合关系，声音与声音、画面与画面、声音与画面均可以构成相互对应和承接、相互比较和映衬、相互促进和暗示的意义。简单地说，视听关系主要有以下三种组合方式：声画合一、声画分立、声画对位。声画合一是电影中最基本、最常见的声画组合关系，它要求发出声音的人和物与其声音保持同步进行的自然的关系，使画面中视像的发声动作和它所发出的声音同时呈现同时消失，声音与画面紧密配合，在节奏和情绪上基本一致，其目的是为了加强画面的真实感，提高视觉形象的艺术感染力。声画分立是指画面中的声音和视像不吻合、不同步，相互分离而又有某种内在的联系，把它们组合在一起就会产生特殊的艺术效果。比如《魂断蓝桥》的开头：夜晚的伦敦街头，居民们在听广播：“全世界都知道了，1939年9月3日，星期天，它将永远被人记住。这天的上午11点15分，首相在唐宁街10号会议上的演说宣布了英国和德国处于交战状态……”上校军官罗依·克劳宁从军营大门出来，乘车来到滑铁卢桥，他走下车，站在桥中间的

栏杆边,望着匆匆流去的河水沉思。这时他从口袋里掏出一个象牙雕的“吉祥符”,久久地凝视着,画外传来他和玛拉的对话:(玛拉)“这给你。”(罗依)“吉祥符!”(玛拉)“它会给你带来运气。会带来,我希望它会带来!”(罗依)“你真是太好了!”(玛拉)“你现在不会忘记我了吧?”(罗依)“我想不会,不会的,一辈子都不会忘记你!”于是两鬓斑白的罗依幻化成了朝气蓬勃的年轻的罗依,故事便回到了1914年的第一次世界大战期间,开始展现罗依和玛拉相遇、相识并深深相爱的那些幸福时光。从声画合一到声画分立,影片巧妙地将故事从现实拉回到过去,并将一个凄美动人的爱情故事和两次世界大战联系在一起,含蓄而深刻地揭示了战争扼杀和摧毁美好事物的本性和实质。

声画分离是声画合一的一种改进与变异,它可以有效地发挥声音的主观性作用,通过分离的形式,进一步加强声音和画面内在联系,使其在新的基础上取得和谐统一。利用这种技巧,可以把不同时空、不同内容的画面联结起来,借此完成影片的时空转换、情绪转移和情感变化。比如日本影片《生死恋》结尾,美丽而善良的夏子死于非命,雨中,大宫和野岛相继来到他们和夏子相识的球场,这时球场空无一人,却传来“啪、啪”的击球声和夏子“球太高了”的叫喊声,这实际上表现的是人的意识空间和情感空间,故地重游,睹物思人,昔日的欢乐时光自然会浮现在眼前。声音的强化不仅真切地表达了大宫对夏子的深深的思恋与缅怀,也会深深地触动观众的心灵,使之产生情感的共鸣。

声画对位是声画分立的进一步演化,它是指声音和画面各自独立而又相互作用的一种结构形式。声音和画面分别表达不同的内容,它们独立发展又相互配合,分头并进又殊途同归,从不同方面阐释同一含义,并产生对比、象征、比喻、联想等效果。如库布里克的《发条桔子》中,14岁的少年阿历克斯是一个流氓团伙的头目,他生性残暴,经常和同伙一起胡作非为。有一天,他们闯入老

作家的家中,将老作家打成残废,又将其妻子绑起来肆意践踏。这么一个惨不忍睹的画面,音乐却是主人公嘴里哼出来的《雨中曲》的轻快的旋律,令人发指的兽行与轻松优美的音乐组合在一起,使音乐与画面之间在内容、节奏、情绪、气氛等方面互相对立,造成鲜明的讽喻效果。影片更精彩之处是对阿历克斯的精神疗救法,阿历克斯被紧紧地捆在椅子上,眼睛被两只夹子撑得滚圆,医生让他不停地看充满暴力的电影,并不断地往他的眼睛里滴眼药水,而此时播放的音乐是贝多芬的《第九交响乐》。开始阿历克斯还没什么反应,但时间一长,他便恶心难忍,无法承受。这种特殊的犯罪矫正法使阿历克斯变成了一个好人,但他又成了一个被人欺凌而无能自救的弱者。最后当他又一次听见《第九交响乐》时,他又恶心不止,大喊大叫着从窗台跳了出去。这是一部严肃而又荒诞的影片,库布里克是在深刻地剖析性与暴力对当代西方社会的困扰和影响,他利用声画对位这种特殊手段,表达了他对人类道德文明的思考和未来命运的忧虑。

一般来说,幸福欢喜的画面应该与明快昂扬的音乐组合在一起,痛苦悲伤的画面应该与深沉凄凉的音乐组合在一起,然而在很多影片中,常常会出现错位现象。比如《天云山传奇》中,宋薇和吴遥的婚礼场面,响起的是非常哀伤的乐曲,这实际上预示着他们的结合本身就是一场悲剧。《苦恼人的笑》中,画面是工厂在印刷报纸,声音却是一个人在讲“狼来了”的故事。这种声画对位是对当时谎言满天飞的社会现实的一种揭露与嘲讽。苏联影片《夏伯阳》中,当贝多芬的《月光曲》响起时,画面是白军团长在弹钢琴,他旁边正在拖地板的勤务兵却因兄弟受刑惨死而伤心。于是,高雅的音乐与白军军官的卑鄙形成一种反差,而轻松的乐曲与士兵的痛苦也造成了一种对照,这样,声音与画面的结合就有了丰富的信息和复杂的内涵。可以说,利用声音与画面之间的相似性进行艺术的类比,或通过声音和画面之间的不合谐构成比喻和暗示,已经成

为电影抒发感情、阐述思想的有效手段。《广岛之恋》、《野草莓》、《飞越疯人院》以及《黄土地》、《黑炮事件》、《紫日》等影片都有这种声画关系的艺术化处理,显示了创作者独特的艺术构思和深厚的艺术造诣。

二、鲜明的艺术特征

与其他艺术相比,电影有着更加复杂的语言系统和更加多变的时空规模及时空组合形态,因此它也具有了更加鲜明的艺术特征和审美规范。一百多年来,由于电影始终在不断地更新和发展之中,因而对其艺术本性和审美特点认识和研究也在不断地变化和丰富之中。但无论如何发展和变化,电影的基本属性和审美特点是稳固和独特的,离开了这个稳固而独特的艺术本性,电影将不复存在。

从电影特有的视听元素和特殊的构成方式来看,电影有着以下几个基本特征:

1. 造型性:环境造型、人物造型、色彩造型、音响造型

电影是画面的艺术,而画面是由人、景、物、形、光、色组成,如何让画面更有层次、更有内涵、更有美感,这主要取决于电影的造型设计和造型效果。电影创作的第一步,就是将文字描写的一切内容转化成视觉形象,然后再通过直观而具体的视觉形象来塑造人物、叙述故事、抒发感情、阐释哲理。因此,创作者总是善于将各种造型手段和造型形式结合起来,充分调动电影造型的多种功能,使画面显示出更大的艺术张力和艺术能量。

画面造型主要体现在环境造型与人物造型上。环境造型是指具体的生活场景和人物的活动空间的造型,它包括自然环境、居住环境以及陈设道具等。如《大红灯笼高高挂》中封闭而幽深的大宅院,《黄土地》中辽阔而深远的西北高原,《公民凯恩》中那豪华而又神奇的“天堂庄园”,《天云山传奇》中罗群破旧而又杂乱的小屋等

等。这些环境造型不仅能体现影片的时代特点、地域特点和民族特色,而且还能充分展示人物的社会地位、生活处境、个性爱好及修养情趣,同时还能配合剧情发展对影片的主题和人物的情感与心理作出某种暗示或象征的注释。

陈凯歌导演的《黄土地》是一部环境造型特别出色的影片,由于影片是把黄土高原当作中华民族气质、精神、文化、性格、力量的化身来表现的,因此在造型上特别注意展现它辽阔而又雄浑的个性和神韵。影片用大量静态的远景、全景镜头来表现黄土高原连绵起伏的山峦、蜿蜒曲折的小路以及高远深邃的天空等,赋予了黄土高原以油画般凝重的色彩和国画般淳朴的意境。影片开头就是用叠化的远景镜头,将远远走来的八路军干部顾青同广袤的高原影像交融在一起,创造了人与景浑然一体的总体形象,为全片奠定了浑厚浓郁的抒情基调。

影片中几次表现翠巧到黄河边挑水的镜头,也都是以大远景来突出黄土地的空旷和辽远。“翠巧走下山岭,留下的只是空空的岭顶”,“翠巧走了,山岭上发白的小路上,红点点很显目”。这里有意强化了黄土地的空间形象,并对人与环境的关系作了想像化暗示,从而表现了人在环境面前的弱小与无力,以及人与环境的较量和对命运的抗争。

在现代电影中,创作者特别重视布景和道具的选择,这一方面是为了追求逼真,营造富有生活气息的人物活动的环境,另一方面也是为了使之作为人物性格形成的外因或背景、作为剧情发展的一个推动因素发挥它的审美功能。如《本命年》中,刚出狱的泉子回家,他走进一条狭窄弯曲的胡同,四周寂静无声,只有他沉重的脚步声在回响。他穿过曲折阴暗的小巷,来到母亲留给他的破败的小屋,零乱、肮脏的小屋里赫然摆放着一张布满灰尘的母亲遗像。在这里,狭窄的胡同、晦暗的光线、破败的小屋等,都暗示了泉子未来的生活之路的曲折和艰难,同时也会让观众对泉子的命运

产生更多的担忧和关注,吸引观众更快地融入到影片的世界里去。再如《雾码头》中那弥漫于码头的浓雾,让人感到了第二次世界大战前夕笼罩在整个欧洲大陆的那种颓唐、悲哀、沉沦、沮丧的气息。《黑炮事件》中那个长方形的白色的会议室,是一种失去了纵深感和立体感的、平面、僵硬而又呆板的空间形象,象征着那个时代的官僚机制。还有《悲情城市》中那多次出现的岿然不动的山水远景,《巴黎最后的探戈》中在不同的场景总是出现的一只乳白色的大灯泡,《幸福的黄手帕》中那迎风招展的一长串黄手帕等,在影片中都具有独立的象征意义和审美价值。

人物造型主要是指人物的外形设计和个性特征,包括形象、化妆、服饰和表演等。电影中的人物形象主要依靠演员的扮演来完成,因此演员的扮相不仅要求做到形似,还要尽可能地求得神似,这就必须要借助于化妆、服饰和演技来实现。化妆是通过油彩、发型、装饰等改变人物的形貌,服饰则通过衣着的式样、色彩、质料等来体现人物的个性,二者都是以人物所处的时代、地域、及人物的职业、年龄、爱好和性格特征为依据,并结合演员的自然条件和表演技巧来塑造人物、创造形象。电影中众多不朽的艺术形象都是与他们富有特色的外部造型共存的,如卓别林扮演的头戴大礼帽、足登大皮靴、手拿文明杖的流浪汉形象,已成为电影史上独树一帜、家喻户晓的艺术典型。还有郭振清扮演的李向阳,于蓝扮演的江姐,斯琴高娃扮演的虎妞,巩俐扮演的秋菊,以及马龙·白兰度扮演的教父,乔治·斯科特扮演的巴顿将军,汤姆·汉克斯扮演的阿甘等等,都以特殊的形体特征和服装特征使人物具有了与众不同的特点,同时这种独特的外形设计又有效地参与到剧情之中,成为人物性格和命运的一种象征或暗示。

在电影中一件恰当的服装、一个特别的饰物有时能告诉观众许多话。比如《花样年华》中张曼玉扮演的苏丽珍始终是一身旗袍打扮,旗袍频繁地更换,而且从色彩到图案都眩目夺人,这不仅是

为了让观众能清晰地分辨时空的转换和季节的更替,更重要的是它可以体现主人公为掩饰内心虚怯而刻意做出的高雅和体面。于是旗袍就不再是简单的服装,而成了人物内心情感的一种折射。再如英国影片《简·爱》中,主人公简·爱总是穿一件黑色的长裙,只有衣领处露出一一点白色,这既是简·爱庄严不屈的气质的写照,又是简·爱因不幸的人生遭遇而产生的悲凉心境的外化。但当罗彻斯特向她表白了爱慕之情后,简·爱第一次体会到了人间的温情和爱情的甜美,于是她换上了一件崭新的、天蓝色的、明亮鲜艳的长裙,服装的明暗对比实际上体现了人物心境的变化。影片正是依靠这种富有特色的外部造型和服装设计突出了人物的个性,实现了影片的创作意图。

其实在具体的影片中,环境造型与人物造型都是天衣无缝地联系在一起。如美国影片《飞越疯人院》中,封闭的精神病院庄严肃穆,白色的墙壁、白色的服装形成了一种单调压抑的氛围,主人公默菲第一次出场时身穿一件黑色的皮夹克,头戴一顶棕色的毛线帽,显得与周围的环境极不协调。但随着他反抗的一次次失败,他身上深色的东西越来越少,最后终于变成了白色,与周围的环境吻合一致了。这里精神病院就是庞大稳固的、秩序严明的社会的象征,而默菲则是一个反叛者的形象,影片通过默菲与精神病院的冲突,深刻地揭示了社会与个人的尖锐矛盾,并辛辣地讽刺和批判了国家机器和社会制度对人的个性的压抑和对人的思想的征服。再如英国影片《法国中尉的女人》开头:男主人公查理携未婚妻来海边散步,突然看见弯弯曲曲伸向远方的海堤上,迎风站着一个人身披黑色斗篷的神秘女人。查理顿感不妙,不顾未婚妻的反对,呼喊着重冲向海堤,奔向那个时刻都面临危险的神秘女人。女人平静地转过头来,在如雾的风浪中露出了掩藏在斗篷中的忧郁而清秀的脸。这里海堤、大海、风浪构成了一个令人不安的环境,而女主人的黑色斗篷以及她沉着冷漠的面部表情,则显示着她与环境

的格格不入及对环境的无言抗争。这样的造型设计,既是写实又是写意,既是悬念又是预测,它把大海的深不可测与命运的不可捉摸,自然的风云突变与心灵的难以抗拒联系起来,使得画面有了特别的韵味、特殊的内涵。

色彩和声音在电影中也具有特殊的造型意义,它们都可以成为电影抒情表意的视觉符号。比如《黑炮事件》中,主人公赵书信总是穿着黑色的服装,住在黝黑的房间里,而他的周围到处都是耀眼的红色,红轿车、红地毯、红雨伞、红太阳、红色广告牌等,这种色彩反差实际上意味着他与社会的隔绝与距离,也预示着他的危机和命运。再如,《大决战》的开头,毛泽东从山谷中走来,沉重有力的脚步声让人感到了一种坚定和自信的力量。当毛泽东走上山顶俯视黄河时,开冻的河面上,巨大的冰块冲撞着向前涌动,这排山倒海似的撞击声又让人看到了一种必胜的信念和不屈的精神。还有《辛德勒的名单》中那“啪、啪”的打字声,《乡音》中那古老的油榨房里木槌的撞击声,《我的父亲母亲》中那朗朗的读书声等,都表现了视觉形象所无法传达的内容,给观众的心灵与情感以极大的冲击和震撼。

2. 运动性:主体运动、客体运动、宏观运动、微观运动、内部运动、外部运动

电影最早就是为了再现运动而发明的,西方最早把电影称为是“活动的图画”,可见,运动是电影区别于其他艺术形式的重要特性。法国著名电影艺术家雷内·克莱尔在《电影随想录》中说:“如果确实存在一种电影美学的话,那么,这种美学是在法国的卢米埃尔兄弟发明摄影机和影片的同时诞生的。这种美学可以归结成两个字,即‘运动’。”^①正因为电影具有其他艺术所不具备的展现运

^① 雷内·克莱尔:《电影随想录》,中国电影出版社1962年版,第75页。

动的手段和优势,因而它才能从众多艺术中脱颖而出,成为一种魅力无穷的现代艺术。电影得以存在的基础就是它的空间可见性和动态变化性,离开了具体的空间存在,离开了连续的运动形态,电影就不复存在了。用希区柯克的话说,电影的本质在于运动,没有运动就没有电影。

电影的运动主要包括主体运动、客体运动、宏观运动、微观运动、内部运动、外部运动等,这些运动方式共同组成了电影多姿多彩而又变化无穷的艺术世界。

首先是主体运动,即画面中人和物的运动,这是电影最基本的运动方式,也是电影生命的基础。电影自始至终都是处在运动和变化之中,并且是依靠这种直观的形象的动态画面来叙述故事,塑造人物,表达思想和情感。比如在小说《红高粱》中,表现“九儿出嫁”只用了一句话,而电影却换成了长达十几分钟的“颠轿”。在空旷的原野上,一群身强力壮的轿夫迈着欢快的“颠步”,唱着狂放幽默的“嚎歌”,那洋溢着生命热情的场面深深地感染了观众,观众很快就会融入电影的故事之中,和主人公一起去体验爱与恨的凄美,生与死的悲壮。在电影中,一切抽象的思想、一切复杂的情感大多不是靠语言来体现,而是靠运动的画面来展示。比如《归心似箭》中抗联战士魏得胜在战斗中负伤,被农村妇女玉贞所救,在玉贞家里养伤的过程中,两人产生了真挚的感情。当魏得胜伤愈将要归队时,两人都不知如何表达自己埋藏心底的真实情感,于是,魏得胜一言不发地劈柴、挑水,而玉贞也一言不发,只是走过去把魏得胜挑来的水泼在地上。一个想把水缸挑得满满的,一个却故意让他永远也挑不满,这种无声胜有声的动作,把人物真挚而深厚的感情表达得淋漓尽致。

其次是客体运动,即摄影机的运动所创造的运动空间和运动方式。电影在诞生的初期,摄影机是固定不动的拍摄起视野范围内的人和物的动作与变化,因此电影只有一种运动,即被摄物的运

动。随着摄影技术的发展,人们逐渐发现摄影机的移动可以创造奇迹般的效果,比如推拉镜头可以让画面出现由远及近或由近及远的层次变化,使画面不经过剪辑就能产生一种连续的动感和流畅的气势,从而更好地突出、强调或揭示某些内容,增强画面的视觉冲击力和艺术感染力。摄影机的运动从根本上改变了摄影机与被拍摄对象的关系,从此摄影机不再是一个被动记录的工具,而开始主动参与到影片的创作过程,电影这才从“照相式的戏剧”中解放出来,具有了自己独特的时空特性。正如日本电影理论家岩崎昶所言:“使电影和戏剧完全不同的因素是摄影机。电影以戏剧为出发点,而后来却又离开戏剧愈来愈远,这首先是由影片需要通过摄影机去拍摄这个铁一般的事实所造成的。”^①当从固定视点中解放出来,可以随心所欲进行移动时,电影的艺术空间和创作潜力才被大大地拓展和调动起来,从此电影才摆脱了很多束缚,能够灵活地选择运动,自由地创造运动。摄影机通过不同的运动方式(推、拉、摇、移、跟等),可以使画面产生景别的变化;又可以通过不同的运动速度和幅度(快慢、大小等),使画面产生不同的节奏和韵律;还可以通过不同的运动角度与方向(平角、仰角、俯角、正向、反向等),使画面产生某种隐喻与风格。比如《公民凯恩》的开头,摄影机从“天堂庄园”的外面慢慢地向前推进,先是笼罩在薄雾中“天堂庄园”的远景,接着镜头缓缓推进对准了一块标有“禁止入内”字样的牌子,然后继续上移,越过高高的铁丝网,进入一间亮着灯的屋子。画面突然变成了一个奇妙的雪景,镜头向后拉开,原来是凯恩手中握着的玻璃球里的景象。最后镜头推成凯恩的面部特写,弥留之际的凯恩吃力地说出一句话“玫瑰花蕾”。镜头又拉成近景,玻璃球从凯恩手中滑落、破碎,一个神秘而又深沉的故事就这样开始了它的序曲。镜头就像一个无声的叙述者,它既奠定了影片的

^① 岩崎昶:《电影的理论》,中国电影出版社1963年版,第27页。

基调，又体现了影片的整体构思，即探寻一个不同寻常的谜。

摄影机的运动不仅可以创造出富有空间层次感的画面语言，而且也极大地丰富了电影的表达手段和表现技巧。借助于移动摄影可以分离出主观镜头、客观镜头，还可以制造“化静为动”、“返动为静”的艺术效果。比如《林则徐》中，林则徐到江边送别邓廷桢的场面，主要采用客观镜头来表现二人依依惜别的深情。二人神情沉重，无言以对，紧紧地握起手以示鼓励。邓廷桢上船，帆船缓缓离岸，接着是大远景的高山、古堡、白云和蜿蜒曲折的登山台阶，林则徐沿着台阶往上奔的镜头与江上远去的白帆交替出现。当林则徐登上山巅放眼望去，一条孤帆在浩茫茫的江面上渐渐消失，镜头反打，伫立在山顶凝视远方的林则徐泪水夺眶而出。这一组镜头既营造了“孤帆远影碧空尽，惟见长江天际流”的意境，又深刻揭示了人物内在的心理和情感的变化。再如法国影片《四百下》的结尾，因得不到爱的温暖而差点走上犯罪道路的小男孩安托万从拘留所里逃出来，他不停地向前跑着，跑过农舍，越过田野，穿过灌木丛，一直跑向大海。镜头从客观视点一直跟拍了这个过程，把孩子努力奔向自由的心情充分地展现出来。当安托万第一眼看到大海的时候，镜头立刻变成了主观视点，镜头沿海岸线从左向右摇拍，展现大海的雄浑与气魄以及孩子看到大海的震惊与喜悦。接着，安托万走下坡地，奔向海滩，站在海水中，海浪冲击着他的膝盖，他慢慢走上海滩，回到岸边，一直远远跟拍的镜头推成近景，他回过头，茫然的目光定格在画面上。这一组转换自然而又流畅的镜头，既表现了主人公内心世界的孤独和敏感，又表现了他对自由生活的向往和热爱。

在电影中，运动和变化有无限的可能性。它既可以表现宏观的运动，又可以表现微观的运动；既可以展示外在的运动，又可以展示内在的运动；还可以通过蒙太奇对镜头的分切组合，形成特殊的运动和节奏。比如，前苏联影片《战争与和平》中，安德烈·包尔

康斯基在战斗中受伤倒下,躺在了碧绿的草丛中,这时镜头从静静躺着的安德烈身上慢慢移开,并上摇到天空,蔚蓝的天空宁静而深远,白云在天幕上缓缓地漂移,显得那样的安详而美丽。这是安德烈视觉里的天空,它形象地表达了主人公对美好生活的眷恋和向往。日本影片《裸岛》中,女主人公阿丰从大岛的小河里打满了水急急忙忙往回赶,镜头则使用多次变焦的手法,使得从远处走来的阿丰刚接近镜头,又猛地被拉远,这种匆匆走来又突然被推远的画面重复了好几次,从而营造出长路漫漫而人心坚定的意境。《黄土地》中,表现八路军干部顾青到黄土高原采风,是用他渐渐走上山梁、在山梁上远远地走来、渐渐走下山梁三个镜头穿插叠化了黄土高原的其他景物镜头,从而表现黄土地的辽阔深邃和顾青日夜兼程、风尘仆仆的形象。前苏联影片《战舰波将金号》中大屠杀的段落,运用快速剪接的杂耍蒙太奇手法,营造了激烈动荡的节奏;而三个静止的石狮子形象经过巧妙的组接,则产生了从沉睡到觉醒并奋起怒吼的运动感。此外,电影还经常利用空镜头来体现运动,利用特写来表现人物的情感变化和心理反应等等。总之,电影的运动是多种运动形式的综合,复杂多变的运动赋予了电影以全新的艺术生命,正如美国电影理论家斯坦利·梭罗门所言:“电影艺术的主要基础就是描绘运动的概念,因此拍电影的最大问题是怎样才能最好地描绘运动……换句话说,一部影片并不是只包括外露的行动,只有人们跳来跳去的镜头,而是还要叙事,必须把实际的或隐含的运动同主题观念结合在一起。”^①所以说,认识电影的运动特征才能真正理解电影的形式美感和艺术价值。

3. 逼真性:现场感、真实性;写真、仿真、创真

很多艺术形式都追求逼真,如绘画、雕塑、文学、戏剧等,但在

^① 斯坦利·梭罗门:《电影的观念》,中国电影出版社1983年版,第287页。

再现生活的逼真程度上,任何艺术都无法与电影相媲美。文学可以绘声绘色地描绘生活,但无法做到具体直观;绘画、雕塑可以做到精细准确,但只能是瞬间的空间形象;戏剧能够视听结合、时空兼备,但因受舞台条件的限制,不得不依靠虚拟和假定来表现内容。电影则不同,它所依赖的技术系统使它能够十分精确和完整地记录和再现客观生活的一切形象、声音和色彩,它不仅能够最大限度地还原生活的本来面目,而且还能通过各种模拟技术创造一种比生活本身更生动、更逼真的影像世界。正如电影美学家巴拉兹所言:“电影艺术的基础和可能性在于它使每一个人和每一事物都保持其本来面目。”^①

逼真性是电影独树一帜的审美个性,这是由电影的技术特性决定的。电影的摄影技术、录音技术以及它特有的剪接技术,都为它创造高度逼真的视听效果提供了可靠的物质保证和技术保证,技术愈先进,电影的逼真性就愈强。从各种光学镜头的运用到摄影机技术的改进,从胶片性能的提高到数字技术的出现等,都为电影实现其逼真地反映生活创造了条件。比如《泰坦尼克号》中轮船沉没的场面、《侏罗纪公园》中恐龙复活的情景、《与狼共舞》中捕猎野牛的场面、《紧急迫降》中飞机在机场横冲直撞的镜头等,都是依靠先进的技术手段创造出来的,它们都以无与伦比的视听效果,给观众带来了极大的审美享受。

电影的逼真性首先表现在它的现场感和真实性上,无论什么题材、什么类型的影片,都要竭力营造真实的现实场景,让观众产生“眼见为实”、“身临其境”的审美体验。比如《荒野有情天》,运用大量的长镜头展示澳大利亚南部连绵的群山、茂密的森林、潺潺的溪水和壮丽的瀑布,竭力渲染大自然的雄浑与壮阔。同时,又借助于音响和光线的衬托,营造出大自然残酷无情的一面,那陡峭的悬

^① 贝拉·巴拉兹:《电影美学》,中国电影出版社1982年版,第45页。

崖、阴暗的洞穴、可怖的丛林构成了人前进路上的种种障碍。于是，一老一少在这荒蛮之地，既经历了生死考验，又得到了心灵的净化和提升。电影以“现在进行时”的方式，搬演着“正在发生”的故事，让观众产生“信以为真”的感觉，这就是电影与戏剧等其他艺术形式的最大区别。还有《西线无战事》一开始就用航拍的长镜头摇拍激烈的战争场面，枪炮声、喊杀声以及爆炸引起的火光、浓烟等等，一下子就把人拉到第一次世界大战的西线战场中，去感受战争的血腥与残酷。《辛德勒的名单》则调动三万多犹太人参与演出，真实地再现了当时纳粹屠杀犹太人种种惨不忍睹的场面。如强行驱逐出家门、到处躲避搜捕、排队登记名字、广场上裸体检查、火车站被分类时的惊恐与呼叫等等，一切都像是历史的重现，那样的历历在目，那样的惊心动魄，影片震撼人心的力量也就来源于此。

电影史的发展经历了“写真”、“仿真”、“创真”三个阶段。早期电影就是以写实的手法记录生活，是生活真实的直接照搬，但简单地复制生活不是艺术，电影必须对生活进行适当选择和加工，才能使自己具有艺术世界的逼真感。于是电影艺术家们从复制走向模拟，从模拟又走向创新，使得电影还原生活和表达生活的能力一步步加强。很多杰出的电影艺术家都在追求影片的逼真性方面做出了很大努力。比如，1916年美国电影之父格里菲斯在拍摄《党同伐异》时，为了再现“巴比伦陷落”的宏大场面，曾不惜巨资建造了一座纵深16公里的城堡，四层楼高的城墙可容纳四匹马拉的战车来往奔驰，以至于他后来竟无力去拆除这些布景。日本导演黑泽明拍摄影片《乱》时，为了使剧中的三座城堡被焚烧的场面更逼真，远渡重洋购买优质木材搭建城堡，以制造以假乱真的效果。美国导演科波拉拍摄《现代启示录》，历时3年耗资3000多万美元，在选景、布景上一丝不苟，剧组成员历尽千辛万苦才拍摄出了一部令人惊心动魄的战争巨片。冯小刚拍摄《红河谷》时也经历了生死考

验,影片中雪崩的场面、牦牛奔驰的场面,以及黄河祭奠、沼泽行军等镜头,都是实地拍摄,非常具有震撼力。总之,逼真性使得电影的银幕形象,就像生活本身一样具体、充实、鲜活和生动,这不仅在视觉上、听觉上、心理上给观众带来无可置疑的真实幻觉,同时透过这种真实幻觉又会让观众获得丰富的审美体验和美感享受。

4. 时空复合性:时空组合、时空转换、时空建构

根据艺术的存在形态,一般把艺术分为三大类:时间艺术、空间艺术、时空艺术。与其他时空艺术(如舞蹈、戏剧等)相比,电影在时空规模和时空组合形态方面最复杂、最多变,也最灵活。电影走向成熟的标志,就是打破了现实时空的束缚,可以自由地支配时空,并且可以灵活地创造时空。这一方面因为电影是由分散拍摄的镜头组合而成,另一方面电影又可以对镜头进行重新分切和艺术加工,因此电影在时空组合、时空转换等方面就有了充分的自由。比如前苏联影片《十三人》中的一个场面:十三名士兵在沙漠地带陷入匪军重围,一个士兵突出重围去寻求救援。影片没有正面表现沙漠突围的过程,而是把一系列不同景别的镜头组合在一起,构成了一个富有表现力的电影时空。

全景:在一望无际的大沙漠上,一条孤独的马蹄印在平滑的沙面上向天边延伸。

特写:蹄印开始变形,显得凌乱而疲惫。

远景:在遥远的地平线上,马无力地倒了下来,空气似乎凝固了一般。

近景:人在没了膝盖的沙漠中行进,动作越来越缓慢,足迹越来越凌乱。

特写:丢弃在沙漠中的枪、军刀和其他物品。

近景:士兵艰难地向前爬,接近终点时已筋疲力尽,扑在地上晕了过去。

这一段艰难的路程通过这样几个镜头的组接就变得格外的凝

炼和含蓄,它不是现实时空的机械照搬,而是一种充分“电影化”的银幕时空,悲壮苍凉,耐人寻味。正因为电影可以随意分切与组合,所以它既能连贯式地展现一个相对统一和完整的画面空间,又能跳跃式地展现某一个完整而统一的艺术空间。

再如美国影片《纯真年代》在时空处理上也非常有特点,影片表面上看是一个三角恋爱的故事,实际上它是在揭示个人与社会、理想与现实的深刻矛盾。纽伦与湄订婚,但却发现他爱上了湄的表姐艾兰,然而迫于家族的压力和社会的种种规范,他不得不把那种纯真的爱情埋藏在心底。影片中有很多让人过目不忘的场面,如纽伦和艾兰在屋内,先是近景表现两人相对无言,纽伦站起来走到窗前,默默望着窗外,艾兰在他身后静静地坐着。镜头缓缓地推向纽伦,形成纽伦的特写,纽伦闭上了眼睛,这时一双手慢慢伸过来,是艾兰,她站起来走到纽伦背后紧紧地拥抱着他,镜头拉成近景,纽伦仍闭着眼睛抚摩着这双手,接着近景又推成特写,纽伦缓缓地回过头,睁开眼睛,全景俯拍,纽伦看到艾兰仍静静地坐在原地。这短短的几个镜头实际上表现了两个时空,即现实时空和纽伦的心理时空,非常准确、细腻地表达了纽伦内心世界的渴望和失望。影片中的另一个场面也别具匠心,纽伦下决心要和湄分手,他匆忙来到艾兰的住处,要向她表达自己的心愿,而艾兰却拿出了正在佛罗里达度假的湄的来信,艾兰把信递给纽伦,纽伦看着信,镜头幻化出佛罗里达的湄,她坐在鲜花丛中,露出激动而又幸福的笑容,面对镜头说着信的内容——她很高兴母亲已经同意让她提前与纽伦结婚。明媚的画面和轻快的音乐结束,镜头恢复原状,沉闷的屋子里,纽伦绝望地把信捏成一团。这里有意突破场景和时空的限制,让两个遥遥相隔的人面对面进行交流,其实表达的是相互之间的不可交流和无可奈何。影片的结尾更是出奇制胜,令人叫绝。年轻的纽伦坐在书房,湄兴奋地过来告诉纽伦她怀孕了。纽伦无言地坐在那里,镜头从他身上摇开,在书房里作 360 度环摇,

伴随着画外音“就在这间书房里,他生命中最真实的事情发生着……”。镜头在书房里环摇了四圈,第一圈是他儿子出生的场面;第二圈是他大女儿订婚的场面;第三圈是他二女儿出嫁的场面;第四圈又转回来,依旧是这个书房,只有年老的纽伦孤独地坐在那里。影片用这种方式来表现时间的流失,显得更加意味无穷。

电影不仅可以利用摄影机及其镜头的运动和前后镜头的衔接,来创造特殊的电影时空,而且还可以依靠剪接技巧来建构时空,如将零碎的时空片段连缀起来,组成有机统一的电影时空。如《鸟人》中,鸟人从楼顶上摔落下来的动作,本来是一瞬间的事,电影为了延长这个“飞”的过程,就把摄影机从不同的机位和角度拍摄的同过程的镜头,不断变换地组接在一起,并且打乱了时间的次序,先是鸟人落地的镜头,然后又是鸟人在空中降落的镜头,反复切换,相互重叠,强化了它的视觉效果,把鸟人降落时的感觉和心理渲染出来,给人带来强烈的心理震撼。《战舰波将金号》中的“敖德萨阶梯”的段落,爱森斯坦是通过全景反复切入细节的方法,把本来处于同一时间单位内的事件分割成若干个镜头,并把它们进行交叉组接和反复切换,这不仅拓展了电影的时间和空间,也有力地渲染了屠杀场面的混乱和残酷。还有《广岛之恋》运用闪回和叠化把现实时空和历史时空交织在一起,以表达残酷的历史对人的心理和精神产生的影响。《野草莓》则是运用渐隐、渐显、化入、化出等光学技巧,将现实时空与梦幻时空结合起来,甚至将不同年龄阶段的同一个人放在同一个画面中。这画面展示的不是真实的生活空间,而是超越物理时空界限的哲理时空,它剖析的是人的心理世界,透视的是人的精神层面。同时,电影还可以通过分割画面、水中倒影、镜中影像等构成多元、多维的银幕时空,“它们冲破物理空间的限制,使人类的潜在意识或客观事物的内蕴本质形象化、空间化,创造出具有情感冲击力的种种节奏,以表现人物纷杂

情绪时的心态和事物潜在的涵义,并引发或拓展观众的想像空间。”^①总之,在电影的世界里,时间是空间化的时间,空间是动态化的空间,时间的转换与空间的转换紧密地交织在一起,二者相互融合,互为表里,编织成电影的艺术生命线。

^① 潘秀通、万丽玲:《电影艺术新论》,中国电影出版社2000年版,第56页。

第三章 类型与风格

每一个时代的理论思维,都是一种历史的产物,在不同的时代具有非常不同的形式,并因而具有非常不同的内容

——恩格斯

一、电影观念与电影流派

电影从它诞生之日起,就是朝着不同的方向发展的,众多的电影流派和电影运动带来了电影观念的更新和电影艺术的蓬勃发展。纵观世界电影史可以清晰地发现,无论电影如何变化,都是沿着这两条道路行进的,即写实主义和技术主义。正是这两大传统的双峰并峙,才使得电影的表现领域越来越广阔,表达手段越来越丰富,艺术风格也越来越多样,由此构成了一个生机勃勃、魅力无穷的艺术大世界。

1. 写实主义与技术主义:卢米埃尔、弗拉哈迪、维尔托夫、格里尔逊、伊文思、巴赞;梅里爱、格里菲斯、爱森斯坦、威尔斯、德吕克、戈达尔

19世纪末,当电影在法国应运而生的时候,它完全是一种现实生活的记录,正是这种客观记录和完整再现让观众感到了惊奇和兴奋,电影由此登上了历史舞台。卢米埃尔兄弟完全没有意识到,他们在户外拍摄的、以日常生活为背景的纪实短片,为世界电影确立了写实主义的传统。与此同时,法国的另一位电影家梅里爱把电影带进了剧场,并且用特技手段拍摄荒诞离奇的故事。梅

里爱也没有意识到,他的这些做法为世界电影确立了技术主义的传统。

所谓写实主义,就是注重对现实生活的完整再现,反对对客观素材进行人为的修饰和美化,追求简单、质朴、自然和真实。早期写实主义者主张到生活中去发掘真实事件,力图不经过人工编造而使事件保持其原始状态,依靠生活本身的力量来感染观众。比如法国的卢米埃尔把一些瞬间即逝的生活场景记录下来,让人看到了生活中细微和精彩的一面。美国的弗拉哈迪拍摄的表现爱斯基摩人生活和劳动的《北方的纳努克》,把非虚构的现实场景经过一定的艺术组织完整地展现出来,不仅展示了人与自然和谐相处的壮美景象,而且也使生活本身所具有的概括意义和诗的意蕴充分表现出来,给人以自然朴素的美的享受。前苏联的维尔托夫把摄影机比做人的眼睛,主张电影家应手持摄影机“出其不意地捕捉生活”,用电影摄影机来探索世界。同时,在保持素材真实的前提下,应当适当地把零碎的素材综合为整体,使影片完整地反映生活。他拍摄的《前进吧,苏维埃!》、《带摄影机的人》、《在世界六分之一的土地上》等影片,以真实的素材和蒙太奇的处理,充满激情和富有诗意地表现了苏维埃人民的新生活。这种用记录代替演出,从现实中寻找有意义的题材,并把“现实的片段”连缀起来以显示其感人的力量的美学观念,对很多国家的记录电影都产生过一定的影响。

20世纪30年代,以格里尔逊为代表的英国记录电影学派,深受维尔托夫“电影眼睛”理论的影响,反对以虚构的故事和人工的布景演出的电影。他们深入到普通人的生活中去,拍摄了许多真实地反映普通劳动者日常生活和艰苦劳动的影片,如《格兰东号拖船》、《夜邮》、《锡兰之歌》等。他们既主张真实地记录现实,但又不反对对其进行创造性艺术处理,因此,他们的影片在画面构图、镜头剪辑、音画配合等方面都有明显的人为加工的痕迹。他们的电

影实践，一方面显示了电影具有无可争议的直接反映生活的能力，另一方面也反映出电影在写实的原则下尽可能地利用技巧来增加艺术性是写实主义电影的发展方向。

荷兰的记录电影大师伊文思在探索记录电影的形式美方面具有较大成就，他早期拍摄的记录片《桥》、《雨》，非常注重构图和造型的美，他选择最富有表现力的角度拍摄桥的各种运动，急驰而来的火车、砰砰作响的轮船、滚滚的浓烟、起伏的波浪等，铁桥构成了“运动、声音、对比、节奏、和它们相互关系的实验室。当伊文思把这一切生动地记录下来后，桥便成了一个有生命的物体，那么富有朝气，那么意味深长。伊文思还以无与伦比的优美和精确描绘了阵雨时的各种景象，开始时一片宁静，渐渐由静到动，雨落在水洼里、江河里，雨滴到窗子上、马车上、汽车上、自行车上，雨从水沟、水管、伞骨、雕像上流下。城市在雨中变得如此丰富和复杂。后来伊文思开始用他的摄影机表现各国人民的生活和革命斗争，把影片拍成“战斗的号召”，如《博里纳日》、《西班牙的土地》、《印度尼西亚在召唤》、《四万万人民》等，开创了记录电影的战斗传统，为日后意大利新现实主义电影的发展奠定了基础。

写实主义真正从一种创作方法成为一种美学原则，还是在第二次世界大战以后，意大利新现实主义电影的崛起和巴赞等人的“长镜头”理论的出现，写实主义电影终于可以和技术主义电影分庭抗礼，并且以某种优势开始在西欧确立了它的艺术地位，又很快对欧美等国家的电影创作产生了深刻影响。以《罗马 11 时》、《偷自行车的人》等为代表的新现实主义电影，承袭写实主义的传统，发展出了一整套最大限度的追求真实的拍片方针，比如，把镜头对准普通人，特别是贫民的日常生活；取消不自然的照明和搭建布景的做法，“把摄影机扛到大街上去”；尽量按照故事的本来面目展开叙事，反对精雕细琢的蒙太奇，反对追求完美流畅的人工剪辑，在影片中尽量不使用交叉、闪回等蒙太奇技巧；使用非职业演员，讲

究真实自然的表演风格等等,这一切都使得新现实主义电影与场面华丽、构思精巧的好莱坞电影有了明显的区别,实际上是对胡编乱造、脱离现实的电影之风的一种抑制与反拨。法国电影理论家巴赞等人从“照相本体论”出发,认为电影是通过机械把现实记录下来艺术,是照相的延伸,它的独特之处就在于其本质上的客观性。因此,电影应该发挥摄影机的优势,用长镜头逼真地再现生活本身的丰富性与复杂性。这种理论思维对当时的新现实主义运动起到了推波助澜的作用,也对世界电影的发展产生了广泛的影响。

新现实主义之后,欧美又兴起过“真实电影”或“直接电影”的思潮,但都没有形成太大的冲击波,这主要是因为电影技术的进步和电影艺术的发展,使人们对电影本质的理解更加深入,单纯的追求纪实或片面地讲究技巧,已不能满足观众的审美需求,电影作为一门艺术,它既要充分发挥它的优势,以逼真再现为基础,又要积极调动电影的种种创造潜力,以艺术创新为目的,这样才能使电影艺术不断地推陈出新,永远焕发出生命活力。

所谓技术主义,是和写实主义相对而言的,技术主义重视技术上的精美完整,强调内在实质超越客观外表,因而常常通过蒙太奇等技巧手段,对现实生活进行重新塑造,从而创造出高度精炼、独特和优美的电影作品。技术主义的先驱者梅里爱一开始就走了一条和卢米埃尔完全不同的道路,他潜心研究电影的各种技巧,并有效地利用这些技巧来创造各种令人眼花缭乱的银幕奇迹。比如他运用停机再拍、叠化以及人工布景等手段,拍摄了一大批神话片和科幻片,充分展示了电影巨大而神奇的表现功能。梅里爱的最大贡献就是他让人们看到了电影无与伦比的创造潜力,美国的格里菲斯接过梅里爱的接力棒,开创了技术主义电影的新天地,并且使之在美国扎下根来。格里菲斯在他的影片《一个国家的诞生》和《党同伐异》中使用了许多前所未有的电影技巧,使得电影依靠镜头的选择和组接,可以表达任何复杂的内容和深刻的思想。这种

传统在好莱坞得到了充分的发展,把技术放在第一位,从内容到形式都强调人为加工的必要性,成为好莱坞电影信奉不渝的原则。从20世纪20年代开始,好莱坞把技术主义发展到了极致,它反对平淡无奇地模拟生活,主张用各种艺术手段创造“似是而非的真实”,表现“梦幻中的现实”,因此,出奇制胜的故事情节,精心设计的场景,巧妙剪接的画面,理想的人物和出色的表演等,成为好莱坞电影的一个标签,一种摹本。

好莱坞的技术主义趋势是建立在美国完整而成熟的电影工业基础之上的,技术可以说是好莱坞电影的生命线。好莱坞凭借着它的资源优势和技术优势,走出了一条大制作、高技术、奇观化的创作道路,并有力地推动着世界电影技术的更新与发展。1941年,奥逊·威尔斯依靠出色的摄影技术和剪辑技术拍摄了《公民凯恩》,取得艺术上的巨大成功,从而把美国电影推向了一个新的阶段。之后,美国电影更加注重技术和艺术上的推陈出新。从大制作、大场面的《埃及艳后》、《宾虚传》到依靠高科技手段精心打造的《星球大战》、《侏罗纪公园》、《阿甘正传》、《泰坦尼克号》以及《真实的谎言》、《天崩地裂》、《指环王》等等,可以说科学技术为美国电影插上了翅膀,使美国电影可以在任何领域里游刃有余地创造奇迹。

在好莱坞之外,技术主义也得到过重视和推崇,但他们和好莱坞有很多不同。比如20年代的苏联蒙太奇学派、欧洲先锋派以及50年代的法国新浪潮等,他们都是从电影技术出发来研究电影的功能和特性,并有力地推动了电影技术的完善和电影艺术的发展。以爱森斯坦为代表的苏联蒙太奇学派,主要着眼于镜头组接的技巧,他们把镜头看成是零散的素材,对这些素材的有机组合才能体现电影的艺术创造力,因此任何互不相关的镜头只要进行巧妙的连接,都可以产生连贯、对比、象征、隐喻、集中、概括、联想和修饰的作用和意义。蒙太奇过于强调镜头之间的分切与组合,虽然遭

到了写实主义者的抨击和批判,但它对电影艺术功能的探索是功不可没的。与此同时,以德吕克、克莱尔为代表的欧洲先锋派导演则更加重视画面本身的变化和意义,企图让画面主宰一切,以“纯粹的运动”、“纯粹的节奏”、“纯粹的情绪”为主,拍摄所谓“纯粹的电影”;他们反对叙事,追求“非情节化”、“非戏剧化”,鼓吹联想的绝对自由,运用极度失真变形、极端抽象化的视觉形式,来表达人对世界的主观感受,使电影成为与文学、戏剧无关的视觉艺术。然而,由于他们过于讲究形式而忽视内容,影片大多晦涩难懂,不能为广大观众所接受,但他们立志扫荡欧洲影坛的商业化气息、试图赋予电影以新的审美个性的革新愿望,对于推动电影更快地发展具有历史性意义。

法国新浪潮是 50 年代以戈达尔、特吕弗等为代表的一批年轻电影人发起,并在世界范围内产生广泛影响的电影运动。他们首先对旧的制片制度和平庸虚假的商业电影进行猛烈攻击,提倡在电影创作中展示导演的个人风格,提出“作家电影”的理论。其目的就是要把电影改造成一种个人化的艺术,以和“类型电影”相区别。新浪潮首先是一次制片技术与制片方法的革命,他们否定一切规范化的创作模式,力图打乱类型化的电影文法给观众造成的心理定势,主张把商业性与艺术性结合起来,在追求艺术创新的同时,又避免先锋派晦涩难懂的倾向,使电影成为流畅的个人表现。其次,新浪潮采用了一种全新的摄影风格,长短镜头、不同景别的镜头错落有致地交替使用,给电影带来了新的生机。快速的剪接、大幅度跳跃的跳接手法,增加了影片的节奏感。画外音、声画对位、时空交叉等,都成了新浪潮的标志性语汇。新浪潮虽然也反情节、反戏剧,善于用生活流手法和意识流手法来表现人的非理性的意识活动。但它不再像先锋派那样只看重纯而又纯的电影形式,而忽视电影的现实意义和思想内涵,他们以真实细腻的笔法大胆表现现代法国人的内心世界和精神状态,使电影从内容到形式都

给人以耳目一新之感。

其实,写实主义与技术主义作为电影的两大传统,本身并没有什么高下之分,它们像两座山峰一样,相互排斥又相互吸引,共同推动着电影艺术的进步和发展。今天写实主义和技术主义已经不再像以往那样泾渭分明,而是作为影片的创作倾向和特殊风格而显示着不同的审美价值。一部影片适合于使用哪种手法,取决于影片的具体内容和导演的创作思想及审美观念。比如,斯皮尔伯格既拍出了手法新颖、技巧娴熟的《大白鲨》、《侏罗纪公园》,又拍出了纪实性很强的《辛德勒的名单》;张艺谋的《红高粱》、《大红灯笼高高挂》等影片,极尽雕琢之能事,而《秋菊打官司》、《一个都不能少》则又脱尽铅华显真淳。其实,纯粹的写实主义和纯粹的技术主义都是不存在的,它只是一种处理题材、表达主题的方式和风格,正如美国影评家温伯格所说:“叙述故事的方式本身就是一个故事。同样一个故事,能讲好也能讲糟;有人能把一个故事说得娓娓动听,更有人能把它讲得十分精彩。这取决于讲故事的人是谁。”^①法国著名的电影理论家巴赞也说:“要更好地理解一部影片的倾向如何,最好先理解影片是如何表现其倾向的。”^②因此,从创作倾向和美学风格上去认识写实主义和技术主义,更有助于我们对电影的艺术个性和思想意蕴的把握与思考。

2. 东方电影和西方电影:中国、日本、印度、韩国、伊朗;法国、英国、意大利、德国、瑞典、前苏联电影

电影最早诞生在西方,但它很快就以不可阻挡之势蔓延全世界,并很快与各民族的文化相融合,形成了多姿多彩的世界电影文化新格局。电影在拥有其世界性规范语言的同时,又带有鲜明的民族印记,成为不同民族文化规范的主要载体之一。每一个民族

^{①②} 路易斯·贾内梯:《认识电影》,中国电影出版社1997年版,第5页。

都有自己独特的文化传统、行为规范、道德标准和精神风貌,电影是一种最能体现民族性格、民族精神、民族文化的一面“镜子”,电影以其直观和形象的特点成为传播人类文化最便捷、最有效的工具。

东方电影大多是在西方电影的催生与影响下成长和发展起来的,它们都经历了接纳、模仿、探索和创新的过程,才逐步使一种外来的文化形式在自己的民族文化土壤中生根开花。中国电影、日本电影、印度电影、韩国电影、伊朗电影等,都具有大致相同的发展经历,但却有着完全不同的民族风格。

中国人最早接触电影是在 1896 年 8 月,即电影诞生的第二年,电影从欧美传入中国,中国人称它为“电光影戏”或“西洋影戏”。从这个别有意味的称谓上,可以看出中国人对电影的某种理解,他们看到的是“戏”而不是“影”。于是,中国人从戏的角度认识电影,并很快把它与中国传统的民族戏曲结合起来,1905 年,拍摄了自己的第一部影片《定军山》,这是一部家喻户晓的戏曲名剧,由著名戏剧表演家谭鑫培主演,实际上是一部舞台记录片。这样,西方的电影技术与中国的传统艺术有机结合起来,从此拉开了中国电影序幕。

由于无声电影无法体现传统戏曲的优美唱腔,只能选取那些只演不唱的武打和舞蹈场面,所以电影只能是一些片段的展示,而无法构成完整的故事。因此发展故事成为中国电影的当务之急。1913 年,中国最早的电影家张石川、郑正秋合作拍摄了中国第一部故事短片《难夫难妻》,以中国几千年遗留下来的封建买卖婚姻习俗为题材,使影片具有了一定的社会批判色彩。之后,中国电影人虽然也注意了技术的改进和技巧的变化,但始终重视的是内容,他们从中国传统的文学、戏剧、神话传说、民间故事中汲取素材,并运用中国观众喜闻乐见的表达方式,拍摄了很多具有中国特色的影片。其中既有现实题材的家庭伦理片,如《孤儿救祖记》、《玉梨

魂》、《盲孤女》等，也有改编自古典小说和民间传说的武侠神怪片，如《梁祝痛史》、《忠孝节义》、《火烧红莲寺》等；既有胡编乱造的滑稽打闹片，如《活无常》、《五福临门》、《一夜不安》等，又有浪漫伤感的爱情片，如《海誓》、《玉洁冰清》、《花好月圆》等。默片时期的中国电影，虽然没有自己明确的方向，但都注重从中国本土的文化资源中汲取营养，并且形成了独特的创作模式和影片风格。比如家庭伦理片的悲欢离合的故事，善恶有报的主题，苦尽甘来的大团圆结局等；武侠神怪片中身怀绝技、锄暴安良的“侠客”形象，都成为中国电影与众不同的特征，显示了中国特有的文化观念与文化精神。

中国电影的真正勃兴是在 30 年代以后，中国新文化人进入电影界，从此结束了电影界的混乱状态，使电影与中国的社会现实和革命斗争结合起来，电影从内容到形式都发生了重大变化。首先，电影家有了明确的社会使命感，开始重视电影的宣教功能和社会价值，电影从一种纯粹的娱乐工具一变而成为一种启发民众、鼓舞民众的有力武器。从揭露现实黑暗的《狂流》、《盐潮》、《神女》、《姊妹花》到反映人民苦难的《春蚕》、《渔光曲》、《迷途的羔羊》、《十字街头》、《马路天使》；从表现人民的爱国激情的《共赴国难》、《民族存亡》、《狼山喋血记》到展现民众觉醒和抗争的《三个摩登女性》、《中国海的怒潮》、《大路》、《风云儿女》、《桃李劫》等。电影带给观众的不仅是洋溢着强劲的革命内涵的艺术精神，还有透射着真实而新鲜的时代特征和浓郁的生活气息的艺术魅力。其次，中国电影在实践中逐渐形成了自己现实主义的美学追求和艺术风格，并把这种传统保持和延续下来，为中国民族电影的进一步发展奠定了坚实的基础。40 年代，中国电影出现了一个令人惊喜的繁荣，一大批思想深刻、艺术精湛的电影作品涌现出来，如《八千里路云和月》、《一江春水向东流》、《万家灯火》、《乌鸦与麻雀》、《三毛流浪记》、《小城之春》、《松花江上》、《幸福狂想曲》、《假凤虚凰》、《太太

万岁》等，这些影片或粗犷豪放，或委婉细腻，或清新飘逸，或明快诙谐，他们生动地记录了一个时代的真实面貌，显示了中国电影直面人生的艺术精神和热情明朗的艺术风格。

新中国成立后，电影为适应新的政治形势的需要，开始走上了一条与政治“合拍”的不归之路。在政治与艺术的夹缝中生存，电影的步履就显得格外艰难。50年代到70年代，中国电影虽然经历了几起几落，但仍然出现了不少优秀的作品，如《钢铁战士》、《渡江侦察记》、《董存瑞》、《上甘岭》、《英雄儿女》、《南征北战》、《地道战》、《地雷战》、《平原游击队》、《小兵张嘎》、《聂耳》、《红色娘子军》、《洪湖赤卫队》、《林则徐》、《刘三姐》、《五朵金花》、《舞台姐妹》、《早春二月》、《白毛女》、《青春之歌》、《林家铺子》、《祝福》等，这些影片从不同的角度展现了中国革命的曲折历程，歌颂了千千万万为新中国的解放而奋斗的革命英雄，赞美了人民群众无私奉献的崇高品质，表现出激情昂扬的基调和质朴明快的艺术风格。影片所张扬的爱国主义、英雄主义、集体主义、乐观主义精神，对整个社会的意识形态和时代风尚的转变，起到了巨大的推动作用。然而，由于过于重视电影的宣教功能，电影不可避免地打上了政治宣传的烙印。简单化、概念化、公式化的倾向削弱了电影的艺术感染力和艺术生命力。

经过70年代的沉寂，直到80年代以后，中国电影才慢慢从政治的阴影中走出来，并且开始反思自己的不足，有意识地向传统挑战。首先是电影美学观念的更新与多元，带来了电影创作的活跃与繁荣，使整个影坛出现了五彩缤纷、绚烂多姿的局面。从写实电影《邻居》、《牧马人》、《沙鸥》、《夕照街》、《大桥下面》到伤痕电影《生活的颤音》、《苦恼人的笑》、《天云山传奇》、《小街》、《巴山夜雨》等；从探索电影《一个和八个》、《黄土地》、《红高粱》、《黑炮事件》、《盗马贼》到娱乐电影《神秘的大佛》、《少林寺》、《武当》、《武林志》、《神鞭》等；从喜剧电影《瞧这一家子》、《月亮湾的笑声》、《喜盈门》、

《咱们的退伍兵》、《阿混新传》到都市电影《太阳雨》、《给咖啡加点糖》、《街上流行曲》、《花街皇后》、《摇滚青年》、《疯狂歌女》等；从主旋律电影《陈毅市长》、《西安事变》、《南昌起义》、《高山下的花环》、《孙中山》、《巍巍昆仑》、《开国大典》到改编自名著的文学电影《伤逝》、《子夜》、《骆驼祥子》、《城南旧事》、《茶馆》、《雷雨》、《边城》、《原野》等，中国电影在叙事手段、影像风格、表达技巧等方面，开始向电影本体回归，在重视电影的思想性和艺术性的同时，也开始重视它的娱乐性和观赏性，电影终于冲破了重重障碍和禁忌，开始沿着一条正确的轨道前进。其次中国电影开始走出国门，走向世界，在与世界的交流与合作中，寻找自己的生存机遇和发展道路。随着《红高粱》在西柏林电影节上获得“金熊奖”，《黄土地》在瑞士洛迦诺国际电影节上获得“银豹奖”，《霸王别姬》在嘎纳电影节上获得“金棕榈”大奖等，中国电影开始在世界电影市场上找到了自己的一席之地。90年代以来，中国电影多路出击，呈现出一种多元并存的局面。这一方面是因为社会人文环境的宽松，给电影创作带来了良好的发展机遇；另一方面也说明创作者有了一定的艺术自觉，能够站在一定的高度，赋予电影更多的文化意味和人文色彩，这也是中国电影能够为世界所瞩目的原因之一。《大决战》、《大转折》、《红河谷》、《鸦片战争》、《红色恋人》、《红樱桃》、《黄河绝恋》、《紫日》、《香魂女》、《活着》、《大红灯笼高高挂》、《凤凰琴》、《秋菊打官司》、《一个都不能少》、《我的父亲母亲》、《有话好好说》、《和你在一起》、《生死抉择》、《背靠背，脸对脸》、《找乐》、《埋伏》、《洗澡》、《阳光灿烂的日子》、《留守女士》、《网络时代的爱情》、《美丽新世界》、《谁说我不在乎》、《天地英雄》等等的出现，标志着中国电影在人文观念、叙事观念、电影风格以及表现技巧等方面都有了很大突破。立足于中华民族的历史、现实、政治、文化根基之上的中国电影，不断地吸收和借鉴世界各国的优秀文化，从而使自己能够有更开阔的眼光，更博大的胸怀，更高远的境界。

香港电影和台湾电影是中国电影不可分割的一个组成部分。由于受历史、政治、经济和地域等因素的影响,港台电影和大陆电影既有相同的一面,又有很多不同的地方。香港电影更注重电影的娱乐性和商业价值,主要以古装片、武打片、喜剧片取胜,如《宝莲灯》、《啼笑姻缘》、《武则天》、《青蛇》、《倩女幽魂》、《唐伯虎点秋香》、《独臂刀》、《大醉侠》、《精武门》、《猛龙过江》、《英雄本色》、《蝶变》、《侠女》、《黄飞鸿》、《大话西游》、《食神》、《鬼马智多星》、《醉拳》、《东邪西毒》、《阿飞正传》等,独具特色的中国“功夫片”,滑稽可笑的“打闹片”,轻松幽默的“喜剧片”,已成为香港电影的一大风景,扩大了中国电影在世界范围内的影响。徐克、胡金铨、吴宇森、王家卫、关锦鹏、陈可辛、李小龙、成龙、李连杰、周星驰、周润发、张国荣、张曼玉、梁朝伟、梁家辉等,都成为世界影坛闪亮的明星。台湾电影则更注重电影的现实精神和文化品位,从李行的《街头巷尾》、《汪洋中的一条船》、《小城故事》到白景瑞的《家在台北》、《寂寞的十七岁》;从杨德昌的《青梅竹马》、《光阴的故事》、《牯岭街少年杀人事件》、《一一》到侯孝贤的《风柜来的人》、《悲情城市》、《恋恋风尘》、《冬冬的假期》;从李翰祥的《貂蝉》、《西施》、《火烧圆明园》到李安的《推手》、《喜宴》、《饮食男女》以及琼瑶小说改编的浪漫言情片《我是一片云》、《月朦胧,鸟朦胧》、《雁儿在林梢》、《月满西楼》、《庭院深深》等,可以看出台湾电影注意表现普通人的生活 and 情感,它把散发着浓郁的台湾风情的自然风光和社会历史的复杂变迁结合起来,把健康的人性和浪漫的情怀结合起来,呈现出一种清新、向上的艺术风貌。总之,台湾电影比较关注人性、人情、历史、民族命运等问题,并常常把它们放在广阔的社会背景中去思考和解剖。因此,浓厚的乡土气息、深沉的思乡情结以及淡雅朴素的风格与忧郁伤感的情调等,是台湾电影与香港电影和大陆电影的明显区别。90年代以后,两岸三地的电影人加强了交流与合作,中国电影正以其强劲实力走向世界电影舞台。

日本电影在东方国家中也是独树一帜的,尽管日本电影早期受西欧电影和苏联电影的影响较大,但日本电影家还是从本民族的文化传统出发,形成了日本电影鲜明的民族风格。这其中贡献最大的是沟口健二、小津安二郎、黑泽明、山本萨夫、山田洋次、新藤兼人、今村昌平、大岛渚等。沟口健二 1920 年进入电影界,一生拍过 79 部影片,其中最有代表性的是《浪华悲歌》、《青楼姐妹》、《西鹤一代女》、《雨月物语》等,他的影片以描写女性命运见长,在日本有“女性电影大师”之称。《西鹤一代女》通过幕府时代美丽的贫家女阿纯一生的悲惨遭遇,抨击了社会的不公,表达了对底层人民的深切同情。《雨月物语》以一种悲凉的调子剖析了战争与人类、现实与梦幻的关系,体现了深邃的思想内涵,被西方评论界认为是具有“东方神秘感”的伟大作品。小津安二郎 1929 年开始拍摄影片,他的大多数影片都是表现现代社会中普通人的生活遭际和伦理关系的问题,比如《晚春》、《麦收》、《东京物语》、《东京暮色》、《秋光好》、《秋刀鱼的味道》等。他善于用对比、象征等手法,来表达日本社会由传统向现代转变过程中,人际关系所发生的种种变化,显示了他敏锐的观察力和独特的表现力。

真正把日本电影推向世界,并且彻底改变了日本电影在世界影坛的地位的是黑泽明。1950 年,黑泽明拍摄了他的最有争议也最受欢迎的影片《罗生门》,这部影片以扑朔迷离的情节和复杂多变的影像语言,显示了黑泽明对电影的独到理解和对生活的独特思考。影片因此而获得威尼斯电影节最高奖,并得到世界的广泛关注,黑泽明从此成为世界公认的大师级的电影导演。之后,黑泽明又拍摄了《活下去》、《七武士》、《蛛网宫堡》、《影子武士》、《乱》、《梦》等,都显示了他一贯的创作风格,即以简单的故事来探讨深刻的哲理,崇尚昂扬崇高的美学趣味,追求唯美的影像风格。黑泽明为世界电影开辟了一个色彩斑斓而又引人入胜的新天地。

山本萨夫、山田洋次、今村昌平、大岛渚等人在继承前辈的创

作经验的基础上,又不断地开辟自己的创作领域,他们以丰富的创作实践,为日本电影的民族化进程做出了卓越贡献。如山本萨夫的《战争与人》、《华丽家族》、《金环蚀》、《不毛之地》、《呵,野麦岭》等,把目光对准了日本的社会现实和政治体制。山田洋次的《幸福的黄手帕》、《远山的呼唤》、《寅次郎的故事》等,则把镜头转向了普通人,真诚地表现人与人之间纯真而美好的感情。新藤兼人的《裸岛》、《原子弹下的孤儿》、《赤裸的十九岁》、《地平线》等,是用一种写实的手法抒写平淡的生活里所蕴涵的相当纯粹的人生感受和生命体验。大岛渚的《青春残酷物语》、《日本的夜与雾》、《绞刑》、《官能王国》、《爱的亡灵》等,又以反叛的精神对深藏在人们内心的激情与迷茫进行了深入的剖析和生动的表现。另外,《追捕》、《砂器》、《人性的证明》、《绝唱》、《伊豆的舞女》、《阿西门的街》、《蒲田进行曲》、《泥之河》、《黑雨》、《情书》、《鳗鱼》、《日本沉没》等也都是广为流传的优秀影片,它们共同构成了东方岛国凝重而温润的文化神韵。

在东方国家中,印度、韩国、伊朗的电影也不容忽视。印度是世界上电影最高产的国家。印度电影主要是单纯追求娱乐的商业片,它往往采用神话、宗教、历史和爱情等模式化的套路,讲究豪华的场面和华丽的台词,载歌载舞,是一个歌舞升平的和充满梦幻的影像世界,如《流浪者》、《两亩地》、《道路之歌》、《渴望》、《新舞蹈》、《远方的雷声》、《幻想的镜子》、《孤独的女人》、《大篷车》等。这种戏剧、舞剧和歌剧三位一体的电影,可以说是全世界最奇特、也最有生命力的电影文化。80年代以后,印度新一代电影人力图摆脱传统歌舞片的窠臼,把目光瞄向了国际电影节。他们一方面努力创造具有印度特点的类型片,另一方面也借助于电影表现真实的印度人的生存状态,探讨现代人复杂的内心世界,表达自身对人生与社会的理解和感受。2002年,《季风婚礼》在威尼斯电影节上获得最佳影片奖,标志着印度电影在新世纪迈出了新步伐。韩国电

影和伊朗电影都是在 80 年代以后才逐渐崛起,并很快以自己独特的民族风格为世界所瞩目。韩国电影受美国和香港电影影响较大,但它绝不是一种简单的模仿,站在本民族的文化传统之上,创造属于自己的类型电影是韩国电影走出低谷的法宝。韩国电影的主要类型有爱情片、黑帮片、浪漫喜剧片、恐怖片、动作片等,其中爱情片和黑帮片是韩国电影成就最高也最有特色的主导类型,如《我的爱,我的新娘》、《结婚的故事》、《上网》、《承诺》、《爱的蹦极》、《我的野蛮女友》、《生死谍变》、《加油站被袭记》、《黑道老婆》、《朋友》、《搏动》、《圈套》等。“爱情片和黑帮片从两个不同的侧面,突出地反映了 90 年代中后期韩国社会的发展变迁,对韩国观众、韩国电影发展的影响巨大。一个偏向于为女性观众,一个偏向于为男性观众;一个体现朴素、阴柔、含蓄的民族文化气质,一个体现阳刚、坚强、悲壮的民族文化气质;一个彰显现代都市文明的成就并试图弥合中产阶级的情感、意识形态困境,一个则关注社会巨变时期的边缘人并对现代化进程和韩国传统进行一定程度上的反思。从两种类型片中,可以明确地看到韩国社会在传统/现代、东方/西方、开放/封闭、民族/世界……之间不断进行选择的演变过程。”^①与印度、韩国电影不同,伊朗电影总是以最简单的情节、最质朴的方式来表现最平凡、最普通的人和事,创作者以他们饱含深情的目光,在饱受战争的蹂躏、看似没有丝毫美感的荒凉的土地上和微不足道的疲惫的人群里发现、挖掘出人性中的诗意之美,并由此对战争、人性、爱与死进行一种超越于影片之外的、形而上的思考。如《樱桃的滋味》、《橄榄树下的情人》、《何处是我朋友的家》、《天堂的颜色》、《天堂的孩子》、《小鞋子》、《黑板》、《生命的圆圈》等。不管是开着车四处找人埋葬自己的中年人,还是无家可归的难民;不管

^① 吴楠:《类型片的剧作策略》,见《电影、电视、文学》,2002 年第 6 期,第 135 页。

是心力疲惫的士兵,还是孱弱无助的孩子,他们都有一种执着的毅力和信念,在这种近乎宗教般虔诚的执着中,有一种最朴实而又最美丽的人性的光芒在闪现。伊朗电影正是以这种特殊的艺术魅力征服了全世界的电影观众,从而成为东方电影的一个奇葩。

西方电影主要指美国电影和西欧各国的电影。美国是个多元化的国家,美国电影也呈现出多元化的特点,一百多年来,不管世界电影的潮流如何变幻,美国电影始终能够以其巨大的包容性独占鳌头。所以有人说,欧洲电影只属于欧洲,美国电影属于全世界。我们把目光投向欧洲,去领略那里多姿多彩的电影世界。

欧洲人始终把电影看作是艺术,从艺术的角度去理解电影、创作电影,是欧洲电影人一贯的追求。欧洲电影虽然没有美国那种势不可挡的霸气,但却始终追求卓越不凡的锐气,从先锋派到新浪潮,从新现实主义到自由电影、真实电影、实验电影等各种艺术流派,显示了欧洲电影人对艺术孜孜以求和不断开拓的精神。欧洲各国都有自己独特的民族风格,法国不同于英国,英国又不同德国,瑞典不同于意大利,意大利又不同于西班牙,等等。各国电影家都立足于本民族的文化传统,努力创造高品位的艺术电影。因此,浓郁的民族风格、深厚的文化底蕴、新颖的艺术手法,构成了欧洲电影独特的艺术风貌,并以此对美国电影以及世界电影产生了巨大的冲击和影响。

法国是电影的发源地,从1895年到第一次世界大战爆发前,法国电影一直在世界上拥有霸主地位。20世纪10年代末,法国就出现了艺术影片公司,从此开始了摄制文艺题材影片的传统。20年代,以德吕克为首的法国青年艺术家。致力于电影艺术形式的探索,借鉴文学、美术、音乐的表现手法,创造所谓的“纯电影”,如《机器舞蹈》、《车轮》、《贝壳与僧侣》、《一条安达鲁狗》等,热衷于表现物体的运动和形状,或者表现人的非逻辑的意识领域,以此来展示某种神秘的隐喻、令人惊奇的效果和让人心动的诗意。30年

代，克莱尔拍摄的有声片《巴黎屋檐下》，以它直接来自于巴黎夜色的魅力使人心驰神往，之后克莱尔又拍摄了《百万法郎》、《自由属于我们》、《最后的亿万富翁》等，在国内外产生了巨大影响。在自然主义文学的影响下，法国电影继承了原有的注重描写普通人生活和命运的传统，开始从人性的立场出发批判现实，表现出艺术家的人道主义情怀和现实主义追求。如《大赌局》、《米摩莎公寓》、《托兰》、《同心协力》、《幻灭》、《雾码头》、《太阳升起》、《衣冠禽兽》、《游戏规则》等，这些影片在表现日常生活的真实图景时，特别注意使用各种电影手段来体现它的诗情画意，因此被称为是“诗意现实主义”的作品，有很强的艺术感染力。

法国电影最有成就的还是“新浪潮”电影。50年代末，法国涌现了一大批优秀的青年艺术家，他们立志要扫荡影坛的商业之风和平庸之气，提倡创造的自由和表达的新颖，多采用“非情节”、“非结构”、“意识流”的形式，运用内心独白、闪回、倒叙等技巧，去体现人的下意识活动中的心理状态，以及伤感、悲观、颓废、绝望的情绪，有人又称它们是“内心的现实主义”。如特吕弗的《四百下》、戈达尔的《精疲力尽》、夏布洛尔的《漂亮的塞尔其》、雷乃的《广岛之恋》、《去年在马里昂巴德》等，这些影片无论是叙事结构还是表现手法，都给人以耳目一新之感，对西方电影的创作和发展，产生了深远影响。60年代末，一场声势浩大的政治运动“五月风暴”，直接导致法国出现了一种新的电影形式——政治电影，如《Z》、《一宗凶杀案的剖析》、《招供》、《谋杀》等。这种影片直接表现当时重大的政治事件，强调其社会性和战斗性，给法国影坛注入了新的活力。但法国电影家很快发现了自己的局限性，开始从电影的审美特征出发进行深刻的反思，直到80年代以后，法国电影才从过于追求形式，过于讲究创新的探索性电影中走出来。他们既不放弃原有的电影观念，又注意了观众的审美需求和市场的变化，并有效地处理好了艺术性和商业性的关系，使得法国电影以一种全新的

面貌走向世界。首先是体现了法兰西民族特殊幽默与情趣的喜剧片,如《虎口脱险》、《美食家》、《时光隧道》、《冒名顶替》、《从丛林到丛林》、《真假难辨》、《父亲的荣耀》、《金发男人》、《啼笑皆非》、《荒诞恋人》等;其次是显示了法兰西民族的古典、优雅和浪漫气质的名著改编片和文艺片,如《马戈尔王后》、《科西嘉兄弟》、《莫嘉多的人们》、《铁面人》、《交际花盛衰记》、《拿破仑传》、《包法利夫人》、《大鼻子情圣》、《罗丹的情人》、《梵高》、《火之战》、《都尔神甫》、《巴黎圣母院》、《老枪》、《最后一班地铁》、《蓝色》、《红色》、《白色》、《情人》、《玫瑰色的生活》、《第八天》、《碧海情深》、《水源》、《甘泉玛依》、《云上的日子》等;还有具有法兰西特有的睿智与洒脱的警探片以及一些情趣盎然而又耐人寻味的动物片,如《警察与强盗》、《强盗的未婚妻》、《警察的故事》、《有惊无险》、《超级警察》、《目击者》和《熊》、《蓝色的大海》、《喝月亮的毛驴》、《云雀我为你拔羽毛》、《鸭声嘎嘎》、《鸟岛》、《蛇之路》等。浓郁的历史风情和新潮的现代气息构成了法国电影特有的艺术魅力,使得法国电影成了世界影坛一道亮丽的风景线。

英国电影由于两次世界大战的冲击,早期没有什么太大的成就,只有一些改编自戏剧的影片还较有影响,如《亨利八世》、《哈姆雷特》、《理查三世》、《王子复仇记》、《罗米欧与朱丽叶》、《恺撒与克列奥帕特拉》等。这一时期英国影坛只有两个人物最引人注目,那就是劳伦斯·奥立佛和大卫·里恩,前者主演了多部莎士比亚戏剧电影,后者导演了多部让人惊叹的影片,如《孤星血泪》、《雾都孤儿》、《相见恨晚》、《桂河大桥》、《阿拉伯的劳伦斯》等,他们在扩大英国电影的影响方面有着不可低估的作用。60年代,英国掀起了一场“自由电影”运动,电影才开始关注社会和人生,思想内容和艺术风格上发生了重大转折。但英国电影的真正繁荣是在80年代以后,由于政府加大了对电影的投资,英国电影的产量逐年上升,并且出现了让世界刮目相看的优秀作品。如《火的战车》、《法国中

尉的女人》、《甘地传》、《英伦医院》、《印度之行》、《看得见风景的房间》、《象人》、《使命》等。其中《火的战车》、《甘地传》分别获得奥斯卡最佳影片奖，《法国中尉的女人》、《看得见风景的房间》也广受好评时，英国人因此自信地宣称：英国人的时代来了！进入 90 年代，英国电影也开始瞄准国际市场，拍摄了一批艺术水准高、商业效益好的影片，如《爱德华二世》、《霍华德庄园》、《土地》、《奥兰多》、《长日留痕》、《四个婚礼一个葬礼》、《猜火车》、《诺丁山》、《一脱到底》、《东是东》、《布里奇特·琼斯的日记》、《情同父亲》、《最后的胜利》等等。英国电影深深地植根于本民族的文化传统之中，生动地反映英国社会的历史与现实问题，充分展示人性的复杂性以及当今社会人际关系的变化，有很高的思想价值和艺术价值。尤其是那些气势恢弘而又内蕴深刻的名著改编片和传记片，如《呼啸山庄》、《三个火枪手》、《莫尔·费兰德斯》、《傲慢与偏见》、《爱玛》、《我的左脚》、《伦勃朗》等，给英国电影赢得了很高的荣誉。

意大利、瑞典、德国等国都有一些世界级的著名导演，他们以自己的电影实践向全世界证明了欧洲电影人的智慧和实力。如意大利新现实主义运动的代表人物罗西里尼、维斯康蒂、桑蒂斯、柴伐蒂尼、德·西卡等，因拍摄出《罗马，不设防城市》、《游击队》、《大地在波动》、《偷自行车的人》、《罗马 11 时》、《擦鞋童》等，使得纪实主义电影美学观念深入人心。之后，安东尼奥尼、费里尼以新颖独特的结构和象征、隐喻的手法，拍摄了一系列探索现代社会问题和现代人心灵世界的影片，给世界带来了惊喜。如《奇遇》、《夜》、《蚀》、《红色沙漠》、《放大》以及《道路》、《卡比利亚之夜》、《甜蜜的生活》、《八部半》、《我的回忆》、《扬帆》等，这些影片摒弃传统的线性结构，采用以“生活流”或“意识流”手法为基础的“板块结构”和“复调结构”，深刻剖析了现代社会的种种弊端及其对人们的心理和情感带来的压力与冲击，在揭示了现代人空虚冷漠的内心世界的同时，又流露出一种对前途、未来的悲观绝望情绪。安东尼奥

尼、费里尼和瑞典的伯格曼等人一起,开创了欧洲的现代主义电影。其他还有贝托鲁奇、佩特里、托尔纳托雷、达米亚尼等,他们以其影片《末代皇帝》、《对一个不受怀疑公民的调查》、《天堂电影院》、《一个警察局长的自白》等,成为世界瞩目的意大利电影大师。伯格曼是瑞典电影的代表人物,他拍摄的每一部影片,都具有鲜明的创作个性和独特的个人风格,从抒情味浓厚的《走向快乐》、《夏日游戏》到幽默风趣的《恋爱的一课》、《魔术师》、《魔鬼的眼睛》,从富有哲理的《第七封印》、《野草莓》、《处女泉》到冷漠悲观的《狼的时刻》、《耻辱》、《情欲》、《呼喊与细语》,从细腻委婉的《妇女们的梦》、《生命的门槛》到严肃深沉的《秋天奏鸣曲》、《芬尼与亚历山大》、《冬之光》、《犹在镜中》等,伯格曼的电影始终带有明显的自传色彩和象征意味。伯格曼对现代电影的贡献主要表现在两个方面:一是他把电影从外在世界转向内在世界,电影不仅能够探索人的内心,也能解剖人的灵魂;二是他是哲理电影的先驱,从哲学的角度来思考现代社会中人的境遇,探讨生命的价值和意义,表现人生的孤独、恐惧、痛苦、绝望等生命体验和精神困惑,使得他的电影充满了宗教的神秘色彩和耐人寻味的艺术魅力。他的影片不仅在嘎纳电影节、西柏林电影节、威尼斯电影节上获得过大奖,还数次获得奥斯卡最佳外语片奖,他和安东尼奥尼、费里尼一起被公认为是现代艺术电影和哲理电影大师。与伯格曼不同,德国年轻的电影导演施隆多夫、法斯宾德、文德斯、赫尔措格等,立志要创造“从形式到思想都是新的电影”。他们既善于进行形象化的哲学分析,运用象征、隐喻等手法表现某种理念和思想,同时又注意寻求高雅艺术与通俗艺术之间的相得益彰的新途径,把叙事外观的观赏性与历史内涵的思辨力有机统一起来,从而使影片既有深刻的历史内蕴,又有引人入胜的观赏价值。如《铁皮鼓》、《玛利亚·布劳恩的婚姻》、《莉莉·玛莲》、《德克萨斯的巴黎》、《生活的记号》、《人人为自己,上帝为大家》等,这些影片都在国际上获得了很高的荣誉,

得到了广泛的好评。

在东西方之间有一个伟大的民族，它不仅创造出了令世界瞩目的电影艺术，也为世界电影艺术的发展做出过杰出的贡献，这就是前苏联。20世纪20年代，当其他国家的电影还在蹒跚学步时，苏联影坛就大师辈出，名作纷呈，并且开创了无声电影的第一个黄金时代。爱森斯坦的《战舰波将金号》、《十月》、《旧与新》，普多夫金的《母亲》、《圣彼得堡的末日》、《成吉思汗的后代》等影片，不仅以崭新的人物形象和深刻的思想内涵震惊了世界，而且在镜头的选择和组接方式上的探索，大大丰富了电影艺术的表意功能，使蒙太奇从一种单纯的技术手段一跃而成为富有表现力的艺术手段，为世界电影的成熟和发展奠定了基础。30年代，苏联电影开始向以叙事为主的“散文化”方向发展，出现了众多优秀的电影作品，如《夏伯阳》、《马克辛三部曲》、《列宁在十月》、《列宁在一九一八》、《波罗的海代表》、《教师》、《彼得大帝》、《七勇士》、《雾海孤帆》等，这些影片内容充实，风格多样，形成了苏联社会主义现实主义电影的高潮。但由于过分强调电影的宣教功能，必然导致电影的概念化、公式化倾向出现，这无疑阻碍了电影的健康发展。50年代末，苏联电影开始从内容到形式进行全面的革新运动，一批内容新颖、格调高雅的影片问世，揭开了苏联电影新的一页。首先是一些由名著、名剧改编的影片，如《静静的顿河》、《苦难的历程》、《战争与和平》、《复活》、《白夜》、《李尔王》、《奥赛罗》、《唐吉珂德》等；其次是一些战争题材的影片，如《一个人的遭遇》、《士兵之歌》、《第四十一》、《雁南飞》、《晴朗的天空》、《伊凡的童年》、《士兵的父亲》、《生者与死者》等。这些影片共同的特点是，克服了各种教条主义理论的影响，从人道主义出发去表现真实的人性，用新颖的电影语言表达人物丰富复杂的内心世界和精神世界，影片充满了浓浓的人情味和感人的艺术力量。国际上把这一运动称为“苏联新浪潮”，有人也称之为俄罗斯学派。进入70年代，苏联电影的很多禁区被突

破,思想的解放必然带来艺术的繁荣,苏联电影家从时代的高度和观众的审美需求来观照人生,在影片内容、叙事手段、电影语言等方面刻意创新,取得了可喜的成绩。比如战争题材的影片《莫斯科保卫战》、《胜利》、《解放》、《围困》、《攻克柏林》、《岸》、《自己去看》、《这里的黎明静悄悄》、《战地浪漫曲》、《他们为祖国而战》、《匪巢探秘》、《德黑兰 1943 年》等,在展示战争的悲壮惨烈的同时,又注意思考战争给人生活带来的影响,以及战争背景中人的命运和人的精神。它们把英雄主义和人道主义结合起来,表现了创作者对历史和现实的深刻反思与深入开掘。这一时期出现了许多真实反映现实矛盾,表现个人、集体、家庭之间的各种冲突,刻画现代人的心理状态和精神面貌的影片,如《莫斯科不相信眼泪》、《恋人曲》、《辩护词》、《审讯》、《红莓》、《个人生活》、《愿望树》、《白比姆黑耳朵》、《湖畔奏鸣曲》以及《秋天的马拉松》、《办公室的故事》、《两个人的车站》、《生活、眼泪和爱情》、《稻草人》、《冬天的樱桃》、《残酷的罗曼史》等,这些影片题材不同、风格不同,但有一个共同的特点,就是敢于针砭时弊,敢于介入生活,从关心人、尊重人的角度来展示复杂的生活矛盾,表达人们的各种欲望和美好追求,在艺术表现的生活化、哲理化、心理化等方面,都有显著的成就,因而受到了观众的热烈欢迎,也得到了世界影坛的一致好评。1991 年苏联解体,电影的生存环境和创作方式发生了巨大改变,苏联作为一个国家虽然已不复存在,但苏联电影作为一个完整的影像空间永远散发着诱人的艺术魅力。

总之,东西方各民族的电影虽然千差万别,但在不断的发展中又是相互影响、相互促进的,正是各民族电影观念、电影文化的相互碰撞、相互交流、相互补充,才构成了世界电影的灿烂多姿、绚丽多彩。

二、电影样式与电影风格

由于题材不同、创作手段不同和审美功能不同,电影形成了各种各样的类别和风格。从创作手段上看,有记录片、美术片、科教片和故事片;从审美功能上看,有喜剧片、悲剧片、闹剧片、歌舞片以及西部片、武打片、恐怖片等;从题材上看,有史传片、战争片、爱情片、家庭伦理片、灾难片、恐怖片、警匪片、间谍片、科幻片、政治片、体育片、儿童片、动物片等;从艺术特点上看,有诗电影、散文电影、小说电影和戏剧电影;从发行范围和流通方式上看,又有艺术电影、商业电影、实验电影和地下电影等。从不同的角度、用不同的标准还可以分出更多的种类,而不同的种类都有自己特有的个性与特色,这就是电影一百多年始终立于不败之地,并永葆生命活力的秘密所在。

1. 题材样式与类别模式:史传片、战争片、爱情片、科幻片、西部片、喜剧片、歌舞片

史传片是以历史事件或历史人物为内容,从历史事件中提炼故事情节,塑造人物形象,表现历史精神与历史内涵。史传片一般有三类。一是真实地再现历史,以历史事件和人物本身的复杂与力量来感染观众,如《南征北战》、《西安事变》、《重庆谈判》、《当年巨头》、《列宁在十月》、《斯巴达克斯》、《玛戈尔王后》、《总统班底》、《埃及艳后》、《拿破仑传》、《甘地传》、《居里夫人》、《爱因斯坦》、《莫扎特》、《刺杀肯尼迪》、《尼克松》等。这类影片一般不对历史做太多的篡改,时间、地点、人物、事件力求准确,在尊重历史、忠于历史的基础上,艺术地传达出历史的风貌与特点,具有很强的认识价值和审美价值。二是站在时代的高度对历史事件重新审视,从而去表现现代人对历史的理解与思考,如《红河谷》、《阳光灿烂的日子》、《辛德勒的名单》、《巴顿将军》、《勇敢的心》、《圣女贞德》、《凯旋门》、《罗马大屠杀》、《德黑兰 1943 年》、《日瓦戈医生》、《我们的

青春年代》、《不毛之地》等。这类影片大多是在真人真事的基础上进行了艺术的想像和虚构,其目的不在于还原历史,而在于借助于历史事件和历史人物,来揭示历史的规律,挖掘历史的精神,体现现代人对历史的反思与感悟。三是以历史事件为背景,但又不受历史事件的限制,随意篡改历史、调侃历史、戏说历史,并借助于一些荒诞与巧合来达到讽刺历史和娱乐观众的目的。如《刺秦》、《古今大战秦俑情》、《三毛从军记》、《烈火金刚》、《绝境逢生》、《虎口脱险》、《英雄》等。

史传片最大的特点是它的真实性和可信性,很多优秀的史传片不仅让观众透过银幕看到了活生生的历史事实,而且在缅怀和回味历史的同时得到思想的启迪和心灵的震撼。1982年英国、印度合拍的《甘地传》,就是一部优秀的史传片。它以圣雄甘地的一生为线索,真实地表现了印度人民在摆脱殖民统治、争取自由的过程中所经历的苦难和付出的代价。甘地一生都在反对强权、反对暴力,从青年时代起,就对种族歧视产生了强烈的不满,并以自己的微弱力量与英国殖民主义者进行斗争,他蔑视一切酷刑和磨难,只要能换回印度人民的合法权利和民族尊严,就是失去生命也在所不辞。他反对以暴易暴,号召人民采用游行、示威、请愿、罢工、谈判等手段来实现自己的目的,他让殖民统治者看到了人民的力量,明白了靠屠杀只会使仇恨加剧、矛盾升级,因为“你可以得到我的尸体,但决不会得到我的屈服”。经过几十年的艰苦斗争,英国殖民统治者终于在1947年移交了权力,在欢庆印度独立解放的活动中,印度人民心目中的圣雄甘地,却被一名狂热的印度教徒暗杀,印度政府以隆重的葬礼表达了对这位民族英雄的敬仰和尊重。这部影片上映后,在全世界引起了极大的轰动,它不仅塑造了一个非暴力主义者的艺术形象,而且也让观众看到了一个民族的历史和一种伟大的精神,对当今各国在处理民族矛盾和解决国际冲突问题上,都具有一定的警示作用和现实意义。

《辛德勒的名单》拍摄于1993年,导演斯皮尔伯格为了真实地再现二战期间犹太人的处境和命运,有意采用黑白片的基调,并且有效地利用黑白与彩色的对比,从一个全新的视角完成了他对那段历史的独特思考和深刻表现。1939年,德国入侵波兰,无数犹太人被强行驱赶到指定地点登记姓名,犹太人的正常生活被打乱,他们不再因为智慧、情趣、记忆而被赋予尊严,他们成了打字机上的一个个符号,随时都有被消除的危险。这时,德国商人辛德勒也来到波兰,他千方百计地巴结纳粹军官,并通过他们得到经营许可证,很快开办了一个特殊商品制造厂。他雇佣大批廉价的犹太人做工人,还找了一个精于经营与管理的犹太人做助手,很快便财源滚滚,成了一个财大气粗的名人。为了得到更多的保护和便利,他用在黑市上买来的奢侈品向纳粹行贿,获得了一些实惠和特权。正在他如鱼得水,满足于自己的成功时,纳粹强硬分子阿蒙·高特来到波兰,高特的疯狂行为使辛德勒受到极大震撼,他开始有意识地扩大工厂的业务,购买大量的犹太人到工厂做工。于是辛德勒的工厂便成了犹太难民的避难所。随着纳粹屠杀的步步加紧,辛德勒的良知也一天天被唤醒,他不再考虑工厂的利润,而开始自觉地关注犹太人的命运,并全力帮助他们逃离死亡。1944年,高特奉命把剩余的犹太人全部送往奥斯维辛集中营灭绝,辛德勒得知信息后立即拿出自己所有的积蓄,从高特手下买出了1100名犹太人,并将他们安全运往捷克。1945年,德国无条件投降,辛德勒宣布工人获得自由,而自己却要等待盟军的审判。分别时,被他营救的犹太人送给他一枚戒指,上面刻着一句犹太谚语:凡救一命,即救全世界。

在世界电影史上,表现纳粹屠杀犹太人的影片很多,而这部影片之所以取得成功,就在于它不仅仅是逼真地再现了那段历史,而是透过那段历史剖析了人性的秘密,以深沉的情感表达出了文明的脆弱、历史的厚重、以及人性的缺失与伟大。从哲学上讲,人性

中共存着两样东西,即善与恶。一般人都处于这两极的中间,但在某种强力的作用下,每个人都有可能滑向某个极端,或善的一极,或恶的一极。战争就是一种外在的强力,在疯狂与暴力之中,人就会对自己的道德信念不顾及,人性的放纵和失控必然带来人性的丧失与兽性的爆发,人类的灾难就源于此。影片通过对纳粹军官高特性情乖张、嗜血成性的变态心理和疯狂行为的刻画,深刻揭示了法西斯反人性的一面,以及法西斯对人的精神控制与精神摧残。同时影片又通过辛德勒心理变化和性格发展,来表现平等与尊重的意义和价值。辛德勒并不是一个民族英雄,他是那种有着顽强世俗生命力的普通人,当他目睹了纳粹对人的摧残与践踏之后,他人性中本有的仁爱和怜悯被一点点唤醒,他开始自发地承担起一项艰难的任务,即使更多的犹太人活下去。这是基于对生命的珍视,基于对跟自己有着同样的生存权的人的关怀。正是这种对生命的珍视和尊重,才使得他的行为和精神格外震撼人心。影片的结尾,幸存的犹太人和他们的后代每年都来到辛德勒的墓碑前祭奠他的魂灵,实际上也是在告诫每一个人,要记住这个惨痛的历史教训,不要让它再滋生蔓延。

战争片是故事影片中数量最多的种类之一。人类有史以来的各种战争几乎都被搬上了银幕。电影以它特有的手段完美地再现了战争和抒写了战争,使得战争电影成了展示人类的智慧与力量、意志与精神以及残酷与丑陋、愚昧与疯狂的一面镜子,让人类在照见自我的崇高与伟大的同时,也照见自我的卑微与渺小。战争电影主要有三大类。一是直接表现真实的战争事件,以展示战火纷飞的战争场面为主要内容,通过敌我双方的对阵与较量,来渲染战争的悲壮与惨烈,揭示战争的残酷与无情,同时也讴歌不屈不挠的英雄主义精神,以唤起人们的民族自信心和自豪感,如《地道战》、《地雷战》、《血战台儿庄》、《虎、虎、虎》、《莫斯科保卫战》、《解放》、《光荣》、《拯救大兵瑞恩》、《珍珠港》等。二是以战争中人物的情感

和命运为线索,表现战争对人性、人的生命的践踏与摧残,揭示战争的罪恶以及对人类精神和灵魂的伤害,表达人类对战争的厌恶、恐惧与仇恨,如《一个和八个》、《红樱桃》、《晚钟》、《紫日》、《西线无战事》、《孟菲斯美女号》、《野战排》、《猎鹿人》、《生逢七月四日》、《风雨战士》、《雁南飞》、《这里的黎明静悄悄》等。三是站在时代的高度反思战争,以象征和隐喻的手法揭示战争的荒诞性、虚伪性和反社会性,体现出对战争本性的深入剖析和理性思考,如《现代启示录》、《鸟人》、《广岛之恋》、《战争与和平》、《铁十字》、《铁皮鼓》、《玛丽亚·布劳恩的婚姻》、《自己去看》等。这些影片构成了人类活生生的历史,记录着人类在文明与野蛮、理智与疯狂进行的选择,以及为此所付出的沉重代价。

《西线无战事》是早期最有影响的一部战争影片,它采用第一人称的手法,通过主人公保罗的视角来认识战争和思考战争,深刻地揭示了战争的罪恶以及它对人性、人的生命和所有美好事物的摧残与毁灭。以保罗为代表的德国青年,在狂热而模糊的爱国激情的怂恿下投入了战争,结果却在战争中饱受磨难和摧残,一个个鲜活的生命瞬间消失,却死得毫无意义和价值。战争像一头永远也填不饱肚皮的猛兽,无情地吞噬着他们年轻的生命,而他们却无法体验死亡的悲壮与豪迈,只有孤独、恐惧和绝望困扰着他们。他们不再是一个普通人,他们不再有自己的梦想和追求,他们只是战争棋盘上的一个棋子,麻木地等待属于他们的命运,那就是杀人和被杀。于是从对战争的好奇与渴望,到对战争的怀疑与厌恶,他们一步步认识到了战争实质与本性,并从心底里发出一声呼唤:还我生命,给我安宁!作为一部战争电影,影片没有从敌对双方的较量和胜负上来表现战争的血腥和残酷,而是从德国士兵的角度来控诉战争的罪行,具有很强的震撼力和感染力。

如果说《西线无战事》重在表现了战争对人的肉体与精神的伤害,那么《现代启示录》则重在揭示战争对人的灵魂和思想的扭曲

与毒害。这是一部关于疯狂和罪恶的寓言：美军特种兵上校威拉德奉命去柬埔寨丛林腹地，去寻找一个名叫库尔兹的美军军官，因为他背叛了美国，并在那里建立了一个自己的王国，无恶不作，为所欲为，成了美国的心腹之患，必须找到并杀掉他。威拉德一行五人沿湄公河逆流而上，沿途经历和看到了一系列疯狂行为，当他找到库尔兹时，发现自己其实就是另一个库尔兹。威拉德逆流而上走进丛林，实际上也是走进自己的灵魂，当他一步步接近库尔兹时，他才真正发现库尔兹身上的那种疯狂，实际上在每一个人身上都存在着，是一种无法消除和难以克制的一种通病。影片表面上是描写战争，实质上是透过战争挖掘人类心灵世界的东西，探索人类罪恶的根源，是对人类更为宏观的终极问题——善与恶进行深入剖析，从而使影片超越了侵略与反抗、怯懦与英勇的简单对照，而触及到了人性的本质，从人性道德的层面来思考战争如何使人性向兽性演变，战争如何让人类从文明向愚昧倒退。

爱情片也是电影史上最引人注目片种之一，由于爱是人类最本真的情感，因而对爱的渴望、追求、探寻和思考便成了电影永恒的话题。从早期的《劳工之爱情》、《城市之光》、《乱世佳人》到《意大利式的婚姻》、《两个人的车站》、《长日留痕》、《泰坦尼克号》等等，爱情电影在表达人类的美好情感和浪漫情怀的同时，也诉说着人类无法排解的苦闷、矛盾、伤感和遗憾。爱情电影大致也可以分为三类。一是浪漫的爱情传奇，以主人公的一见钟情、如痴如醉、生死相依、患难与共为基本的叙事模式，来渲染爱情的幸福与快乐，讴歌爱情的纯真与甜蜜，如《翠堤春晓》、《罗马假日》、《相见恨晚》、《卡萨布兰卡》、《简·爱》、《漂亮女人》、《云中漫步》、《甜蜜蜜》、《我的父亲母亲》等。二是苦涩的爱情悲剧，以主人公对爱的执着为起点，被爱的伤害为结局，来表现爱的脆弱和艰难，如《瑞典女王》、《茶花女》、《魂断蓝桥》、《绝唱》、《纯真年代》、《人鬼情未了》、《卡门》、《莉莉·玛莲》等。三是复杂的爱情归宿，以主人公对

爱的理性思考和艰难抉择为内容,充分表达人对爱情的理解和对自我的超越,如《英国病人》、《法国中尉的女人》、《走出非洲》、《廊桥遗梦》、《蓝色》、《钢琴课》、《马语者》等。

《魂断蓝桥》是一部催人泪下的爱情绝唱,它具备很多爱情电影的因素,比如一见钟情,难舍难分,好事多磨,喜出望外,阴差阳错,意外重逢,如痴如醉,生离死别等,一波三折的故事,把男女主人公的爱情演绎得淋漓尽致,荡气回肠。玛拉是一个美丽善良的舞蹈演员,罗依是一个英俊潇洒的步兵上尉,他们在战争的阴影下相遇,爱就变得格外的珍贵和热烈,他们在一天之内就完成了恋爱的全部过程。就在他们宣布订婚、准备结婚的时候,罗依和部队一起开赴了前线,玛拉也因此被舞蹈学校开除,开始了她衣食无助的生活。在无意中发现了罗依阵亡的消息后,玛拉失去了生活的信心和希望,万般无奈之中走向了堕落。就在她无所事事地打发日子时,罗依又充满朝气地出现在她面前,罗依执着的感情和热烈的爱重新燃起了玛拉生活的热情,她决定和罗依一起开始他们幸福的生活。然而玛拉无法回避的一个事实,就是她的身份和过失,她无法面对罗依高贵的家族,更不愿让她心爱的罗依蒙受耻辱。为了心中最纯洁的爱,也为了维护罗依家族的荣誉,她只能忍痛割爱,悄然离开。她又一次来到曾给她带来好运的滑铁卢桥上,向着隆隆驶来的军车,迎面走去,让车轮来碾碎她无法排解的痛苦。表面上看,这是一个充满离奇色彩的爱情故事,实际上在这个故事背后,又隐藏着深刻的社会批判意义和哲理内涵。首先,影片采用一个大倒叙的结构,把一个曲折离奇的爱情故事放在两次世界大战之间,这就注定了爱情故事的结局必然是悲剧。主人公罗依一生经历了两次世界大战,第一次世界大战毁灭了他美好的爱情,第二次世界大战将会给他带来怎样的结局呢?爱情主题一下子就上升到了人类命运的主题。回首人类五千年历史,充满着斑斑血泪,其中战争是罪魁祸首,战争是把人类引向灾难、卑污、痛苦和毁灭的

罪恶之源。影片没有一句控诉战争的台词,却以这样一个沉重而辛酸的故事猛烈撞击着人们的心灵,给人以强烈的思想震撼。其次,影片结尾还把一个无法解决的矛盾推给观众,让人们在痛心和遗憾之余不得不思考人类所面临的种种问题,怎样才能扫除横亘在人们之间的无形的障碍,如何才能让人类获得真正的平等和自由,也许这才是摆在人类面前的最大难题。

《钢琴课》是一部风格独特的爱情电影,主人公艾达是一个性格倔强的哑女,她遵从父命千里迢迢从英国来到荒蛮之地新西兰,嫁给当地的新地主斯图尔特。斯图尔特到海边接她,却对她心爱的钢琴不感兴趣,任凭艾达如何争取,他都无动于衷,艾达惟一能寄托和表达内心感情的钢琴就被弃之海边,艾达从此也意识到丈夫与她精神的不和谐。斯图尔特的地产管理人贝恩斯看到了钢琴在艾达情感中的位置和生命中的意义,他把钢琴抬了回来,并提出用地换钢琴,让艾达教他学弹琴。斯图尔特欣然同意,艾达又可以弹奏自己的钢琴,尽管是在贝恩斯的窥视之下。其实贝恩斯并非为了学习音乐,而是为了接近艾达,因为他一开始见到艾达就被她倔强独立的性格和神圣不可侵犯的气质所吸引,从心底里燃起了对她的热情,而这股热情最终也感染了外表冷漠、内心狂热的艾达,艾达疯狂地爱上了一个和自己的丈夫完全不同的土著人。斯图尔特知道真相后将艾达锁在家中,但艾达的心已经飞向了贝恩斯,她拆掉一个琴键作为信物,让女儿交给贝恩斯,女儿却把它交给了斯图尔特,斯图尔特盛怒之下砍掉了艾达的一个手指,但他终于没能使艾达的屈服,艾达毅然奔向了贝恩斯,他们一起离开了这个让她窒息的地方。这部影片的独特之处在于,它不是简单地表现一段刻骨铭心的爱情,而是从女性的角度在探讨平等和尊严、理解与信任、拒绝和占有等等问题。自古以来,女性都是男性的附庸,是被占有者,她们几乎没有选择的权力,她们更无法主宰自己的命运。艾达是一个非常有独立意识的女人,她有着丰富的内心

世界,也有着明确的精神追求,她时时提防着来自男性世界的侵犯,当她的情感和思想不能被人理解时,她就用沉默来表示她的抗议和挑战。当她真正找到了属于自己的幸福时,她就不顾一切地去追求,这不仅体现了女性对男性意识和男性权威的反叛与抗争,更体现了女性对自我权利的维护和对自我意识的认同。应该说,《钢琴课》是一曲张扬生命的舒展与自由的爱的赞歌,影片一问世便引起巨大轰动,先后获得嘎纳电影节金棕榈大奖、奥斯卡最佳女演员等多项国际大奖,成为电影史上最精彩、最感人的爱情影片之一。

科幻片可以说是最早的电影类型之一,早在电影诞生之初,法国电影大师梅里爱就把目光对准了奇崛诡怪的科幻世界,拍摄了《月球旅行记》、《海底两万里》等科幻影片,充分展示了人类的想像力和电影独特的创造力。20世纪20年代以后,科幻电影开始在美国、德国等国家迅速兴起,首先是一些描写科学怪人和人类灾难的科幻影片问世,如《化身博士》、《金刚》、《来自海洋的怪物》、《毒蜘蛛》、《黑衣人》、《天茧》、《黑洞表面》、《致命的宇宙病毒》、《战争游戏》、《天地大冲撞》等;其次又出现了一大批表现未来世界和外星异物的科幻影片,如《星球大战》、《未来水世界》、《第三类接触》、《异形》、《不明之物》、《外星人E·T》、《人猿星球》、《大气层消失》、《日本沉没》等;之后又有大量的以现代科学观念和科学实验为依据的科幻影片诞生,如《侏罗纪公园》、《蝇王再生》、《宇宙威龙》、《魔鬼终结者》、《时光隧道》、《回到未来》、《机器警察》、《2001年漫游太空》、《第六日》、《银翼杀手》以及《奇异的潜行》、《内层空间》、《超人》、《蝙蝠侠》等等。近几年来,科幻电影的创作又出现了新的变化,即开始从魔幻世界、外星世界、未来世界转向现实世界,关注科技与人的关系,思考科学与人类的命运,出现了一批非常具有人情味和人文内涵的科幻影片,如《发条桔子》、《闪电奇迹》、《绿色奇迹》、《第三类奇迹》、《剪刀手爱德华》、《家有杰克》、《12:01》、

《青春永驻》、《机器管家》、《梦幻妈妈》、《顶点时刻》、《霍克船长》等。这些影片把科学观念、科学幻想与真实的生活故事结合起来，借此表现物质文明高度发展给现代人带来的机遇、希望、灾难和困惑。由于它更加切近现代人的生活实际，更注重表达现代人内心世界的迷惘与渴望，因而就一种特殊的艺术魅力。

科幻影片是科学观念、艺术想像和电影手段完美结合的产物。现代科学技术的发展为科幻电影提供了源源不断的素材和灵感，科幻电影又把科学探索和科技成果巧妙地转化成直观而形象的故事和奇观，无形中又刺激和推动了科技的传播与发展。比如一部《侏罗纪公园》让全世界都知道遗传基因技术，并引起了人们对它的高度关注与思考。这部影片就是根据当代尖端的 DNA 技术而展开构思的。1992 年美国自然历史博物馆的昆虫学专家迪沙勒，领导一个科研小组在一块远古时代留下来的琥珀中，成功地提取出了 3000 年前的白蚂蚁的 DNA。而美国加州的昆虫学家又在一块琥珀中提取出了几千万年前的蜜蜂的 DNA。这一发现极大地刺激了人们的想像力。美国导演斯皮尔伯格便在此基础上成功地创作了一部令人惊叹的影片《侏罗纪公园》。影片讲述了一个故事：一个富翁突发奇想，聘请一位遗传学专家从琥珀中提取 1.5 亿年前的一只死前曾吮吸了恐龙血液的蚊子的 DNA，并用这些含有恐龙遗传物质的 DNA 来繁殖恐龙，结果他取得了巨大成功。于是他建造了一座恐龙公园，想以此吸引全世界的游客来旅游观光。但他没有想到，恐龙的成批繁殖和大量存在，给他的管理带来了困难，一场暴雨之后，恐龙失去了控制，它们疯狂地奔跑，毁坏了公园的一切，并对人造成了极大的威胁，人们带着恐惧和失望离开了这个地方。其实这部影片就是借助于一个在科学上无法实现的结果，来激发人们对科学内涵的认识和思考。它的意义远远大于科学本身，它触及了人类生存、人类本性和人类道德等等问题，能够带给人很多的启迪和教益。

《闪电奇迹》是一部直逼现代人内心世界和情感世界的科幻影片。影片讲述了这样一个奇特的故事:一个因母亲遭遇雷击,一出生就患有“白化症”的男孩杰里米,因外表的与众不同而终日在黑暗、封闭的地下室里孤独地生活,直到社工人员和警察找到他,把他带入社会。但这个可以把整个书架上的书籍储存在大脑中、心智超越人类几千年的天才少年,却无法在残酷的现实生活中生存。由于他体内有强磁场,能与闪电相通,于是他便具有了一种超常能力,即吸引电荷,从体内释放出巨大的能量,让周围的人感到震惊,受到震慑。他还能看到别人的内心,了解到他们的思想,他用他的魔力改变了一个平庸的老师,拯救了一个以杀戮和狩猎为乐的猎人,消除了警长和家人的误会和隔膜,还赢得了一个女孩的怜悯和爱慕。但他始终无法平静地过一种正常人的生活,他处处遭到鄙视、嘲弄、羞辱和攻击,他无法忍受这个世界的无知、野蛮、虚伪和冷漠,在经历了一系列磨难、失望和绝望之后,他毅然决然飞向属于他的蓝天,在与闪电的交汇中回归自然。这是一部耐人寻味的影片,它通过一个奇特的人物和一个奇特的故事,来反思人类的现实生活,透视现代人内心世界的弱点和渴望,深刻揭示高科技飞速发展的今天,人类该如何选择自己的未来。正如影片的结尾,老师望着天空闪电的光芒所说的话:总有一天,我们的人性会超越我们的科技。

西部片是一种最能反映好莱坞早期电影特点的类型影片,它主要取材于西部文学和民间传说,借助于当年美国开发西部的历史事实,来张扬和推崇一种自强不息、坚韧不拔的个人主义和见义勇为、除暴安良的英雄主义精神。西部片都有一个精彩离奇的冒险故事,勇敢的牛仔和正直的警察,总是凭着一杆枪、一把斧头、一袋粮食,就能够战胜恶劣的大自然和贪婪残暴的不法分子。于是,马背上、火车中和篷车里的摔打、射击、决斗就构成了西部片惯用的情节模式。西部片的感染力主要来自于快节奏的动作,富于浪

漫色彩的奇异风景,简单明了的故事情节以及通俗易懂的戏剧性冲突、善恶分明的人物等等。这种高度神化了的故事和人物,实际上也就是美国性格和美国精神的象征。从某种意义上来说,美国向西部的扩张,与其说是版图扩大的历史,不如说是代表了“文明”的社会秩序建立的过程。在这里,文明与野蛮、西部与东部、白人与印地安人、自然与文化、个体与集团的冲突格外突出和鲜明。西部片就是提供一个能够克服矛盾的逻辑模式,尽管大多数西部片都有雷同的情节,类型化的人物,固定化的场景,但却能给观众带来极大的心理满足和情感上的慰藉,因为它所展示的原始而古朴的理想家园,善恶分明的人物形象以及扬善抑恶的中心主题,实际上体现了一种理想的道德规范,是现代社会所缺乏而又向往的,反映了一种普遍的社会情绪和文化观念。

最早的西部片就是 1903 年埃德温·鲍特拍摄的《火车大劫案》,这部影片虽然情节简单,但它已经具备了诸如犯罪、追逐、惩罚、法律、马、火车、枪战等元素,并且开创了西部片塑造英雄形象的先河,为日后的西部片提供了样板。20 年代以后,西部片在情节结构和人物形象上都趋于成熟,先后出现了一些优秀的西部片,如《篷车》、《铁骑》、《关山飞渡》、《搜索者》、《红河》、《正午》、《原野奇侠》等。在这里,激烈的枪战、紧张的追逐、辽阔的沙漠、奇峭的山峰以及风流潇洒、临危不惧的孤胆英雄,构成了影片独特的视觉奇观。这些影片不仅宣扬了美国的理想和美国的精神,同时也使那些头戴宽沿帽、身穿皮上衣、紧身裤、腰系子弹带、手持左轮枪的银幕形象,永远留在了观众的记忆里,一些导演和演员如约翰·福特、威廉·哈特、汤姆·米克斯、约翰·韦恩、贾利·库柏等,也因此而成为那个时代美国人的精神楷模和崇拜的偶像。

《关山飞渡》是早期西部片的代表作品。影片讲述了这样一个故事:19 世纪末,在荒凉的美国西部,驿车是主要的交通工具。一天小镇上来了一辆驿车,车上载满了乘客,他们从不同的地方来,

怀着不同的目的开始了冒险的旅行,其中有医生、商人、妓女、警官、银行家,还有赌棍和越狱犯。由于印地安人发动了袭击,驿车时刻处于危险之中,于是车内各色人物之间的冲突、车内和车外的对抗日益尖锐和激烈。越狱犯林果挺身而出,勇敢地与敌人作战,立下奇功,并对妓女达拉丝产生了感情。最后救援的骑兵及时赶到,驿车顺利到达终点站,林果找到了自己的仇人,决战之后负伤回到了达拉丝身旁。在警官的帮助下,一对恋人越境出逃,开始寻找新的生活。这部影片借鉴了法国作家莫伯桑的小说《羊脂球》的故事框架,表现一群人萍水相逢、共渡难关的经历。但影片一开始就把印地安人的进攻与乘客的安全之间的冲突展现出来,而这个冲突又是通过广袤的荒原与狭小的车内空间的对比来呈现的。驿车在行进过程中,车外的危机与车内的压力不断升级,使影片情节在一环套一环、一浪高一浪的紧张气氛中发展。用法国电影评论家巴赞的话说:“《关山飞渡》是达到了经典性的、风格臻至成熟的、相当完美的代表作。约翰·福特把西部片中的社会传奇、历史再现、心理真实和传统场面调度格局糅合在一起,达到了完美的均衡。”^①同时影片还着力刻画了一群性格鲜明的人物形象,每个人的道德观念和行为方式都带有明显的阶层特色,而最终每个人都找到了自己的归宿,体现了人们对自由、平等的社会秩序的向往。其中最主要的人物是林果与达拉丝,他们都是在正统社会之外、被所有的人鄙视和排斥的人,但他们身上却有着很多优良品质,那是一种未受文明社会熏染的自然和本真的东西,然而他们与文明社会又是格格不入的,这就注定了他们的命运:纵马而来,孤独地策马而去。西部片创造的粗犷孤傲的英雄形象,成了影片的一个符号,一种象征。

^① 陈宗楷、王志敏主编:《大学美育——电影鉴赏指南》,中国广播电视出版社2001年版,第178页。

20世纪60年代以来,西部片在思想内容和艺术风格上又有了新的的发展,一些影片在以往的讴歌英雄、抨击邪恶的基础上,又增添了一些人性的内容和批判色彩,如《午后枪声》、《小巨人》、《枪手》等,故事仍然是西部的故事,但讲述故事的方式发生了变化,这里的主人公不再是身手不凡的牛仔和警察,而变成了普通人;影片也不再是文明与野蛮的简单对立,而开始从新的角度来反思人与社会的种种问题,赋予影片以新的内涵。比如1970年阿瑟·佩恩导演的《小巨人》就是站在反思的角度上讲述西部的故事:一个研究社会历史的人类学家来到西部,采访这里最年长的老人,让他讲述自身经历的西部开发的过程。一个从小就融入了西部社会的白人,在经历了一系列的不幸和磨难之后,深刻理解了西部的文明与文化。在他眼里,印地安人是文明的、稳定的和正面的文化代表,美国政府对西部的开发不是为他们建立文明和秩序,而是带来了无穷的灾难。这和传统的道德标准与思想观念完全不同,既是对早期西部片的一种颠覆,又反映了当时日益高涨的反英雄、反越战的社会思潮,具有较为明显的政治暗示色彩。1990年由著名影星凯文·科斯特纳自导自演的《与狼共舞》,也是从新的视角,对美国以进步的名义在西部大开发过程中对印地安人犯下的罪恶进行了深刻的反思。影片第一次以白人的视点客观公正地再现了印地安人的生存状态,从而完成了对印地安人及印地安文化的再认识。这种认识不是浅层的、概念化的,而是通过白人军官邓巴几次造访苏族村寨,由对印地安人的敌视、恐惧、疑虑到与他们友好相处,直至被他们同化而变成“与狼共舞”的过程来体现的。影片完全摒弃了传统西部片中对开拓疆土精神的礼赞,而是反思和批判了白人的野蛮入侵对象征着和谐美好的西部自然世界的掠夺和破坏。影片结尾,当邓巴为保护他的印地安人朋友不受侵扰而离开那个地方时,过去曾经怀疑和敌视过他,而今成了他最要好的朋友的印地安青年勒马屹立在悬崖上,高声呼喊邓巴的印地安名字:“与狼共

舞——,与狼共舞——,你不明白我永远是你的朋友吗?你不明白你永远是我的朋友吗?那真诚而深情的声音,在整个山谷中回荡,它是印地安人的渴望与呼唤,也是每一个民族对真情和友谊的向往与期盼。影片以邓巴与苏族人的友好相处提出了民族间应该放弃争斗、和平共处的理想,并以这种理想奏响了友爱、平等、和平的旋律。影片问世后获得了广泛的好评,一举获得奥斯卡最佳影片、最佳导演、最佳摄影等七项大奖,并因思想深刻、技巧娴熟而被电影理论家们称之为“新的西部史诗”。

喜剧片也是最早发展起来的类型影片,无声电影时期是喜剧片发展的黄金时代,这时候出现了一批伟大的喜剧电影明星,如法国的麦克·林戴,美国的查尔斯·卓别林、哈洛德·罗克、勃斯特·基顿、哈莱·兰格东等,他们依靠特殊的造型与夸张的表演,形成了自己独特的风格,使得喜剧电影成为当时最受欢迎的影片类型。喜剧片按其表现内容和表达方式的不同,可分为打闹喜剧、讽刺喜剧、温情喜剧、伤感喜剧与荒诞喜剧等几大类。早期电影主要以打闹喜剧为主,美国的麦克·塞纳特是最早拍摄打闹喜剧的电影导演,他创造了“启东斯警察”这个典型的艺术形象。这是一个肥胖笨拙的警察,他长着一双斗鸡眼,穿一件肥大的制服,开一辆随时会翻的汽车,总是要卷进狂乱的追逐中,东撞西突,出尽洋相,令观众大笑不止。由于当时的摄影机是手摇式的,很容易变换拍摄速度,于是演员的夸张表演和摄影机的魔法技巧,就创造出了令人眼花缭乱的奇妙景象。每一部影片都要有激烈的追逐场面,警察、歹徒、无辜的路人、小丑、看客以及猫、狗、车等,像是被一场龙卷风卷进来似的,以惊人的速度狂追乱打,火爆的场面和大量的噱头成为影片最引人注目的内容。美国的这种打闹喜剧,尤其是卓别林的喜剧电影,深刻地影响了其他国家的电影创作,比如中国、日本 20 世纪 20 年代前后拍摄的打闹喜剧,都有明显的模仿美国电影的痕迹。

随着电影艺术的不断发展,这种无聊的打闹喜剧逐渐被有一定社会意义的讽刺喜剧所代替,这中间卓别林起到了举足轻重的作用。卓别林一开始也是演打闹喜剧,比如《谋生》、《在酒馆中逮捕》等。但由于他有丰富的生活积累和深厚的艺术功底,他开始不满足于一般的打闹逗笑。他首先为自己设计了一个别具一格的外部造型:头戴圆礼帽,身穿破背心和大肥裤,脚登大皮鞋,手持文明杖,留着小胡子,迈着鸭子步,这个穿着可笑、举止滑稽、出身卑微而又充满智慧的流浪汉形象,很快赢得了观众的喜爱。他自编自导自演了一系列令人捧腹而又令人心酸的喜剧电影,如《淘金记》、《寻子遇仙记》、《城市之光》、《摩登时代》、《大独裁者》、《凡尔杜先生》、《舞台生涯》等,显示了他作为杰出艺术家的卓越才华和艺术良知。卓别林电影的魅力来自于他对生活的细致观察和深入开掘,以及他始终如一的对“小人物”的关心与同情。他的影片总是以任何人都能看懂的方式进行叙事,娓娓道来,耐人寻味。他对观众的心理了如指掌,能准确地知道在什么情境下观众会捧腹大笑或泪流满面,他将自己对生活的全部理解、嘲讽、颂扬、批评都融化在对人物性格和命运的描写之中。他刻画的那个矮小的、贫穷的、孤立无援的流浪汉查理,无论在怎样的困境面前也总是保持的人的尊严,他把人格看得高于一切,并且时刻在与那种人人习以为常的世俗观念进行抗争。所以,他的喜剧充满了辛酸与悲凉,又充满了乐观与真诚,他给人的是一种“含泪的笑”,喜剧中渗透着鲜明的悲剧意识。正是卓别林的不懈努力改变了喜剧的风格,也提高了喜剧的品位,使得喜剧显示出一种优美高雅的气质。

卓别林之后,喜剧电影朝着不同的方向发展,温情喜剧、浪漫喜剧、伤感喜剧、荒诞喜剧等应运而生,不同国家都出现了具有本民族特点的喜剧导演和喜剧明星,如美国的弗朗西斯·卡普拉、伍迪·艾伦、罗宾·威廉姆斯、艾迪·莫非、莱斯里·尼尔森等,前苏联的埃·梁赞诺夫、盖·达涅里亚、奥·巴西拉什维里,法国的路

易·德·菲耐斯、日本的山田洋次以及中国的成龙、周星驰、陈佩斯、葛优等等。弗朗西斯·卡普拉开创了温情幽默的生活喜剧，又称“轻喜剧”。20世纪30年代，卡普拉拍摄了一系列表现小城镇普通人的日常生活的喜剧片，如《淑女一日》、《一夜风流》、《第兹先生进城》、《消失的地平线》、《你不能夺去别人的幸福》、《浮生若梦》、《富贵浮云》、《史密斯先生到华盛顿》等，这些影片都有巧妙的构思和精彩的对白，轻松幽默、妙趣横生，同时，也有对经济大萧条时期美国社会问题的揭示与思考。这种温情喜剧在山田洋次那里得到了进一步发展，山田洋次创造了一个无所事事但又心地善良的小人物“寅次郎”，并将他的故事以数十集的篇幅拍摄出来，成为世界电影史上的一个奇迹。《寅次郎的故事》久映不衰，它不仅代表了日本喜剧电影的风格和水平，也为世界影坛贡献了一个不衰的艺术形象。

前苏联的埃·梁赞诺夫的喜剧电影是一种悲喜交加、喜忧参半的伤感喜剧。它既有卓别林喜剧的讽刺意味，又有卡普拉喜剧的社会内涵，如《小心你的汽车》、《曲折的成功》、《命运的嘲弄》、《办公室的故事》、《两个人的车站》、《残酷的罗曼史》等。这些影片都充满了生活的真实感和时代气息，没有那些极端巧合的情节编造，更没有夸张的动作设计和漫画式的人物，也不靠有意制造的噱头，而是从平淡琐碎的日常生活中去发现那些令人可笑、让人可叹的东西，并通过这些生活本身所具备的喜剧因素和喜剧效果，来传达更为丰富和复杂的情感和思想。美国的喜剧大师伍迪·艾伦是荒诞喜剧的代表人物，他常常用轻松的格调处理严肃的题材，用幽默和调侃的手法来嘲笑人类的无知、无能和无奈。如他最著名的影片《安妮·霍尔》是一部自传性的喜剧片，他以自己的亲身体会来表现美国中产阶级进退两难的生活处境；《曼哈顿》则通过主人公与其妻子、情妇、女友之间的爱情纠葛，反映了美国知识分子的精神空虚和社会存在的道德问题；《开罗紫玫瑰》借助于一个看似

荒诞的爱情故事,阐释了人类面临的许多问题:理想和现实的矛盾、真实与虚幻的冲突、物质与精神的对立以及抗争与逃避的艰难等。伍迪·艾伦敏锐地发现了生活中的荒诞,然后用一种幽默的方式去对待它,最后观众发现他表现的是社会的、历史的荒诞,荒诞中透着真实,幽默中透着苦涩,使观众在捧腹大笑之余又会产生深深触动和思考。周星驰的喜剧电影也具有这种特点,比如《大话西游》、《食神》等,表面上看信马由缰、荒诞不经,实际上却包含着对人生、对生命的深刻反思与探索。

歌舞片是伴随着有声电影的出现而诞生的,它盛行于20世纪30年代,一开始只是舞台剧的银幕再现,之后便充分利用电影的各种技术和技巧因素,成为一种广受欢迎的类型影片。歌舞片一般分为两类:一类是注重个人舞艺的发挥,以主人公载歌载舞的表演来吸引观众,如巴斯比·贝克利、金·凯利、秀兰·邓波儿等都是具有娴熟舞艺的歌舞明星。另一类是以歌为主,以剧中优美的音乐和演员圆润的歌喉来赢得观众的喜爱,如朱莉·安德鲁斯、巴巴拉·史翠珊、迈克尔·克劳福德、琥碧·戈柏等。早期歌舞片不管哪一种都有大致相同的特征,比如小人物成为大明星、有情人终成眷属等基本情节,能歌善舞但命运坎坷的类型人物,以及五彩缤纷的宏大歌舞场面等。这一切都极大地满足了当时观众的欣赏需求,使观众有了近距离观赏精彩歌舞的机会。《百老汇旋律》、《第四十二条街》、《1933年的淘金者》、《高帽子》、《跟踪舰队》、《淘气的玛利塔》、《金色的西部女郎》、《新月》等,都是早期最有影响的歌舞片。40年代问世的《出水芙蓉》是早期歌舞片的顶级之作,这部场面宏大、风格豪华的歌舞片,首先打破了过去歌舞片封闭的舞台演出模式,把舞台背景移到现实生活空间;其次改变了过去歌舞片以歌舞为主、故事为辅的局限,用一个浪漫的爱情故事支撑歌舞表演,使影片内容更充实;再次,影片第一次把大型的集体歌舞与主人公的个人歌舞结合起来,几十位热情奔放的泳装舞女精彩的水

上舞蹈,在优美的音乐衬托下显得极其美丽和壮观。加上影片还有令人叫绝的噱头、妙不可言的哑剧表演等,使影片具有了较高的观赏性和娱乐性。50年代以后,美国歌舞片更加重视思想性和艺术性,出现了一些内容新颖、风格独特的歌舞片,如《雨中曲》、《西区故事》、《窈窕淑女》、《音乐之声》、《滑稽女郎》、《燕特儿》等。这些影片将复杂的情节与优美的音乐舞蹈完美地结合起来,并且注重人物心理和情感的挖掘和表现,满足了观众多方面的审美期待。

《音乐之声》是一部广为流传的歌舞片,它以音乐剧的形式来表现二次大战期间,奥地利人民面对德国侵略者而表现出的气节和精神。故事发生在奥地利风景秀美的舒伯格地区。修女玛丽亚来到前海军上校特拉普家里作家庭教师,她以一种生动活泼的方式来引导和教育上校的七个聪明可爱的孩子,不仅教会了孩子们唱歌跳舞,还与他们建立了深厚的感情。玛丽亚的热情、开朗、真诚和善良,给这个沉闷的家庭带来了欢乐和歌声,也让上校感到了温馨和幸福。上校和玛丽亚在孩子们的鼓励和支持下,有情人终成眷属。但好景不长,纳粹占领了奥地利,并强迫上校出来为他们做事。上校不愿意做纳粹的走狗,深夜带全家逃走,被纳粹迎面拦截。他们被迫来到音乐节上演出,精彩的演唱感动了全场的观众。最后,他们在修女们的帮助下,勇敢地逃出纳粹的魔掌,奔向了自由。这部影片将大段的歌唱性段落与奥地利秀美的自然风光融为一体,演员的表演与真实的环境协调配合,使影片极具感染力。在影片中,由于电影的自由度与表现力,使得音乐得以具像化,电影手段为音乐增添了活力,音乐又为画面增添了光彩。影片不仅塑造了鲜活的人物形象,表达了鲜明的爱国主义主题,而且很多优美的歌曲,如《哆来咪》、《雪绒花》、《孤独的牧羊人》等,都成为传唱不衰的经典乐曲。影片为此获得了当年奥斯卡最佳影片、最佳导演、最佳配乐、最佳剪辑、最佳音响五项大奖,至今仍然是全球最受欢迎

迎的影片之一。

类型片是好莱坞电影的主流,是一种与商品生产相结合的特殊电影创作方法,是好莱坞在长期的电影实践中所形成的美学观念和创作规范。好莱坞的类型片有很多种,美国电影评论家格林尔德总共列出了75种,实际上在具体的创作实践中,不同种类可以相互转换、相互嫁接。比如《泰坦尼克号》就是灾难片、恐怖片 and 爱情片的结合,《绿色奇迹》就是科幻片、侦探片和心理片的结合,《阿甘正传》是历史片、战争片、神话片的结合,《天生杀人狂》又是强盗片、警匪片和喜剧片的结合等,电影就是在不断继承和超越中走向辉煌和繁荣。

2. 创作风格与影像风格:创作风格(民族风格、时代风格、导演风格、表演风格);影像风格(写实风格、浪漫风格、象征风格、荒诞风格)

风格是电影在内容和形式、思想和艺术高度统一的整体中呈现出来的独特个性与艺术特征,也是创作者的艺术气质、艺术旨趣和美学追求的自然体现。风格是一种客观存在,它不仅影响和规定着影片内容的表达,而且还直接支配着影片内在的艺术格调和艺术水准。因此说,风格是一部影片最特殊、最鲜明的“艺术标签”,从风格入手,可以更好地把握影片的整体特征和思想内涵。电影的风格主要体现在民族风格、时代风格、导演风格、表演风格和影像风格上。

电影虽然是一种世界性的艺术形式,但它同时也要受各民族不同文化规范的制约和影响,因此,每一个民族的电影都带有鲜明的民族印记,是特定民族的文化传统、民风民俗、民族性格和民族精神的集中体现。民族风格包括内容和形式两个方面,就内容而言,各民族的电影首先是致力于表现本民族的社会生活和社会问题,独特的民族题材和主题是构成民族风格的重要因素。比如美国电影无论是早期的西部片、喜剧片还是后来的歌舞片、警匪片、

战争片和科幻片,都注重反映这个移民国家的冒险精神、开拓进取精神和个人英雄主义精神。有人说,好莱坞电影就是美国社会的晴雨表,它反映着美国的梦想和愿望,并显示着美国在文化和社会方面价值观念的变化。而欧洲国家如法国、英国、意大利等,特别注意反映资本主义上升时期人的生存状态与生活际遇,由此来思考人与社会、人与自然、人与人之间的复杂而又微妙的关系,表现出一定的人道主义精神和人文主义关怀。中国电影大多都是表现中国百年来的革命斗争历史,体现了中国人民不屈不挠的革命英雄主义精神和强烈的爱国主义情怀。可见,电影作品的题材和主题是根植于民族生活、民族文化的沃土之中。

电影的民族风格还体现在富有民族特色的地域风光上,某些自然景色和人文景观已成为一个国家和民族的标志和象征。比如中国的黄河、长江、长城、喜马拉雅山等,冯小宁执导的影片《红河谷》、《黄河绝恋》、《紫日》、《嘎达梅林》等,都有效地利用特有的环境来表现特别的故事,并由此来展示中华民族的特定的文化氛围和民族气质。张艺谋执导的影片《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》中那些特殊的民风民俗、节庆仪式以及饮食服饰、伦理观念等等,也都是中华民族根深蒂固的民族个性和文化心理的曲折反映。吴天明导演的《老井》从杨柳青年画中获得灵感,采用大红大绿、五彩缤纷的色彩对比,追求一种农民画的朴素风格,这种“极鲜艳的颜色对比,在对比中体现出一种民族的神韵来,热烈、明快、昂扬,显示了中华民族在任何艰难困苦的条件下,对生活、未来充满了信心。”这样的色彩构思和处理,“既是生活的真实,又是民族特色,又有时代感。”^①所以,美国电影理论家乔治·布鲁斯东说:“看

^① 吴天明:《〈老井〉导演创作谈》,见《电影艺术》,1987年第12期。

了一个民族的影片,就可以了解这个民族的心理历史。”^①

在艺术形式方面,民族风格主要体现在叙事结构、表达技巧和影像语言的运用上。每一个民族都有不同的审美习惯和审美趣味,电影作为一种大众文化,只有使用本民族观众喜闻乐见的表达方式,才能获得观众的认同和接纳。中国电影从一开始就比较喜欢借鉴和吸收中国古典戏曲、章回小说的叙事方式,讲究起承转合,注重意境的渲染,而且讲究首尾呼应、疏密有致、清晰流畅、质朴平易等。如《孤儿救祖记》、《渔光曲》、《马路天使》、《万家灯火》、《姊妹花》、《林家铺子》、《红色娘子军》、《野火春风斗古城》、《芙蓉镇》、《乡音》等,都体现了中国传统文化一脉相承的表现技巧和艺术风格。而《一江春水向东流》、《巴山夜雨》、《小城之春》、《早春二月》、《城南旧事》等,则在总体构思上就体现了中国古典诗词的美学特色,从片名到主题都具有中国古典诗词的意境和韵味。西方电影从一开始就比较重视镜像语言的创新与变化,善于使用时空交叉的叙事结构以及首尾颠倒、频繁闪回的表现手法来组织故事情节,在镜头语言的运用上常常讲究节奏与技巧,讲究视觉效果营造,善于利用特写画面和特技手段来塑造人物和表达思想,如《广岛之恋》、《放大》、《野草莓》、《阿拉伯的劳伦斯》、《英国病人》、《天堂影院》、《云上的日子》、《花月》等。此外,音乐、舞蹈也是最能反映民族风格的电影因素。世界各民族都有自己特有的音乐传统和舞蹈形式,比如东方民族的龙灯舞、阿拉伯民族的肚皮舞、西方各民族的拉丁舞、踢踏舞等等。音乐和舞蹈在某种程度上代表了一个国家的历史和文化,因此很多电影中的乐曲和舞蹈也就成了一个民族或地区的标志和象征。比如日本影片《影子武士》、西班牙影片《探戈》、印度影片《大篷车》、苏联影片《雁南飞》、巴西影片

^① 乔治·布鲁斯东:《从小说到电影》,中国电影出版社1981年版,第49页。

《中央车站》中浓郁的民族音乐,以及印度影片《流浪者》中的“流浪者之歌”、日本影片《人性的证明》中的“草帽歌”、西班牙影片《卡门》中的“斗牛士之歌”、中国影片《红高粱》中的“颠轿歌”以及《黄土地》中的“信天游”等,音乐和舞蹈本身就体现了一个民族特有的文化氛围和民族情调。

民族风格是在长期的艺术实践中逐渐形成的相对稳定的艺术特征。正如马克思所言:“古往今来每个民族都在某些方面优越于其他民族。”^①但是,民族风格又是在相互的交流和影响下不断发展和变化的,只有不断继承和发扬本民族的文化传统,电影的民族特性才会突出,而越是民族化才越具有世界性。可以说,民族风格是电影走向世界的必由之路。

时代风格是指不同历史时期的时代精神、社会时尚在电影里的体现。每一个时代都有它特有的时代精神,而时代精神又会直接或间接地影响着艺术家的创作,因此任何一部电影作品都会或多或少地打上时代的烙印。比如,中国电影在不同的时期就有不同的特点,20世纪20年代,中国电影具有明显的商业化色彩,集中体现了拓荒时期电影的无序化状态;30年代的左翼电影,是在新的社会思潮和文艺观念的催生下诞生的,具有很强的启蒙意识和宣教色彩;50年代的电影是昂扬的号角和澎湃的激情,体现了新中国的乐观精神与豪迈气概;80年代的电影呈现出多元化的局面,是改革开放之后中国政治、经济、文化走出禁区、走向繁荣的标志。总之,作为意识形态的电影艺术,都是一定时代社会生活的真实写照,透射着鲜明的时代气息,凝聚着强烈的时代精神。

时代风格不仅受特定时代的物质生产、经济发展、政治变化和科技进步的影响,而且也与这一时代的哲学思想、道德风尚和社会

^① 马克思、恩格斯:《神圣家族》,《马克思恩格斯全集》第2卷,人民出版社1957年版,第194页。

舆论导向有关。比如,40年代的意大利新现实主义电影,就是二战结束之后意大利社会和人民渴望和平和民主,要求自由和平等的时代精神的写照。《偷自行车的人》、《罗马11时》、《擦鞋童》、《艰辛的米》等影片,真实地表现人民的疾苦,深刻地揭露社会的不公,具有浓郁的历史感和现实感。和新现实主义电影的质朴率真相比,同一时期的美国电影则沉浸在浪漫的幻想和虚构的美梦之中,《青山翠谷》、《鸳梦重温》、《卡萨布兰卡》、《黄牛惨案》、《码头风云》、《上海小姐》、《红磨房》等,都具有浪漫的故事、精美的构图、豪华的场面、娴熟的技巧,体现了美国社会的精神追求和文化时尚。80年代,美国电影才开始关注现实生活,关注普通人的生存状况和情感需求,这一时期出现了一批内容真实、风格细腻的电影作品,如《克莱默夫妇》、《金色池塘》、《母女情深》、《普通人》、《雨人》、《致命的诱惑》、《为戴茜小姐开车》、《美国风情画》等,是对当今社会普遍存在的伦理道德问题、价值取向问题的探索和思考。总之,时代风格是一种大致相同的创作倾向,因为任何一个艺术家都无法超越他所处的时代,其创作必然要受到种种客观因素的制约和影响,这就决定了他们的作品在整体风格上存在着一定的一致性。但就具体作品而言,由于题材选择、技术手段、艺术格调的不同,又会出现阳刚和阴柔、粗犷与细腻、豪放与委婉、庄严与幽默、热烈与冷峻等不同的特色,这也是时代风格的单一性与多样性的辩证统一,体现了时代精神的丰富性和艺术表达的灵活性。

导演风格是指艺术家的个人风格,是艺术家的创作个性在作品中的反映。并非所有的导演都有自己的独特风格,只有具有强烈的创新意识,并且能够最大限度地发挥自己的创造潜力的艺术家,才能形成自己一贯的创作风格。应该说,导演风格是艺术家在长期的艺术实践中不断追求的结果,是艺术家走向成熟的标志。首先,导演风格的形成跟艺术家个人的生活经历、文化修养、艺术气质、和审美追求有关。同一时代的艺术家,张艺谋不同于陈凯

歌,谢晋不同于汤晓丹,吴贻弓不同于吴天明,冯小刚更不同于冯小宁。他们本身的精神个性和审美理想,决定了他们的艺术视野和创作特色。比如,摄影专业出身的张艺谋比较重视电影的视觉效果和形式美感,他的影片无论是早期的《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《摇啊摇,摇到外婆桥》,还是后来的《秋菊打官司》、《一个都不能少》、《有话好好说》、《我的父亲母亲》、《英雄》等,都有非常丰富的镜头语言和独特的造型设计。他对色彩、画面、构图等电影元素的独特感悟和创造性运用,使他的影片具有了一种别具一格的风格化形式。而陈凯歌则是一个具有诗人气质和学者风采的艺术家,他的电影严肃、凝重、格调高雅、内涵深邃,具有鲜明的反思色彩和哲理意味。从《黄土地》开始,陈凯歌就抱着自觉、强烈的文化意识,在影片中对中国文化进行抽象和探究,自觉的文化视角、深刻的文化思考和明显的忧患意识构成了他的影片与众不同的特征。《霸王别姬》、《大阅兵》、《孩子王》、《边走边唱》等,都体现了他对中国传统文化、中华民族的行为方式、价值观念的追寻与挖掘,以及他对人性、人的命运的深切关注与焦虑。

其次,导演风格一旦形成就会产生广泛的影响,这种影响又会促使导演风格的变化。因此,在特定的时期,一些杰出的电影导演会成为一个时代的楷模,比如美国的奥逊·威尔斯、弗朗西斯·科波拉,法国的弗朗索瓦·特吕弗、让·吕克·戈达尔,意大利的费德里科·费里尼、米开朗基罗·安东尼奥尼,日本的黑泽明和瑞典的英格玛·伯格曼等。奥逊·威尔斯1941年拍摄了一部在世界电影史上具有里程碑意义的影片《公民凯恩》。这部以美国报界大王威廉·赫斯特的发家史和私生活为素材的影片,由于采用了多视点、开放式的叙事结构,就使得一个类似传记的影片变得极其复杂和深刻。奥逊·威尔斯最大的贡献还在于他在电影语言和电影技巧方面的开拓和创新。在影片中,他大量使用了景深镜头、长镜头、升降机镜头、隐喻镜头以及低调照明、逆光拍摄等新颖手法,尤

其是“闪电式交替”技巧的运用使得许多极富戏剧性的过程得到简洁而富于张力的表达,使影片实现了“复杂的人性宣言、复杂的理性结构、复杂而丰富的电影风格的完善统一。”^①《公民凯恩》被电影史学家、评论家称为是现代电影的开山之作,是有史以来最伟大的影片之一。法国电影评论家巴赞称这部影片“从形式到理念,这都是一个意义重大,硕果累累的贡品”,法国导演特吕弗还说:“从1940年以来,电影史中一切有创见的东西都来源于《公民凯恩》和让·雷诺阿的《游戏规则》。”^②

在西方电影界,戈达尔是一个颇具影响力的电影导演。他最著名的影片是《精疲力尽》、《小士兵》、《女人就是女人》、《放纵的生活》、《蔑视》、《男性·女性》、《美国制造》等。他在影片中常常采用简炼、跳跃、拼贴式的手法,来表达他的激进与反叛的思想和观念,独创的结构和令人费解的电影语言使他成为电影史上最独特的电影导演。法国影评家彼埃尔·保罗·帕索里尼认为:“全世界的新电影中至少有一半是戈达尔式的电影,也就是说他们遵循效法着由戈达尔提出的法则和标准。”^③法国影评家埃内贝勒还在《世界电影十五年》一书中称戈达尔是:反好莱坞电影的创作者,现实主义电影的作者,政治电影的导演,现代电影的创作者,混乱主义电影的作者,无政府主义的电影作者等等。总之,戈达尔是法国新浪潮电影的主将,对现代主义电影的发展有着不可磨灭的贡献。费里尼是意大利最著名的心理学派电影大师,他早年参与过新现实主义电影《罗马,不设防的城市》、《游击队》、《奇迹》等影片的创作。

① 《大英百科全书·电影史》(一),转引自张凤铸:《影视艺术新论》,中国广播学院出版社2000年版,第26页。

② 王迪主编:《通向电影圣殿》,中国电影出版社1993年版,第34页。

③ 金元浦等主编:《影视艺术鉴赏》,首都师范大学出版社1999年版,第249页。

1952年他导演了自己的处女作《白酋长》之后,便一发而不可收,先后拍摄了几部让世界刮目相看的影片,如《流浪儿》、《道路》、《骗子》、《卡比利亚之夜》、《甜蜜的生活》、《八部半》、《朱丽叶塔与精灵》、《费里尼的罗马》、《我的回忆》、《乐队排练》等,其中《道路》、《卡比利亚之夜》、《八部半》、《我的回忆》先后四次获得奥斯卡最佳外语片奖,《甜蜜的生活》还获得嘎纳国际电影节金棕榈奖。这一切不仅使他成了一个闻名遐迩的电影导演,而且也牢固确立了他在西方影坛的重要地位。他的《道路》被认为是意大利战后电影的转折性作品,影片在审美视角上的内心化、个人化和技巧上的反戏剧化、反情节化的探索中迈出了令人瞩目的第一步,在某种意义上来说,它成了西方现代主义电影的引路之作。而《八部半》又被公认为是“内心现实主义”的代表作,他完全按照自己的内心视像和意识流动,以主观视点和非情节化结构,展现个人的回忆、幻想和迷惘的世界,从而去剖析人与现实的种种矛盾,以及在这种矛盾中人的心理危机与精神困惑。费里尼在电影中对自我意识的发掘以及对现代人的内心孤独、人与人之间无法交流的存在状态及人的潜意识层面的揭示,极大地拓展了电影的表现领域,尤其是他对传统电影的叙事结构、叙事技巧的突破,有力地推动了西方电影美学观念的革新与嬗变,正如美国电影理论家斯坦利·梭罗门所言:“费里尼正在创造一种新的电影形式,这种形式是以人类按一定生活方式的场面为蓝本的。”^①

伯格曼也是现代电影的大师级导演,他以自身的经历为题材,以象征和隐喻的手法来探索人的内心世界、人生的目的和生存的价值等等问题,并且以天才的电影形式和观念拓展了电影表现的新领域,丰富了电影的新手法,开创了“作者电影”、“主观电影”、

^① 斯坦利·梭罗门:《电影的观念》,中国电影出版社1983年版,第401页。

“内省电影”、“哲理电影”的先河。受存在主义哲学和精神分析学说的影响,他善于表现现代社会中人的存在的荒诞性、人的孤独与痛苦、人与人之间无法交流的隔膜,以及人的精神危机和内在矛盾等。他还运用意识流的手法来表现人的意识与潜意识,探讨生与死、善与恶的相互依存和对立、追问上帝与宗教是否存在等其他影片都很少触及的主题。他的最著名的影片《野草莓》就是一部深入人的内心深处,进入人的意识与潜意识领域,不受现实生活中的任何理性、逻辑、顺序和时空束缚,任意联想和自由表达的杰作。影片的表层故事框架是主人公以“第一人称”讲述自己从斯德哥尔摩到隆德去领取荣誉博士头衔的一次“旅行”,时间顺序是从现在向未来,而影片的深层结构则是主人公复杂的内心世界,特别是对过去似真似假的回忆,时间顺序是从现在到过去。两条线索相互交叉、对比、组合,其中还出现了现实时空的主人公与过去时空的恋人在草莓地相遇的场面,将真实和幻想、现在与过去放在同一空间来展示,这是电影史上从没有人使用过的神来之笔。伯格曼的其他影片如《第七封印》、《处女泉》、《冬之光》、《呼喊与细语》、《犹在镜中》、《秋天奏鸣曲》、《芬妮与亚历山大》等,都执着关注着人生旅途所面临的种种问题,并通过对电影技术手段和艺术手法的充分开掘和独特处理,使电影成为探察人类处境的精确工具。伯格曼惊人的创造力深深影响了欧洲艺术电影的发展,很多艺术电影大师如费里尼、安东尼奥尼、库布里克、特吕弗、戈达尔、雷乃等,都从伯格曼那里获得过灵感、启示和精神资源。

表演风格是指演员在扮演时所显示的个性和风采,它同演员自身的外貌、气质、性格以及表演天赋有关。很多电影演员都因其卓越的表演才华和独特的创作个性而饮誉天下,如查尔斯·卓别林、奥逊威尔斯、英格丽·褒曼、费·雯丽、凯瑟琳·赫本、克拉克·盖博、马龙·白兰度、达斯廷·霍夫曼、梅丽尔·斯特里普、罗伯特·雷德福、安东尼·霍普金斯、热拉尔·德帕迪约、卡特琳娜·

德诺芙、索非亚·罗兰、本·金斯利、朱丽叶·比诺什、苏菲·玛索以及高仓健、山口百惠、阮玲玉、赵丹、白杨、孙道临、巩俐、葛优、成龙、张曼玉等等。演员和他们创造的艺术形象成为电影艺术美的主要内容,观众正是通过一个个鲜活的银幕形象,来感受电影无穷的魅力。

法国电影理论家马赛尔·马尔丹在《电影语言》中,将电影表演分为“表现派”、“静态派”、“动态派”、“狂热派”、“奇异派”五种类型,一般的理论家则将其分为“体验派”和“表现派”两种,或者说是“本色演员”和“性格演员”两类。所谓本色表演就是依靠演员自身的气质和禀赋来塑造角色,演员的外部造型和性格特点都与角色有某种程度的一致性和吻合性,于是演员的表演成为一种不露痕迹的表演,自然得体、真实可信。如《人到中年》中饰演陆文婷的潘虹、《老井》中饰演孙旺泉的张艺谋、《城南旧事》中饰演秀贞的张闽、《顽主》中饰演杨重的葛优、《远山的呼唤》中饰演民子的倍赏千惠子等等。由于他们在自我和角色之间找到了一个平衡点,所以表演起来轻松自如、浑然天成,达到了“没有表演的表演”的境界。再如日本演员高仓健以“冷面表演”著称,在影片《追捕》、《野性的证明》、《幸福的黄手帕》、《远山的呼唤》、《车站》、《夜叉》、《兆治的小酒馆》、《海峡》中,他饰演的角色大多是沉默寡言、性格刚强、正直勇敢的人物形象,这与生活中的高仓健十分相似,因此他表演起来得心应手,可以说达到了出神入化的地步。美国演员凯瑟琳·赫本本身就是一个朝气蓬勃、倔强坚定、敏感而又勤奋的女性,她根据自己的经历和感受来体验每一个角色,因而她塑造的人物都能给观众留下深刻的印象。比如她在早期的影片《惊才绝艳》中,扮演了一位立志要靠自己的奋斗取得成功的女演员,这似乎就是她自身生活的一种写照,因此,她不仅发挥了自己的最佳演技,而且还带有原始的、朴素的真实感情。正是由于这部影片使她第一次获得奥斯卡最佳女演员奖,并从此和奥斯卡奖结下不解之缘。

1967年,58岁的赫本在《猜猜谁来吃晚餐》中,以高超的演技完美地塑造了一位通情达理的白人母亲形象,赢得了第二次奥斯卡金像奖。1968年赫本又在《冬之狮》中,扮演了变化无常的英国王后埃利诺,第三次获得奥斯卡金像奖。1981年,72岁高龄的赫本在《金色池塘》中,扮演了一位热爱生活、善解人意、热情开朗的老人形象,她逼真动人的表演使她又一次获得奥斯卡最佳女演员奖。1991年,81岁的赫本又在《圣诞一天》中,扮演一位心肠慈善、感情丰富但脾气古怪的老太太,她细腻真挚的表演又一次赢得了观众的好评。美国电影评论家这样称赞赫本:“她是一尊自由塑像”,“是人格化的美国理想”,“是一个守纪律、有干劲,以勤奋、诚实和正直取得成功的举世无双的人物。”^①

所谓性格演员就是塑造与自身外型和性格有巨大差异的各种各样的人物形象,无论扮演什么类型的角色,他们都能从自身的生命体验出发,找到角色表达感情时的最完美的外部形式,即不管角色与自身的条件有多大的距离,都能演得活灵活现、栩栩如生。他们主要是依靠扎实而精湛的演技,在影片中尽量忘却自己而全力去创造角色,从而塑造出深刻而完美的银幕形象。如美国演员罗伯特·德尼罗、马龙·白兰度、乔治·斯科特、杰克·尼克尔森、达斯廷·霍夫曼、梅丽尔·斯特里普、罗伯特·雷德福、梅格·瑞恩,英国演员安东尼·霍普金斯、埃玛·汤普森、克里斯汀·斯考特·汤马斯、本·金斯利等。这些演员通常被称为是“演技派”,他们都能不断超越自我的种种局限,进入一种自如表演、自由创造的境界,成功塑造不同于自己、不同于自己以往扮演的其他角色、也不同于其他演员扮演的同一角色的形象,使每一个银幕形象都具有全新的特征。

^① 金元浦等主编:《影视艺术鉴赏》,首都师范大学出版社1999年版,第408页。

梅丽尔·斯特里普被认为是一个坚定地站在自信、天才、技巧之上,具有天赋的多变能力的真正的演员。正如人们评价她时所说:“只要她愿意,她能够言行、举止、思想、感受,甚至可能连做梦,都像她要扮演的人。”“她演什么像什么——而且能把别的演员迷住。她变成戏中人时,别的演员都会认为她就是那个人。”^①在《猎鹿人》中,她扮演了一个被战争打乱生活的年轻姑娘;《法国中尉的女人》中,她同时饰演了不同时代的、性格迥异的两个女人;在《克莱默夫妇》中,她扮演了一个不安于现状,要寻找独立自主的人格的家庭妇女;在《索菲的选择》中,她又成功扮演了一个心灵受到巨大创伤的犹太女人;在《狂野之河》中,她还扮演了一个与大自然搏斗、与人搏斗的机敏、强悍的女勇士形象。在《走出非洲》、《廊桥遗梦》、《堕入情网》、《嫉妒》等影片中,她都有出色的表现,让人们看到了她戏路的宽阔和表演的潜力。所以,美国耶鲁戏剧学院院长、评论家罗伯特自治州子·鲁斯顿说:“她是一个伟大的女巫,一个让我们难以理解而又魂牵梦萦的生物。”^②

安东尼·霍普金斯也是公认的演技派明星,他擅长演各种性格复杂的角色,如《沉默的羔羊》中的扭曲变态食人狂,《长日留痕》中恪尽职守的大管家,《本能反应》中对人类社会失去信心的人类学博士,《卓别林》中温文尔雅的作家等。他能准确地把握每一个角色的内心世界,并以娴熟的演技完美地展现出人物丰富的情感和复杂的性格。达斯廷·霍夫曼也是如此,他以自己非凡的演技突破了他其貌不扬的外表的局限,成功地塑造了一系列让观众过目不忘的银幕形象。从《毕业生》中孤独苦闷的大学生到《克莱默夫妇》中在家庭和事业中周旋的父亲;从《雨人》中的心地单纯的自

① 黄琳主编:《影视艺术》,重庆大学出版社2001年版,第71页。

② 金元浦等主编:《影视艺术鉴赏》,首都师范大学出版社1999年版,第416页。

闭症患者到《总统班底》中正直机敏的新闻记者,从《特雷西》中相貌猥琐、思维混乱的告密者到《宝贝儿》和《恐怖地带》中舍己救人、勇于牺牲的军医,从《英雄》中不务正业的小偷到《霍克船长》中心狠手辣的海盗等,达斯廷·霍夫曼的表演既有层次感又有深度感,显示了一个电影艺术家坚实的艺术功底和创造活力。

影像风格是指作品本身体现出来的美学风格,是艺术家根据特定的创作意图和审美追求所选择的造型原则和表现方式,不同的造型特点和镜头组合方式,就会形成不同的审美形态,产生不同的影像风格。从电影的叙事策略、造型特点和艺术个性来看,影像风格主要有写实风格、浪漫风格、象征风格、荒诞风格等。

写实风格就是高度生活化了的电影,或者说是经过提炼了的“生活化”电影。它不同于那种对生活进行人工加工之后最终远离了生活原态的戏剧方式,而是经过一些艺术手段,创造一个酷似生活原生状态的艺术的世界,如《罗马 11 时》、《偷自行车的人》、《西线无战事》、《辛德勒的名单》、《海峡》、《恋恋三季》、《秋菊打官司》、《二嫫》、《过年》、《警察故事》等。写实电影的主要特征表现在以下几个方面:一是物质材料(艺术媒介)最大限度地接近生活的初始形态。为了以假乱真,在创作过程中,一般要大量采用自然素材,如使用本色演员或非职业演员进行实地拍摄、同期录音,或运用人工素材,即利用搬演、置景、道具、音响、照明等手段来模拟生活原貌,目的是为了营造一个与现实世界本身大致相同或相应的艺术世界来。二是电影语言(艺术技巧)最大限度地接近人们感受事物的规律。如常常使用固定视点、长镜头、景深镜头等,使画面具有立体感和连续性,尽可能尊重生活本身的形式美,给人以身临其境的感觉。三是采用非戏剧化的情节结构,不去人为地增加矛盾的尖锐性,尊重生活的原有框架。四是自然朴实的表演风格,讲究没有表演的表演,塑造有血有肉的充满生活气息的人物形象,追求形象的随意性和粗糙性。五是主题的多义性,排斥单一的过于明确

的答案,在看似平淡的生活内容中蕴含巨大生活信息和思想内涵。

比如日本影片《远山的呼唤》就是一部典型的写实风格的影片。影片的故事非常简单:北海道一个规模不大的农场,失去丈夫的民子带着独生儿子武志艰难度日。一个风雨交加的夜晚,家里来了一个要求避雨的男人,正巧母牛难产,陌生男子帮助民子挽救了母牛的生命。雨过天晴,陌生人拒绝了酬谢继续赶路。不久,陌生男人又来到农场,请求在这里帮工,民子欣然答应。陌生人叫田岛耕作,他沉默寡言,勤劳能干,很快赢得了民子的信任,并和武志成了好朋友,民子的脸上开始露出了笑容,家里也充满了欢乐。金秋时节的赛马会上,耕作被跟踪而来的警察发现,原来他是一个被通缉的在逃犯。民子在了解了逃避官司的原因后,含泪看着他,被警察押走。大雪纷飞的冬天,耕作被押送到监狱服刑,在他乘坐的火车上民子和她的同乡赶了过来,他们大声地交谈,告诉耕作,民子卖了农场,搬到监狱附近打工,等待耕作出狱。耕作再也抑制不住内心的感情,眼泪夺眶而出。民子默默递上一块手帕,两个人什么话也没说,但两颗心已紧紧地连在了一起。影片巧妙地以春、夏、秋、冬四个季节来编排故事,并把主人公的情感发展与自然景色的变化融为一体,以景衬人、情景交融,自然真实,耐人寻味。首先,影片没有刻意营造曲折起伏、扣人心弦的故事情节,而是把人物关系及其命运巧妙地融入四个季节之中,使影片呈现出一种不假雕琢的散文风格。其次,男女主人公的扮演者高仓健与倍赏千惠子,自始至终没有过火的表演,他们总是通过一个眼神、一个手势来传达信息,含蓄自然,细腻真切,他们炉火纯青的本色表演,增强了影片的真实性和感染力。再次,影片中人物很少对话,主要是依靠人物动作和画面组接来传达内容,推动情节。这种情节淡化、表演淡化、语言淡化的表现方式,使影片具有一种田园牧歌般的淡雅、恬静,可谓淡而不平、淡而不俗。

浪漫风格即摆脱了现实生活的束缚,不追求表面的真实与可

信,而是按照人物情感发展的逻辑来结构故事,组合镜头,现实素材经过人为加工以改变了它的本来面目。艺术家充分展开想像,自由地创造令人神往的艺术世界。这个世界不必与现实世界保持一致,甚至可能会有许多远离现实的不可信的东西,但它却能够准确地表达人物的内在情感和艺术家的创作意图,能够带给观众奇异和美妙的审美感觉与艺术享受。电影史上有很多作品都有这种浪漫、诗意的影像风格,如《魂断蓝桥》、《卡萨布兰卡》、《一夜风流》、《罗马假日》、《漂亮女人》、《人鬼情未了》、《为你疯狂》、《云中漫步》、《再见钟情》、《英国病人》、《大鼻子情圣》、《红色恋人》、《仙乐飘飘》等。这类影片的主要特征表现在以下三个方面:一是非写实镜头,即根据创作需要,充分挖掘电影艺术的创造潜力,利用演员、服饰、道具、布景、音乐、音响以及灯光等各种手段,来创造一个幻想的、诗意的、浪漫的电影世界。二是故事的传奇性,即重视故事情节的营构,利用误会、巧合、悬念等技巧,使故事更加扑朔迷离、扣人心弦。因此,艺术家不需要严格遵循现实的逻辑,而是尽量放开手脚,大胆创新,创造独特而新奇的艺术作品。三是浓郁的抒情氛围,即以情感为线索来架构故事,极力渲染浪漫的诗意情调,使之借助于曲折离奇的浪漫故事来传达真挚深刻的内在情感。

比如美国影片《翠堤春晓》是一部典型的浪漫爱情片,它截取了奥地利作曲家约翰·施特劳斯的几个生活片段,由此来表现“华尔兹之王”的艺术追求与浪漫情怀。影片把浪漫的爱情故事与精彩的视觉画面以及优美的音乐旋律有机地结合起来,构成了一部风格独特、内容简洁、温馨感人的视觉史诗。影片围绕着施特劳斯几个重要的乐曲的创作和演出而展开,着力表现他对音乐的热爱以及他过人的创作才华,同时又贯串着他与妻子波蒂、歌唱家卡拉·唐纳的感情纠葛。在温柔体贴的妻子与热情奔放的歌唱家之间,施特劳斯面临着选择的艰难,选择唐纳就意味着要失去最亲密的生活伴侣,而忠于妻子又意味着无法得到艺术的知音。于是家

庭和事业、生活和艺术无法调和的矛盾使施特劳斯陷入了无法排解的精神困惑之中,也正是这种刻骨铭心的精神体验,激发了他难以抑制的创作灵感,一首首优美动听的乐曲在施特劳斯飞动的鹅毛笔下诞生,《音乐家的生活》、《时光再来》、《维也纳森林的故事》、《当我们还年轻》、《春之声》、《蓝色多瑙河》都细腻而准确地传达着音乐家丰富的内心情感和艺术追求。影片的全部配乐都是由施特劳斯的这些作品串联而成,精美的画面、流畅的剪辑生动地展示了音乐的魅力,而音乐的魅力又有力地渲染了人类情感的纯洁与高尚。《人鬼情未了》是一部超现实的浪漫爱情片,它把那种横跨阴阳、超越生死界限的爱情演绎得惊心动魄、荡气回肠。山姆和莫莉是一对情投意合的恋人,正当他们尽情享受生活赐予他们的幸福时光时,山姆被自己的好友杀害,为了保护莫莉不受伤害,他的灵魂紧紧跟随莫莉寸步不离。为了让莫莉相信他的灵魂的存在,也为了让莫莉知道杀人的真相,帮助莫莉摆脱困境,山姆恳求巫师帮忙,他拼命学习和练就了用意念使物体运动的魔力。山姆借助于这种神奇的力量惩罚了自己的仇人,也向莫莉传达了他真挚永恒的爱。莫莉被山姆的真情与勇敢所打动,两人紧紧地拥抱着,但山姆必须离开莫莉回到属于他的天国,他最后一次亲吻了莫莉,沐浴着金色的光芒缓缓地升上天际。这部集幻想、传奇、惊悚、悬念于一体的影片,尽管有明显的人为编造的痕迹,但却深深地震撼了无数的观众,他们为主人公至死不渝的爱情所感动,电影所营构的梦幻世界满足了观众对纯真感情和美好人生的追求和渴望,这也就是影片经历时空的阻隔而深入人心的原因所在。

象征风格是按照隐喻的方式来构思故事和组合镜头,从而使影片传递出一种形而上的思想和意义。这种风格的影片往往比其他类型的影片更具有理性思考和哲理内涵,如《红色沙漠》、《放大》、《罗生门》、《现代启示录》、《铁皮鼓》、《飞越疯人院》、《大红灯笼高高挂》、《黄土地》等。电影中的象征常常是以镜头影像造型来

隐喻这一影像造型之外的意义,它包括整体象征与局部象征两种。比如《大红灯笼高高挂》中那个沉寂冷清的陈家大院发生的故事实际上就是封闭、压抑的中国封建社会的象征;《飞越疯人院》中那个壁垒森严的精神病院其实就是强大而稳固的社会组织和社会集团的象征。还有《老井》中的“井”,《红高粱》中的“高粱地”,《黄土地》中的“黄土地”,《雾码头》中的“雾”等,都在影片中有深刻的象征意义。而局部象征是指单个镜头或镜头组合而产生的象征效果,如《摩登时代》中把羊圈中拥挤而出的羊群与工厂放工的工人队伍组接在一起,《母亲》中把巨大的冰流汹涌澎湃与罢工工人队伍组接在一起,《子夜》中将交际花在美容院修指甲的场面与纱厂女工在滚烫的开水中缫丝的场面组接在一起,通过鲜明的对比和隐喻,使这些镜头获得了丰富的象征意义。正如法国电影理论家马尔丹所言:“通过蒙太奇手法,将两幅画面并列,而这种并列又必然会在观众思想上产生一种心理冲击,其目的是为了便于看懂并接受导演有意通过影片表达的思想。”^①总之,象征是有限形式对于无限内容的直观显示,它是根据象征物与象征义之间的某种内在的联系而建立起来的隐喻关系,因而具有很强的艺术感染力。

比如,美国影片《现代启示录》叙事层面是讲一个人逆流而上去寻找在战争中疯狂了的另一个人,结果当他找到那个人时,却发现了自身存在的那种疯狂,即他自己也变成了那个人。而隐喻层面是指无数个人性到兽性的倒逆组成了人类历史的总倒逆。于是,湄公河也就象征着一个历史的河道。首先,一个人在此逆流而上实际上是人生旅途的逆流而上,是人在自身本质上的倒逆刨掘,是人对自己人格深处恶的根源的发现,总之是对正常发展的人生历程的“逆流而上”。其次,这不仅是个人人生历程的倒逆,也是人

^① 马赛尔·马尔丹:《电影语言》,中国电影出版社1980年版,第69页。

类文明的倒逆,因为战争是人的集体行为,是现代文明的副产品,它的直接结果是将人类推向深渊。影片巧妙地将故事的叙事层面与隐喻层面有机地结合起来,创造了耐人寻味的战争寓言,深刻地揭示了人性的本质与战争的罪恶。

荒诞风格是按照非现实、非理性的方式来构思故事、组合镜头,以怪异、变形等手段来创造与现实世界相对或不同的艺术世界,如《幽灵》、《第七封印》、《开罗紫玫瑰》、《发条桔子》、《第八天》、《家有杰克》、《对话》、《黑炮事件》、《大话西游》、《东邪西毒》等。荒诞常常比浪漫和象征走得更远,它往往利用奇特造型和非写实手法,强化现实的错乱与变异,从而实现对现实的嘲讽与批判。荒诞风格的影片在镜头语言上讲究新奇怪异,在情节组织上刻意超越常规,因而具有一种与众不同的视觉冲击力和艺术感染力。

比如库布里克 1980 年拍摄的影片《幽灵》讲述了一个神秘而恐怖的故事:作家杰克携妻子儿子去科罗拉多山区度假并从事写作,他们在一家偏僻的旅馆住下,还自愿充当那里的冬季护林人。在极度孤寂和创作苦闷中,杰克逐渐精神失常,他经常看见幽灵的出没,以至于无法控制自己的恐惧而开始疯狂地追杀自己的妻儿。最后他被愤怒的妻子所抛弃,孤零零地冻死在旅馆里。这是一个非常荒诞的故事,它实际上是在探索人性的问题及人与周围世界的关系等问题,并且揭示了“魔由心生”的恐怖主题。库布里克的另一部影片《发条桔子》故事情节更加诡异荒谬。片中主人公艾里克斯,从一个无恶不作的流氓团伙的头目变成了任人宰割、受人欺凌的“白痴”,最后不得不选择自杀。在这里,库布里克通过大量超现实的手法再现了艾里克斯混乱、戏剧性的生活,并对导致这一切的社会行为与道德规范进行了猛烈的抨击与嘲讽。政府为艾里克斯洗脑,表面上看是要帮助他重新做人,而实际上却把他变成了没有自由意志、任人摆布的工具。当他“改邪归正”再次走向社会时,却受到了家人的冷落、路人的欺负以及过去同伙的报复。艾里克

斯无法主宰自己的命运,最后只能成为这个社会的牺牲品。库布里克借电影有力地抨击了政治的黑暗、社会道德的沦丧以及人类精神的倒退,从而引出了他对人类未来、人类命运的深沉思考与深刻担忧。

电影风格是相对而言的,每一部影片都有自己与众不同的地方,呈现出独特的影像风格,但大多数情况下,各种风格是杂揉在一起的,写实中有浪漫,浪漫中有象征,象征中又透射出某种荒诞和幽默。了解电影的风格以及风格之间的相互转化与影响,有助于我们更好地理解电影、欣赏电影。

第四章 鉴赏与评论

艺术过程也是一个对话的辩证的过程。甚至连观众也不是一个纯粹被动的角色。从某种程度上可以说,如果不重复和重构一件艺术品藉以产生的那种创造过程,我们就不可能理解这件艺术品

——德·恩斯特·卡西尔

一、鉴赏规律与鉴赏过程

各门艺术都有自己独特的艺术语言和由此组成的复杂的艺术规则与审美规范,艺术鉴赏就是对艺术品的审美认识和审美再创造。因此,它不是一般的观看和接受,而是对艺术形象的再扩充、对艺术内容的再开掘和对艺术家情感的再体验。换句话说,艺术鉴赏就是人们从自身的情感和体验出发,对艺术作品及其形象进行感受、理解和评判的过程。其目的是为了寻找个人与艺术品之间的联系,并从中发现艺术品内在的意蕴和价值,进而不断深化自己对艺术和生活的感悟和理解,获得真正意义的审美快感和精神享受。

影像艺术是声画结合的视听艺术,它依靠人物表演、影像造型、镜头运动、画面组合等手段来完成艺术创造过程,因而它比其他艺术形式有着更为复杂的艺术语言和更为丰富的表现手段。正

如电影理论家麦茨所言：“电影之难于解释，正是因为它的易于看懂。”^①这句看似矛盾的话中实则包含着对电影艺术的深刻认识。匈牙利电影美学家巴拉兹也说：“如果我们自己不是内行的电影鉴赏家，那么，这种具有最大思想影响力的现代艺术，就会像某种不可抗拒的、莫名的自然力量似的来任意摆布我们。”^②所以，培养对电影的鉴别能力，对于提高我们的文化素质与艺术修养具有重要意义。

1. 鉴赏规律与特点(鉴赏条件:知识结构、艺术修养、审美心态);鉴赏心理(注意、感知、联想、想像、理解);鉴赏特点(非功利性、个体性、创造性)

艺术鉴赏是一个参与与发现、体验与创造的过程，鉴赏者必须具备一定的素质和条件，才能够真正走进影像艺术内部去领略它的奥秘和无与伦比的感人魅力。

首先要有相应的知识结构，这是艺术鉴赏的基础。影像艺术与其他艺术门类最大的区别，就在于它是集体智慧的结晶，它不仅需要组织严密、分工细致、整体协调的现代化生产制作机构，而且需要众多部门的艺术家与技术人员充满灵性的创造性劳动。和一首诗、一幅画、一部小说的创作不同，一部电影的创作往往需要数百人、上千人甚至上万人的协同工作和共同努力。因此，影像艺术有一个复杂的创作过程，即是一种三度创作的艺术。从剧作家编写剧本到导演改编和研究剧本，这是第一度创作；从导演根据剧本提供的内容构思和设计的分镜头剧本到导演指挥摄影师将每一个镜头拍摄完成，这是第二度创作；从对拍摄好的影像素材进行重新处理到加工修整成完美的影片，这是第三度创作。由于电影不是

① 詹姆斯·莫斯克：《怎样看电影》，上海文艺出版社1990年版，第120页。

② 贝拉·巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社1979年版，第3页。

一次完成的艺术,这就给它创造了很多机遇,即每一次创作都是对它的丰富和补充、完善与升华。比如,把文学形象转化为直观、具体的造型形象,这就需要摄影师运用光学、光线、色彩、运动、构图等造型手段来完成,摄影师不是被动地将剧本提供的文学形象简单地“翻译”成银幕形象,而是借助于娴熟的摄影技巧对文学形象进行能动的再创造。因此,电影的每一个镜头都有不同的长度、角度及运动方式,这就使电影的银幕空间更富有层次感和艺术张力。一部影片往往要拍几百个甚至数千个镜头,并非把这些镜头连接起来就是电影,它还需要最后一道工序,那就是剪辑,剪辑是一个富有创造性的劳动,它直接影响到银幕形象的完整性和感染力。剪辑分初剪、复剪、精剪和综合剪等步骤,它是通过对镜头的重新分切与组合、重新删减与补充,来保证影片镜头与镜头之间的连接更流畅,转换更自然,意义更明确,节奏更鲜明,效果更突出。所谓蒙太奇就是指镜头组接的艺术技巧,又常常指由剪辑而产生艺术效果。电影在长期的艺术实践中,探索和总结了许多剪辑技巧,如平行剪辑、交叉剪辑、跳跃剪辑以及对列、对跳、分切、交错、叠印等,大大提高了电影的艺术表现力。比如《现代启示录》开头:醉酒后的威拉德上尉躺在床上,迷惘的双眼直直地盯着天花板,头顶上的风扇呼呼地转动,声音越来越响,慢慢地风扇变成了直升机的尾翼,无数的直升机在丛林上空飞窜,像令人讨厌的苍蝇,威拉德上尉想用手轰走它们,然后他醒了,等待他的是比恶梦更残酷的现实。影片没有一句解说词,但镜头巧妙的组合就有力地渲染了影片的氛围、人物的情绪以及影片的隐喻风格。总之,只有对电影的艺术元素与拍摄技巧、剪辑手段与表现手法有全面的了解和正确的认识,才能实现从看“热闹”到看“门道”的转变。

其次,要有一定的艺术修养,艺术修养是艺术鉴赏的前提条件。马克思说过:“如果你想得到艺术的享受,你就必须是一个有艺术修养的人。”因为,“对于没有音乐感的耳朵说来,最美的音乐

也毫无意义”，也就是说，只有具备了“有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛”^①，即具备了对艺术美的感受和理解能力，才能欣赏艺术。艺术修养只有通过不断地学习和实践才能提高，一方面要提高对艺术作品的兴趣，在不断的艺术鉴赏实践中积累经验，培养高雅的审美情趣和审美理想；另一方面还要加强艺术理论的学习，了解和掌握艺术的基本知识和发展规律，并对其理论演变、历史变迁、艺术特性、审美特征和艺术语言等有较为全面的认识，这样才会有开阔的视野、敏锐的眼光和独到的发现。影像艺术是声画结合的视听艺术，它依靠直观的画面传递信息，表达思想，每个人都可以透过画面了解作品的意义，但艺术修养不同的人理解的程度和层次上会有很大的差异。比如《秋菊打官司》，一般的观众都能够看出这是一个“民告官”的故事。但有一定艺术修养的观众会从这个简单的故事中读解出许多东西来，如简单问题的复杂化、人与人之间的相互折磨、道德与情感的矛盾、动机与目的的差距、现实与理想的冲突等等。其实，这个平凡的人物平淡的故事里，蕴涵着很多当代人对自身处境、自我价值、以及社会心态和新旧观念的思考与嘲讽。

最后，要有正确的艺术观念和健康的审美心态，这是艺术鉴赏必须重视的条件。艺术观念制约和决定着鉴赏者的情感意向和评判标准，鉴赏者应该有发展的眼光，不断调整和更新自己的艺术观念，使自己能够跟上日新月异的艺术发展的步伐。电影是科学与艺术联姻的产物，科学技术的高速发展也给电影插上了腾飞的翅膀，从无声到有声，从黑白到彩色，从宽银幕到立体声，从动画模拟到数码技术等，其发展速度之快、变化幅度之大，是所有艺术门类都无法企及的。尤其是数字技术及其观念介入电影之后，电影的

^① 马克思：《1844年经济学哲学手稿》，《马克思恩格斯全集》第42卷，人民文学出版社1979年版，第155、125~126页。

创作发生了革命性的变化,由于数码影像技术可以轻而易举地完成任何画面制作、影像组合、信息处理与改造,因而电影就可以随心所欲进入任何领域,表达任何内容,比如微观世界、太空世界、幻想世界以及人类灾难等。电影高科技为艺术家提供了非常便捷的技术支持和艺术灵感,艺术家可以借助于自己的想像力创造一切意想不到的奇迹。比如《阿甘正传》、《星球大战》、《魔戒》等,都以神奇的想像力和惊人的特技制作,创造了无与伦比的视觉奇观,给观众带来了全新的视听享受。因此,用发展的眼光来看待电影,才能更好地理解和领略艺术的奥妙与魅力。同时,还要有健康的审美心态,因为审美心态直接影响着鉴赏活动的进程,以积极主动的心态鉴赏艺术,就会得到更多的感官愉悦和心理满足,这种审美体验又会激发我们内心深处的美好情感,从而净化我们的心灵,提升我们的人生境界。所以,当艺术鉴赏超越了消遣和猎奇的阶段而进入了高雅的精神对话阶段,我们就能够通过感受艺术作品中深刻的人生意味和高尚的精神品格,去更好地认识自我、认识人生、认识大千世界的美好与多彩,进而去塑造和开拓崭新的自我与人生。

艺术鉴赏作为一种高级的、复杂的审美再创造活动,它包含着极其复杂的审美心理因素和心理机制,是各种心理因素相互作用、相互影响的结果。现代科学的研究证明,人的审美心理主要是指注意、感知、联想、想像、情感、理解等基本要素,各种心理因素并没有明确的界限,它们相互融会交织在一起,共同组成了完整的审美心理结构。艺术鉴赏实际上就是一个多种心理要素综合运动过程。

注意是审美心理中最重要的因素之一。“艺术鉴赏的最初阶段,就需要鉴赏主体的整个心理机制进入一种特殊的审美注意或审美期待状态,从日常生活的意识状态进入到艺术鉴赏的审美心理状态之中,使主体从实用功利态度转变为审美态度。”“而‘注

意’这一特殊的心理功能,正是要将人们引入艺术鉴赏的特殊审美心理状态之中,在审美注意和审美期待的基础上,形成一种特殊的艺术鉴赏心境和审美态度。”^①只有最大限度地调动和发挥“注意”在艺术鉴赏中的作用,才能使艺术鉴赏活动得以顺利进行。感知是指人的各种感觉器官对外在事物的接纳和认知过程,当人们通过视觉或听觉等感觉器官接纳了事物并对之产生了积极反应时,感知过程就已完成。感知可以迅速激活人的思维,推动人的认识从感性向理性跃进。感知是艺术鉴赏活动的起点,艺术作品首先以特殊的感性形象作用于人们的感觉器官,然后又激发人们的联想和想像,在各种心理因素的积极参与和共同作用下,人的审美感觉和审美体验就会得到强化和完善。因此,敏锐的艺术感知力是艺术鉴赏活动得以深入的保证。

联想和想像也是审美鉴赏中不可缺少的心理因素,“通过联想,不仅使得艺术形象更加鲜明生动,而且能使感知的形象内容更加丰富深刻,从而使艺术鉴赏活动不只是停留在对艺术作品感性形式的直接感受上,而且能够更加深入地感受到感性形式中蕴含的更为丰富的内在意义。”^②应该说,联想和想像能力的高低,决定着艺术鉴赏活动的深浅和成败。因此,发挥联想力、培养想像力是提高鉴赏力的关键。情感是审美心理中最活跃的因素,它广泛地渗入到其他心理因素之中,使整个审美过程充满着情感色彩。同时,它又是触发其他心理因素的动因,能够推动各种心理因素向前发展。总之,艺术鉴赏活动就是在情感的统一协调下,完成的对艺术作品的感知、思考和理解过程。鉴赏主体的情感越强烈,所得到的审美体验和审美愉悦也就越强烈,那么,鉴赏者就可能进入一种“忘我忘情”的状态,达到艺术鉴赏活动的最高境界。理解是在

^{①②} 彭吉象:《艺术学概论》,北京大学出版社 1994 年版,第 230、234 页。

感知、想像、情感体验等心理因素的基础上产生的对艺术作品的感悟和领会,艺术鉴赏的最终意义在于理解。这是因为,“艺术作品不仅具有感性的形式和生动的形象,而且还有内在的寓意和深刻的意蕴,并且常常具有朦胧性和多义性的特点,大多是一些说不清、道不明,只可意会的道理。”^①只有充分调动审美心理中的理解因素,才能真正领会艺术作品中深邃的人生哲理和独特的审美价值。

由此可以看出,艺术鉴赏活动既伴随着复杂的心理活动,又蕴藏着极其微妙的心理规律,了解了这个规律,就能够使艺术鉴赏活动更有方向、更有层次。比如,观看《泰坦尼克号》,观众首先被它的精美视觉画面所吸引,那个巨大的象征着权力、财富和荣誉的“梦之船”,那些用数字技术制作出来的逼真的海浪,还有通过各种特技手段制造出来的令人叫绝的视听场面,立刻抓住了观众的心,使观众的注意力很快集中在银幕形象上。随着故事的进展,当观众和主人公一起经历了那场惊心动魄的旷世灾难和生死不渝的爱情考验后,观众的心灵世界和情感世界就会被强烈地震撼。一旦个人的生命体验被激发起来,感觉、知觉、联想、想像、情感等都会在瞬间融合贯通起来,形成较为复杂的审美心理。于是,观众会不知不觉地进入影片的故事之中,为人物的生而喜,为人物的死而悲,和剧中人物产生情感上的沟通与共鸣。然后,观众又可以透过这个故事,透过主人公的命运、生死、爱情看到人性的卑微与崇高、人类的危机与希望以及人与自然的关系、人在宇宙中的地位等等。这时,审美鉴赏活动就带上了鲜明的个性色彩,它既有理智的接受,又有情感的渗透,还有主观的丰富与开掘。至此,鉴赏活动就进入了一种主观与客观交融、内在与外在合一的理想境界。

艺术鉴赏作为人类的一种特殊的精神活动,还具有以下几个

^① 彭吉象:《艺术学概论》,北京大学出版社1994年版,第243页。

特点,即非功利性、个体性和创造性。艺术鉴赏活动是有别于具有功利性的社会实践活动和实用性的其他认识活动的一种人类特有的高级情感活动,也是一种全神贯注地欣赏和感受而忘记了功利价值和意义存在的特殊的心理状态。也就是说,在鉴赏活动中,人们处于一种暂时忘物忘我的状态,以一种暂时摒弃任何明确的功利目的与意图的静观态度来审视艺术作品,这样就能获得真正的审美愉悦。人们欣赏一幅画,聆听一曲交响乐,观赏一部电影,一般不带有任何直接的实用目的,也不会获得任何直接的物质利益,主要目的是为了获得精神上的愉悦和情感上的满足。一旦人们透过审美对象的外在形式而领略了它的内在神韵和精神之后,就会产生一种会心的喜悦和超越生理欲望与功利心理的悠然自得,这种喜悦的不断积聚,会激发人的美好情感,提升人的精神境界。中国古代讲究“虚静”、“无为”和“极致”,西方讲究“迷狂”和“静观”,这些都共同说明真正的审美鉴赏活动,都必须保持一种相对冷静和超脱的态度,摆脱现实功利的影响,排除“非审美”因素的干扰,全身心沉醉在艺术的情趣世界里,这样才能更自觉地进入理想的审美鉴赏境界。

个体性是艺术鉴赏中不可忽视的特点,它是由审美主体和审美客体本身的特点所决定。艺术鉴赏是审美主体与审美客体相互沟通和交流的过程。首先,由于审美主体生活经历、性格气质、艺术修养等的不同,决定了他们的审美感受力和审美判断力存在着明显的差异。这种个性差异的存在,就使得艺术鉴赏具有鲜明的个体性特点,所谓“有一千个读者,就有一千个哈姆雷特”,正是说明了这个道理。在艺术鉴赏过程中,鉴赏者往往不是被动地接受,而是要根据自己的生活经验、兴趣爱好、思想情感和价值取向,对艺术作品进行某种程度的加工和改造,因此,同一部作品,不同的鉴赏者会有不同的理解,也会有不同的感受和评价。美学家王朝闻先生指出:“从文艺创作与欣赏者的关系来说,艺术作品需要有

个性,欣赏者也不能没有个性……因为每一个欣赏者都具有特殊条件,都具有感受的个性,彼此的反应不可能完全相同。”^①其次,艺术作品本身具有的朦胧性、变异性、多义性特点,决定了艺术鉴赏的多样化与个性化。一部作品不管表现得如何全面、具体、生动、形象,总会有许多“不确定性”与“空白”,需要鉴赏者运用一定的联想和想像等心理功能去补充、丰富和完善它。正如接受美学的创始人伊塞尔在《本文的召唤结构》中所说:“作品的意义不确定性和意义空白,促使读者去寻找作品的意义,从而赋予了他参与作品意义构成的权利。”^②从这个意义上来说,艺术的创作过程实际上是由创作者和欣赏者共同完成的。因此,在鉴赏过程中,重要的不是寻找人所共知的答案,而是要寻找自己的发现,自己的声音,自己与艺术作品真正的沟通与共鸣。

艺术鉴赏与艺术创作一样,都是一种审美创造活动,所不同的是,艺术家面对的是社会生活本身,是通过对社会生活的直接感知而生成感性形象,并借助于联想和想像使感性形象发生变异而最终完成新的艺术形象的创造。鉴赏者面对的不是社会生活本身,而是以艺术语言为媒介的艺术作品,是一种虚幻地存在于作品中的“形象信息”,而接纳这种由各种语言符号所传递的信息,也必须调动自己的想像力,在想像的基础上进行形象再造和形象扩充,从而实现对艺术作品的情感的再体验、内容的再开掘、思想的再发展。正如英国著名学者科林伍德所言:“我们所听到的音乐并不是听到的声音,而是由听者的想像力用各种方式加以修补过的那种声音,其他艺术也是如此。”^③实际上艺术作品里面也包含着鉴赏

① 王朝闻:《艺术的创作与欣赏》,北京师范大学出版社1981年版,第288页。

② 彭吉象:《艺术学概论》,北京大学出版社1994年版,第220页。

③ 科林伍德:《艺术原理》,中国社会科学出版社1985年版,第147页。

者的智慧和才能,有时鉴赏者还可能会从作品中发掘和引申出创作者自己所没有意识到的东西,这时鉴赏者已经融入了作品之中,成为作品内容和形式的自觉创造者。海明威有句名言:冰山在海里移动是庄严雄伟的,这是因为它只有八分之一露出水面。鉴赏者如果能通过自己的想像与创造,去接近和发现那潜伏在艺术作品下面的“八分之七”,就会领略到艺术鉴赏的巨大魅力,获得真正的审美快感。

2. 鉴赏过程与方法:鉴赏层面(艺术语言、艺术形象、艺术意蕴);鉴赏过程(感性直觉、情感体验、理性判断);鉴赏方法(视听元素、叙事结构、艺术风格)

任何一件艺术品都是一个有机的整体,它是内容和形式的统一,又是感性与理性的统一,还是再现与表现的统一,如歌德所言:“艺术要通过一个完整体向世界说话。”^①因此,在鉴赏艺术作品时,首先要把它当做一个完美的整体来对待,然后再对之进行深入的剖析和认真的研究,这是艺术鉴赏的基本方法和技巧。我们知道,作为鉴赏对象的艺术作品,一般来说都是由三个层次组合而成,第一个层次是艺术语言,它是作品外在的形式结构,就是由文字、声音、线条、色彩、画面等所构成的层次。第二层是艺术形象,它是作品内在的结构,是艺术家的审美意象的物态化。第三层是艺术意蕴,这是深藏在作品之中的只有细细品味才能领会的哲理、诗情和隐喻。对于影像艺术来说,艺术语言就是指它的视听语言,即它的镜头及镜头的运动方式与组合手段,还有音响、色彩、节奏与画面的相互关系等等。艺术家就是借助于这些工具和手段将自己头脑中的审美意象物化为艺术作品中的艺术形象,而艺术形象又承载着丰厚的艺术意蕴。没有对艺术语言的创造性把握,就不

^① 歌德:《歌德谈话录》,人民文学出版社1978年版,第137页。

可能创造出独特新颖的艺术形象。而没有独特新颖的艺术形象,也就不可能有内蕴深邃的艺术作品。如果说艺术语言、艺术形象是艺术品较为明确的外在的东西,那么,艺术意蕴就是比这些直接显现的外在的东西更为深远的内在的东西,它常常具有模糊性和多义性,只有经过细细品味,才能接近它、领悟它。应该说,真正优秀的艺术作品都是这三个层次的完美结合,即既有独创的艺术语言,又有感人的艺术形象,还有发人深省的艺术意蕴,只有这样,才能成为不朽的传世之作。

比如奥逊·威尔斯自编、自导、自演的影片《公民凯恩》,就对传统电影语言进行了大胆改造和创新。他大量使用了运动镜头、远距离升降镜头、景深镜头、广角镜头、大特写镜头以及闪回、跳接、叠化等技巧,营造了一个扑朔迷离的影像空间,成功地实现了他探索人性本质、追寻人生之谜的创作目的。例如影片一开始,镜头先从朦朦胧胧的“天堂庄园”外景入画,然后慢慢地往前推,越过一块“禁止入内”的牌子,跨过高高的铁丝网,直接进入了装饰豪华的“天堂庄园”,走到奄奄一息的凯恩身旁。接着是一个奇妙的雪景的特写,镜头拉开才发现是凯恩手中拿着的玻璃球的内景。镜头缓缓地对准凯恩的面部特写,弥留之际的凯恩吃力地说出一句话:“玫瑰花蕾。”水晶玻璃球从手中滑落,夸张的音响和升格镜头淋漓尽致地展现了它瞬间碎裂的场面。在这里,镜头就是无声的语言,它传达了许多信息:一是外在力量对个人空间的无所顾忌的侵扰;二是生命轨迹不可逆转的悲哀,三是影片的探谜性质以及悲剧基调。接着,影片又完全打乱事件的自然顺序,把一个讲述个人奋斗经历的故事与一个类似侦探影片的形式外观结合起来,由此构成了影片极其复杂的故事结构和极为风格化的影像语言。影片让不同的人从不同的角度讲述凯恩的故事,于是观众就看到了凯恩不同的面孔与形象。在公众眼里,凯恩是一个野心勃勃、独断专行,拥有巨大财富但不会享乐的人;在合伙人眼里,凯恩是一个有

理想、有抱负、敢说敢干的人；在朋友眼里，凯恩是个不择手段追求个人利益而不顾他人死活的人；在妻子眼里，凯恩是个没有情趣、不懂生活的人；在记者眼里，凯恩是个难以琢磨、不可理喻的怪人。凯恩的形象越来越模糊，也越来越复杂，那么，哪一个形象更接近真实的凯恩呢？观众也开始迷惑不解。直到影片的最后一刻，观众才从熊熊燃烧的火焰中发现了凯恩临终遗言的秘密，才顿然明白这个一生显赫、永不言败的人物，内心世界隐藏着巨大的悲哀与伤痛，这种难以言说的痛楚，这种不被理解的孤寂与失落，伴随着他的一生，并直接影响和改变了他的性格形成和人生轨迹。观众反复读解这部影片，就会从主人公的多重人格中照见自我的影子。其实，每一个人一生都伴有一定程度的角色冲突与精神困惑，从自然人到社会人的转变，在个体形象与社会形象之间，都存在选择的艰难，凯恩临终时内心世界的渴望与向往，不正是人类共同的期盼与梦想吗？至此，观众才真正理解了影片的意图，它不是一个单纯的个人传记片，而是一个剖析人的灵魂和精神的哲理片。它借助于一种独特的讲述方式，使主题从探寻一个人的秘密一下子变为探寻人类生存的秘密，这样影片就具有了一定的人性深度与哲理深度。

马尔丹在《电影语言》中指出，电影画面第一步是再现现实，第二步是触动我们的感情，第三步是产生一种思想和道德意义。因此，电影鉴赏的过程也就包括三个阶段，即感性直觉、情感体验、理性判断。感性直觉就是在艺术鉴赏过程中对艺术形象或审美对象的直观认识和直接把握，这是一种本能的、不假思索的感性认识，但它却是鉴赏活动中的重要因素，感性直觉是否强烈，直接影响着审美活动的进程。普列汉诺夫认为：“一件艺术品，不论使用的手段是形象或声音，总是对我们的直觉能力发生作用，而不是对我们的逻辑能力发生作用，因此，当我们看见一件艺术品，我们身上只

产生了是否有益于社会的考虑,这样的作品就不会有审美的快感。”^①英国美学家夏夫兹博里也说:“眼睛一看到形状,耳朵一听到声音,就立刻认识到美,秀雅与和谐。”^②审美直觉所把握的可以是某种特别的情绪,也可以是某个特殊的人物,还可以是某个精彩的细节等等,总之,它是鉴赏者的兴奋点、兴趣点,也是鉴赏者理解作品的出发点和切入点。比如,《泰坦尼克号》把真实的历史与虚构的情节巧妙地结合起来,演绎了一个凄美动人而又惊心动魄的电影故事,观众面对这样一个场面宏大、制作精良的作品都会惊叹不已。也许你是被这个历史上最惨重的沉船事件所震撼,也许你是被杰克、露丝的纯真爱情所感动,或许你只是被生死关头依然平静的站在甲板上为人们演奏的乐师们的精神光芒所震慑……这种“艺术初感”之所以可贵,就在于它真实、独特和强烈,它是推动鉴赏者迅速进入作品之中,与作品进行交流与沟通的桥梁与契机。

情感体验是感性直觉的深化与发展,是鉴赏者融入了自己的生命体验,唤起了自己的联想与想像,与作品产生了强烈的情感共鸣的过程。这是鉴赏过程中的一个中心环节,它能够促使鉴赏者设身处地地进入作品之中,去感受作品人物的酸甜苦辣与悲欢离合,并把自我的生命体验与外在的艺术形象合而为一,从而进入到如痴如醉、销魂夺魄的“高峰体验”阶段。这种审美体验越丰富、越强烈,鉴赏者获得的心灵震撼和思想启迪就越巨大、越深刻。当观众被《泰坦尼克号》中某种东西所吸引时,自己的各种心理因素就异常活跃,注意力会使你很快透过外在情节而进入作品的内在世界,于是那场船毁人亡的历史悲剧和生死不渝的爱情考验就会深深地触动你,然后拨动你的心弦,让你从主人公身上联想起很多关

① 普列汉诺夫:《没有地址的信·艺术与社会生活》,人民文学出版社1962年版,第125页。

② 《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版,第95页。

于生活、关于生命、关于爱情、关于理解、关于金钱、关于平等、关于道德等等问题的感慨与思考。应该说,艺术鉴赏的过程就是一个体验的过程,而体验的世界就是情感的世界。实际上艺术鉴赏的整个过程都带有浓厚的感情色彩,只是在感性直觉阶段它还处于被动状态,而随着审美活动的深入,鉴赏者的审美情感就被充分地调动和激发起来,这时观众就有能力重组和再造作品中的艺术形象,并对作品的“弦外之音”、“像外之旨”有更深刻的领悟和理解。

理性思考是在感性直觉和情感体验的基础上,对艺术作品的宏观把握和美学思考,这是艺术鉴赏的最高阶段。在艺术鉴赏过程中,人的审美感受总是由简单到复杂、由表层到深层、由感性到理性地发展深化的。如果说,感性直觉和情感体验主要体现在对作品内容和形式的认识与把握,那么理性判断则主要着眼于对作品的艺术特点和美学价值的思考与评判。英国电影理论家林格伦说:“人们必须首先感受和了解,而后才能进行分析。”^①例如,《泰坦尼克号》利用大制作、大场面以及特技手段,创造了电影史上最辉煌的电影奇观,但这决不是简单的屈尊媚俗、投其所好,而是一种自觉的艺术追求和明智的艺术谋略。影片本身包含了多重意义:一是人类灾难和人类在灾难面前的无能为力;二是与死亡相关的爱情以及在死亡面前毫不动摇的忠诚;三是贫富对立与精神反差,并以对穷人的赞美而实现了对富人的嘲弄与讽刺等等。这一切都深深触动了世纪末人类普遍深层的心理和情感,让人们在自省和自责中体悟海难带来的生命启示。同时“泰坦尼克号”以天下第一、天下最豪华的大气魄傲视这个世界,以至满载着荣誉和自豪,趾高气扬地跨越大西洋,就注定了它必然会船毁人亡的下场。这无疑是在暗示人们,在这个世界上,谁想称王称霸必将触礁沉没。因此,“泰坦尼克号”的沉没也是上帝对人类傲慢的一次惩罚。

^① 林格伦:《论电影艺术》,中国电影出版社1979年版,第169页。

从这个意义上来说,《泰坦尼克号》不仅是一个历史故事的当代抒写,也表现了创作者对人的关怀和对人类命运的思考。它极大地满足了当代人普遍的精神需求和心理平衡,同时也在传统与现代之间找到了一个恰当的联系点,并利用故事的传统和手法的现代,完成了一次传统与现代的交替与沟通,使其具有了更广泛意义的文化冲击力和思想震撼力。应该说,艺术鉴赏中的理性判断是将感性和理性、认识与情感、体验与理解融会在一起,并站在更高的境界上对艺术作品的鉴别与审视,是艺术鉴赏的延伸与升华阶段。

总之,艺术鉴赏活动是一个完整、复杂、动态的审美过程,从感性直觉到情感体验,再到理性判断,呈现出由低级到高级的依次递进的关系,把握住这些特点,就可以使艺术鉴赏活动顺利展开并获得更好成效。

从理论上讲,艺术鉴赏有它的规律、特点和复杂的过程,其实在具体的鉴赏实践中,由于作品本身具有不同的个性和特点,这就为鉴赏提供了多种多样的可能性和选择性。无论从哪个角度、哪个层面入手,只要能正确地理解作品所传达的信息和意味,鉴赏就是成功的和有意义的。具体来说,影像艺术鉴赏可以从以下几个方面进行:一是对视听元素造型表意功能的鉴赏;二是对叙事结构的特点和意义鉴赏;三是对艺术技巧和艺术风格的鉴赏等。

视听元素主要指画面、声音和色彩等艺术元素,它们共同构成了影像艺术声像俱佳的艺术语汇,是影像艺术叙述故事、表达思想的工具和手段。比如《黄土地》、《有话好好说》、《卧虎藏龙》、《东邪西毒》、《纯真年代》、《马语者》等,在这些影片中,声音、画面、色彩等艺术元素都具有特别的功能和积极的意义,没有对它们的充分认识和正确把握,就很难对作品有透彻的理解。例如《黄土地》,它的故事情节很简单,如果单纯地欣赏它的故事,就会觉得这部影片很单调乏味,只有注意它的镜头语言,才能从它的几乎凝滞的画面和不规则的构图以及与画面相匹配的声音中,感受到它所传达的

意境和表达的思想。也就是说,它不是以故事为中心,而是以画面和声音所塑造的黄土高原的形象为主体。荒凉而辽阔的黄土地,浑浊而宽厚的黄河,粗犷而悲怆的民歌,狂放而热烈的腰鼓,还有蜿蜒曲折的羊肠小道等,这一切都构成了影片的整体性象征符号,即这是一片古老而贫瘠的土地,但它孕育了一个坚韧不拔、生机勃勃的民族。人们常说电影是画面的艺术,是摄影机创造的艺术,电影的魅力很大程度上就来自于它的精心构思和精彩感人的画面之中。

英国导演大卫·里恩 1948 年拍摄的影片《雾都孤儿》,有一个精彩的开头:

中景:天空乌云翻滚,狂风呼叫

近景:枯树在风中狂舞

远景:乌云低罩的旷野上,远远地看见一个女人踉踉跄跄走上山坡

近景:女人带着痛苦的表情艰难地行走

中景:女人的背影慢慢地走下山坡

近景:乌云四合,闪电雷鸣

近景:荆棘在风中狂舞

近景:女人痛苦而紧张的面孔

近景:闪电霹雳、大雨倾盆

特写:暴雨无情地打在女人的头上

中景:遍身湿透的女人在风雨中抱着一根木桩喘息

近景:风雨中一盏铁门上的门灯,镜头下移,女人跌跌撞撞走来

远景:女人叩门,有人将女人扶进门内。镜头上移,闪电照亮了铁门上的字:“孤儿院”

中景:雨过天晴,皎洁的月光下铁门上的灯分外明亮

近景:室内,一声婴儿啼哭,镜头前推,躺在床上的女人疲惫地

看着刚出生的孩子

这种完全由声音、画面组成的镜头语言,既直观又生动,既精练又含蓄,既介绍了人物又交代了故事,既渲染了环境又暗示了主题,并且还营造了一种氛围,奠定了影片的悲剧基调。只有弄懂了每一个画面的意图和目的,明白了画面与画面之间的内在联系和效果,才能理解整部影片的风格和内涵。

叙事结构是指影片的总体架构方式,包括影片的时间展开方式、空间呈现方式、故事讲述方式等,它不仅表明了一部影片内在的组织关系和表达技巧,而且也是影片基本面貌和艺术风格的重要组成部分。常见的叙事结构主要有线形结构、时空交叉结构、板块结构、对比结构、环式结构、套层结构、梦幻结构以及完全不讲究逻辑关系的“无结构的结构”等等。

比如法国影片《广岛之恋》采用“时空交叉”叙事结构,利用无技巧的闪回让过去、现在和未来三种时空交织在一起,从而淡化了时间概念,而着力去表现噩梦般的战争给人们心灵和精神造成侵蚀与伤害。瑞典影片《野草莓》采用的是“梦幻式心理结构”,使人物在现实时空、梦幻时空和心理时空之间来回穿梭,从而在短时间内完成了“漫长”的人生之旅以及对生命的反思过程。日本影片《罗生门》采用的则是以多层叙事线索为叙事动力,以时间方向上的“回环往复”为主导的“环式结构”。由于它不是以事件进程的因果关系来结构故事,而是以对事件不同层面、不同角度上的反复叙述来凸现“叙述”本身的深层意蕴,从起点出发,绕了一大圈又原路退回,使故事具有某种重叠或逆转特征,从而使叙述获得一种层次间张力,由此唤起观众对影片内容的关注与思考。可以说,叙事结构直接影响着影片的节奏、风格与主题,同样一个故事,讲述的方式不同,其意义和效果就会大相径庭。

1981年,英国导演卡莱尔·赖兹拍摄了一部引人注目的影片《法国中尉的女人》。这部影片是根据英国著名作家约翰·福尔斯

的同名小说改编,小说讲述了英国维多利亚时代富家子弟爱上贫家女子的故事。故事本身并无新意,它的独到之处是作品中有大量的议论,即作者用现代的哲学观点来评说这个故事,表达了他对人性的新的认识和思考。赖兹大胆打破了原著的结构形式,采用一个“片中片”的“套层结构”,即在原著的爱情故事线之外,加了一个扮演剧中主人公的男女演员的爱情故事,于是两个不同时代的爱情故事平行发展,相互交织,构成了影片复杂而丰厚的主题。影片中,“过去时空”和“现在时空”是两个各自独立的时空,它们若即若离,“貌”离而“神”合。过去时空的爱情故事是由分到合,是喜剧性结局;现在时空的爱情故事是由合到分,是悲剧性结局。过去时空的终点是现在时空的起点,现在时空的终点是过去时空的起点,这样一个叙事结构,使两个故事在对比中产生了复杂而深邃的哲理内涵。首先,过去的爱情故事是建立在感情基础上的“灵肉合一”的爱情,萨拉和查尔斯代表着传统的、或者说是旧时代的性爱观念;现在的爱情故事具有游戏性质,安娜和迈克代表着当代开放的性爱观念。但“灵”与“肉”的分离最终使他们饱受爱情的折磨,安娜面对萨拉感到了自己的卑贱,迈克则情不自禁地认同了那个他曾经不屑一顾的查尔斯。其次,影片结局让过去时空的一对男女划船通过深邃的桥洞而来到宽阔明朗的湖面,让现在时空的一对男女由明亮的舞会大厅而走向阴暗的夜幕和房间中,这无疑是一种巧妙的暗示:让维多利亚时代的人们去追求幸福,让现在的人们享受孤独。两个发生在同一地点的不同时代的故事就这样相互映衬、相互补充,构成了影片对人类情感、人类命运以及人类文明进步的历程的追问与反思。

艺术风格是由剧作风格、导演风格、表演风格和影像造型风格等共同组成的,它是具体的又是抽象的,是稳固的又是变化的。在鉴赏时应该重视这种客观存在,用不同的眼光和思维方式来看待不同风格的影片,才能避免鉴赏中的误读和偏颇。应该说,对于技

巧和手段的运用形成风格,技巧和手段是艺术家借以表达自己的个性和思想的媒介,所以,每一个艺术家都有自己与众不同的创作个性和艺术追求,于是就有了风格各异的艺术作品。比如冯小宁的影片都追求一种严肃深沉的悲剧史诗风格,他擅长于表现重大的革命历史题材,并且常常把历史、战争、爱情与民族利益、人类命运融为一体,从而揭示历史带给人类的种种启示。而冯小刚的影片常常追求一种轻松幽默的喜剧风格,他擅长于表现小人物的喜怒哀乐,并且喜欢使用夸张、讽刺、调侃等手法,去揭示生活的荒诞和情感的真实与可贵。在冯小宁的影片里,常常有大环境、大事件、大英雄等,他着力表现的是民族气节与民族精神。在冯小刚的影片里,往往是小环境、小人物、小事情,他侧重于展示庸常生活中普通人的生存状态和精神追求。因此,欣赏《红河谷》、《黄河绝恋》、《紫日》、《嘎达梅林》,就应该具有与欣赏《甲方乙方》、《不见不散》、《没完没了》、《大腕》时不同的心态和标准。

电影理论家王志敏在《电影美学分析原理》中指出:“正如每一个人都有他自己独特的模样以及从他的模样中流露出来的神气一样,每一部作品也都有它由其样式形态中产生的韵味。”^①因此,对于那些极具风格化的艺术作品就要注意从风格上去分析和鉴赏。比如,波兰电影导演基耶斯洛夫斯基,他被誉为是“当代欧洲最具独创性、最有才华和最无所顾忌”的电影大师,他所关注和终生探讨的是个体的精神世界。有人说他是一个善于运用电影语言讲述个人存在状态的哲人,他的影片常常“以一个简单的故事,几个寻常的人物,不加矫饰的拍片风格,拍出了一部电影,却让别人看过

^① 王志敏:《电影美学分析原理》,中国电影出版社 1993 年版,第 186 页。

之后,犹如刚从一位哲学家的穷毕生之作走出的感觉。”^①他利用娴熟的电影技巧揭示当代人的内心困惑和复杂情感,是世界影坛为数不多的人文电影的作家式导演,是一位“深紫色的叙事思想家”。除了《十诫》、《维洛妮卡的双重生活》等影片外,最能代表他创作风格的影片是颜色三部曲,即《蓝色》、《红色》、《白色》。这三部影片分别代表了法国国旗的三种颜色——蓝、红、白,它象征着“自由、平等、博爱”三种观念,但基耶斯洛夫斯基认为:“西方世界已将这三种观念在政治及社会层面上付诸实行,但它们对个人层面来说,又完全是不同的论题。”^②因此,他要通过影片来探讨三种观念分别在个体生命中的意义和价值。《蓝色》中,音乐家朱莉本来有一个幸福美满的家,但一次车祸夺去了她深爱的丈夫和女儿的生命,朱莉伤心欲绝,失去了生活的勇气。自杀没有成功的她尽管可以斩断身边的一切社会关系,但内心的伤痛依然无法排解。当她突然间发现自己过去的的生活是一个骗局时,她反而平静下来,重新选择了自己的生活,并在成全别人的同时也成全了自己。《白色》中,在巴黎遭受一系列不平等待遇的波兰理发师卡罗尔,通过冒险成了富翁,于是便设置一个假死的骗局,以丰厚遗产为饵,引诱过去背叛他的妻子多米尼克,想让她尝到被遗弃的滋味。当一切都如愿以偿后,卡罗尔发现,这种形式上的“平等”,对他来说毫无意义,因为他内心深处依然爱着自己的妻子,这种真实的情爱才是最可贵的东西。《红色》中,女大学生瓦伦蒂与怪僻的老法官在多次的交往中相互感染,建立了一种超乎年龄、偏见的友爱关系,但这不是真正意义的“博爱”,因为,在他们的身边人与人之间都缺乏真诚和了解,每个人都被爱所困惑和苦恼。从整体上来看这三部影片就会发现,基耶斯洛夫斯基在透过“自由、平等、博爱”三种

^{①②} 乌兰主编:《世界著名电影导演研究》,中国电影出版社1998年版,第207、180页。

观念来思考人生终极价值,即对人生有无意义和怎样才有意义的问题。三部影片中的主人公都经历了偶然性的苦难,并无一例外地在心中造成了极大的伤害,形成了抹拭不去的阴影,因此,他们无法不对自身生存的目的、意义产生根本性的怀疑。但每一个人最终都凭借爱的力量感悟到了生命的价值和人生的意义。灵魂因为有爱而满足,发自内心的真挚情爱才能抚慰人的心灵,引导人走出困境,走向新生,这正好印证了一个“人与人之间有爱,上帝才会存在”的宗教命题。

二、电影鉴赏与电影评论

鉴赏与评论是两个紧密联系又相互区别的审美创造活动,鉴赏是评论的基础,评论是鉴赏的延伸与发展。鉴赏是对艺术作品本身内容的思考和把握;评论则要在此基础上分析和衡量作品的优劣与得失,评判作品的意义和价值。从鉴赏到评论实际上就是从单纯的审美享受到审美享受与审美判断并存,再到审美判断与审美批评并存的过程。郭沫若曾经说过,文艺是发明的事业,评论是发现的事业;文艺是在无中创出有,评论是在沙中寻出金。所以说评论的过程实际就是一个艺术发现和艺术创造的过程。

1. 评论的作用与特征:作用:揭示作用、导向作用、评估作用;特征:科学性、艺术性

路易斯·贾内梯在《认识电影》一书中说:“电影是一种比传统艺术更复杂的媒介,因为它同时综合许多语言系统,同时向观众灌输几百种象征性的思想感情,其中有一些是明显的,另一些则是潜意识的。”^①正因为如此,电影评论的意义才显得格外重要。评论的最大特点是具有一定的评估作用、揭示作用和导向作用。

^① 路易斯·贾内梯:《认识电影》,中国电影出版社1997年版,第308页。

首先,评论是对作品的内容、思想和艺术特点的分析、挖掘和评价,它可以帮助观众更好地欣赏和理解作品的思想内涵和艺术价值,并且引导观众做出正确的选择与判断。比如,黄宏自编、自导、自演的影片《二十五个孩子一个爹》上映前后,很多媒体都对之进行了报道和评价,《电影艺术》杂志还辟专栏对影片的拍摄过程、喜剧风格、影像语言和主题思想进行了分析和探讨,尤其是对它的风格化的叙事方式和表演特点给予了充分肯定,这些都对观众的观赏起到了一定的启发和引导作用。正如前苏联美学家斯托洛维奇所言:“评价不创造价值,但是价值必定要通过评价才能被掌握。价值之所以在社会生活中起重要作用,是因为它能够引导人们的价值定向。”^①从某种意义上来说,评论是作品与观众之间的桥梁,它不仅会加深观众对作品的印象,还会进一步深化观众对作品的感受和理解。

例如,台湾导演杨德昌 2000 年拍摄的影片《一一》,是一部故事极其平淡但内涵异常丰厚的艺术影片。对于一般观众来说,只有借助于阅读评论才有可能真正走进它的艺术世界,把握它内在的精神和神韵。《电影艺术》2002 年第一期发表了一篇题为《〈一一〉生命之种种》的评论文章,对这部影片进行了较为全面和深入的分析与阐释。文章说:“作为台湾电影重要旗手之一的杨德昌,始终保持着台湾中产阶级知识分子独具的理性思辨者姿态和精英意识。他以冷峻的笔触书写台湾都市社会历史文化的变迁,以知性的思维方式进行着痛苦而清醒的文化反思。他将其电脑硕士的缜密思维,南加州大学电影研究的敏锐触觉和对社会文化的独特理解及感悟,藉电影加以呈现和表达,在对现代社会那一种冷酷到底而又令人感动的关照中看尽人世万般浮华。因为他的冷酷,生

^① 列·斯托洛维奇:《审美价值的本质》,中国社会科学出版社 1984 年版,第 141 页。

存现实和生命悖论中的挣扎不再是一声微微的叹息,而是充满着绝望的呻吟;也因为他的真诚,一切才显得如此真实,以至于我们不得不重新面对那些彼此伪装起来深藏已久的生活之痛。”然后文章又从“生命的交响曲”、“寂寞的人生叹息”、“呈现的背后真实”等三个方面对影片进行了认真解析,于是读者明白了片名“一一”就是“每一个”的意思,意味着电影透过每一个家庭的悲欢交集来处理生命的题旨。每一个家庭成员都代表了一个年龄阶层的人,他们的经历构成了一条清晰的出生、婚恋、病死的人生脉络,众多的人生真相在影片中被一一揭穿,让人看到人生是如何周而复始,绵延不断。透过这篇评论文章,读者(观众)就可以了解这部荣获法国嘎纳电影节最佳导演奖、美国影评人协会年度最佳影片、纽约及洛杉矶影评人协会最佳外语片奖的影片的真正意义和价值。

其次,评论又会对创作产生积极的影响。俄国著名诗人普希金曾说:“批评是揭示文学艺术作品的美和缺点的科学。”^①因此,评论不仅对读者有益,而且也会反过来影响创作者的创作活动。因为,评论是对艺术创作的一个积极反馈,创作者可以从中了解读者(观众)的欣赏心理与审美需求,并不断调整和改进自己的创作思路与创作方向。从这个意义上来说,评论又可能成为创作的向导,并规范和推动艺术创作沿着正确的道路健康发展。比如,根据张平的长篇小说《抉择》改编的影片《生死抉择》推出后,引起了强烈的社会反响,很多评论者认为这是一部“振聋发聩的警世之作”,它“不是一般的应景之作,也不是平庸之作,它揭示了当代社会生活中深层次矛盾,是具有典型意义,具有深刻内涵的力作。”^②“《生

① 普希金:《论批评》,见《古典文艺理论译丛》第2册,人民文学出版社1961年版,第153页。

② 缪俊杰:《振聋发聩的警世之作——评影片〈生死抉择〉》,见《文汇报》2000年7月8日。

死抉择》在艺术表现上紧紧抓住人是社会关系总和这个关键,集中力量刻画以李高成市长为中心的当代共产党员形象,在人物描写和性格展示中笔触深入到省委、市委、大厂的领导干部、车间工人和退休女工直到主人公的亲人和家属……社会分析和典型化原则在这里得到了全景式和历史性的展示。在共时性上,它展示了一幅物欲横流的世风之下人生百态的图景,描写了坚持信仰的干部和腐败堕落的群魔之间的尖锐冲突;在历时性上,它揭露了腐败滋生和集体贪污的社会毒瘤是怎样在权利垄断和丧失监督的环境下慢慢形成的历史过程,产生了现实主义艺术透过艺术描写达到的功能效应。”^①与此同时,一些评论文章也对影片的某些不足提出了质疑和批评,比如,“《生死抉择》有冲突,有悬念,可惜不够紧凑,情节拖沓片子过长,某些场景不到位,如结尾处李高成的‘申诉’不讲自己如何涉嫌以及30万元巨款的隐衷,而近乎一篇反贪倡廉的领导报告。”^②影片的某些细节失真和其中依然存在的人物脸谱化和主题概念化的倾向,虽然没有影响影片整体效果,但依然暴露出了中国电影创作中的急功近利思想和宣教意识。这些问题的提出,对创作者今后的创作,会有极大的借鉴和指导意义。其实,如何处理艺术与政治的关系,怎样解决艺术与商业的矛盾,如何实现思想性和艺术性完美结合等等,也是中国电影在未来的发展过程共同面临和亟待解决的问题。

最后,评论是一种理性思维和理论表述,艺术评论的活跃与丰富,也会大大促进艺术理论的发展和繁荣。一方面,评论要借助于一定的理论观点、理论成果来进行,无形中就印证和宣扬了艺术理

① 倪震:《现实主义的悲壮——谈影片〈生死抉择〉》,见《电影艺术》,2000年第5期,第63页。

② 王得后:《〈生死抉择〉的意义》,见《电影艺术》,2000年第5期,第67页。

论;另一方面,艺术评论又总是通过分析新作品,研究新作者,来发现新问题,总结新经验而不断推进艺术理论的进步与完善。比如20世纪40年代,巴赞创办的《电影手册》杂志,团结和吸引了一大批热爱电影的年轻人,他们纷纷在上面发表评介电影作品、探索电影理论问题的文章,这不仅对当时蓬勃兴起的意大利新现实主义电影运动具有推波助澜的作用,而且也为纪实主义电影美学的兴起奠定了坚实的理论基础。无独有偶,20世纪30年代的中国,由一大批思想进步的左翼电影家组成的“影评人小组”,以高度的社会责任感和艺术使命感从事影评工作,并从时代精神出发,制定了严格规范的影评方针,他们“不仅是分析、批判一部作品而给以评价”,而且还特别注意作品所产生的客观效果,“指出这作品在现代的意义”。^①左翼电影家们的“严正的批评与指导”,就“好比是新思潮里伸出一只时代的大手掌,把向后转的中国电影抓回头,再推向前去”。^②由此可见,评论在艺术进步和艺术发展过程中具有不可低估的作用。

任何形式的艺术评论都是在艺术鉴赏的基础上,同时又必须是在科学理论的指导下才能进行,如果说艺术鉴赏偏重于感性,那么艺术评论则更偏重于理性;艺术鉴赏更多带有个人的主观色彩,艺术评论则更需要遵循艺术的本性与规律。因此,真正的电影评论应该具有两大特征,即科学性和艺术性。科学性是指电影评论要运用一定的哲学、美学和艺术学理论,对影片进行认真的分析与深入的研究,以便对之做出正确的判断与评价。比如涤非的《寓言体叙述与中和之美——〈爱情麻辣烫〉观后》一文,首先从“寓言组合的叙述方式”来分析影片,认为:“该片从结构上,可以分解为5个小故事,外加一条贯串的线索。5个小故事(《声音》、《麻将》、

^{①②} 胡星亮等主编:《中国电影史》,中国广播电视大学出版社1995年版,第116、120页。

《玩具》、《十三香》、《照片》)全部是封闭式的,每个故事里的人物都在各自特定的时空环境和人物关系中独立生存,自给自足。……概括地说,此故事与彼故事之间,没有时间、地点、人物、事件上的关联。从形式上把5个小故事贯串起来的,是一条男女青年的恋爱线。”“从结构特征而言,‘一线’穿‘五珠’,也许可以看做影片的一个形式特征。不过,影片散而不乱,除‘五珠一线’的构成法之外,还有其更深层的原因。首先,即是所谓‘寓言体’的叙述方式。”在对影片的具体情节进行剖析之后,文章总结说:“影片以寓言的笔法,探讨了现代都市里的婚姻与爱情,从少男少女到白发老人,从初恋、热恋到黄昏恋、遭遇恋。用相爱容易、相处困难的主题将它们贯串起来,探讨了现代都市里爱情的方方面面,发人思考,予人启迪。”其次,文章又从“寓言风景与中和之美”这一层面对影片进行进一步的分析与思考:“都市里变幻的爱情风景,物质文明对人性的束缚与打击,道德与伦理在新的客观环境下的位置与高度,个人幸福与个人所承担的责任、义务之间的冲突与调和,影片以一种平淡而略带忧郁的方式和寓言的笔法,作了描绘。”于是“全片有一种水彩写生般的效果,宁静、朴素、清新、淡雅,哀而不伤、乐而不淫、喜怒有所节制的中和之美,贯串于整个影片的基调之中。像一组古老的情歌,被现代人重排后演唱。那古老的主题,古老的忧伤,在现代人的节奏里,反复诉说着平凡人的平凡生活。尽管没有大悲大喜,没有激昂跳跃的乐章,却也依然令人感动,让人想起自己与周边人的生活。”^①这是一篇结构严谨、论证严密的评论文章,它具有两个特点,一是思维的逻辑性,二是语言的条理性。它没有停留在表面的介绍和肤浅的描述上,而是结合影片的具体情节,层层深入,有理有据,非常具有说服力和感染力。应该说,这是一篇

^① 涤非:《寓言体叙述与中和之美——〈爱情麻辣烫〉观后》,见《电影艺术》,1999年第2期,第74页。

科学严谨的电影评论。

然而,电影评论既需要科学的头脑和理性的分析,又需要强烈的感情和艺术的表达。由于电影评论的对象是生动形象的艺术作品,因此,评论者必须从自己的具体感受出发去认识和理解作品,并且能够把自己对作品的直观感受和理性思考,用准确生动、优美感人的语言表现出来,这样才能打动读者,发挥评论应有的作用。如《红枫落尽 乡愁满庭——品评电影〈城南旧事〉》就是一篇和电影一样充满激情和诗意的评论文章,文章对影片“丰富的视听语言”、“饱满的文化内涵”、“散点透视的结构和散文化的情节”有独到的理解,字里行间透露着作者敏锐的艺术感觉和丰厚的文化底蕴。文章说:“品《城南旧事》如品江南碧螺春,叫人心境清澈,沉醉不已。影片通过一幕幕富于生活化的画面展现了旧京城空肃古雅。午后噪耳的蝉鸣中,白发老翁垂头含胸,昏昏欲睡;冬日酡红的残阳中,孩子们嬉戏玩耍,轻松悠畅;胡同中的骆驼,野外凄凉悠长的吆喝声和伴着一脉井水淙淙流过的吱吱作响的水车,这一切共同构成了影片的环境背景,也形成了独特的艺术氛围。导演吴贻弓就曾对《城南旧事》的影片风格作了一番形象的描绘,认为它应当是‘一条缓缓的小溪,潺潺细流怨而不怒,有一片叶子凋零到水面上,随着流水慢慢地往下淌,碰到突出的树桩或堆积的水草,叶子被挡住了。但水流又把它带向前去,又碰到了一个小小的漩涡,叶子在水面上打起转转来,终于又淌了下去,顺水淌了下去’。为了渲染这一诗化的人文氛围,营造出全片的‘岁月流逝感’,影片多采用景物的重复与变化来达成。”“影片开始时,骆驼、香山、红叶、长城、飞檐、城墙、井窝子,一个个画面组成了影片的一组抒情蒙太奇,在自然景物的有机呈现中,富于古典意韵的美学情感散发出动人的温暖。”在对影片的文化缅怀与文化批判意味以及散文化的抒情风格进行了分析之后,文章最后说:“红枫落尽,乡愁满庭。品一杯陈年佳酿,树城南三两旧事。余光中的诗句依然回荡在耳

边:‘而现在/乡愁是一湾浅浅的海峡/我在这头/大陆在那头……’”^①总之,真正优秀的电影评论,应该是融分析与鉴赏于一体,寓思辨与形象于一炉,将理性思维与形象思维有机结合起来,是一种既有理论深度又有形象魅力,既有学术价值又有艺术价值的独特文体。

2. 评论的形式与方法:形式:短论式、观感式、阐释式、批评式;方法:综合分析法、比较分析法、重点解剖法

对影视作品的评论,首先要有明确的目的和正确的方法,其次要选择合适的体式,不同的体式在写作时有不同的特点,也有不同的要求。一般来说,评论主要有以下几种形式:短论式、观感式、阐释式和批评式等。

短论式一般是就作品的某一点有感而发,论点比较鲜明,内容比较集中,有很强的针对性和论辩色彩。例如《〈有话好好说〉镜语的视角》:

在荒诞、粗糙、浮躁的镜语形象中,观众摇摇晃晃的看完了张艺谋的新作,都市哈哈故事《有话好好说》。让我想起希腊神话里的潘多拉的黑匣子_给人希望也让人失望。

看电影的时候越看越感觉离奇,一个无文化的人和一个有文化的人、为索赔一部电脑,居然笑中滴泪、胡搅蛮缠、可又引人思考地,拍成了这部电影。但还挺好看。看完后,在发晕的头脑中感到一些沉重……

如今,张艺谋,笑嘻嘻地“进城”了。在他眼里,都市是五花八门的,都市人是千姿百态的,都市生活是张弛无序的,似乎一切都放荡无羁。基于这样的导演思维,一切从零做起,打破以往相沿成习的规则和律动,全部使用长镜头,一个镜头一

^① 黄晓鸿:《红枫落尽 乡愁满庭——品评电影〈城南旧事〉》,见《电影评介》,2002年第12期,第42页。

场戏,还原出都市形态自身的魅力和动感。

重复是一种愚蠢。张艺谋卸下了过去创作中的辉煌,大胆地脱离常规的套路,去求索一种崭新的镜语形象。……张艺谋作品之所以拥有观众、拥有票房,就在于他总在创造中给观众以新鲜的镜语形象。就此而言,《有话好好说》的镜语形象,决不是《红高粱》的瑰丽,也不同于《菊豆》般的精致,更不是《秋菊打官司》的自然,它有自我独特的风格——歪斜、变形、动感,多了一些值得研究的镜语形象。……可以说,他创造的镜语形象,是有声的画,是无语的诗,是动情的歌。

电影导演是镜语形象的大师。他所创造的镜语形象,诚然是万紫千红的,但是,在任何一部具体的电影作品中,都绝对不能不考虑镜语形象的出发点与归宿——视角。每一个具体的画面,是导演的视角?是剧中人的视角?还是观众的视角?这关系到这部电影作品,是否使创作者与欣赏者之间能有共通语言,使这部电影作品,成为既得奖又卖座的“名利双收”的精品。从这个角度讲,电影艺术家只有深刻研究了“观众与镜语形象”之后,才能创造出“客观审美适度的镜语形象”。

看来,《有话好好说》的镜语形象的视角,几乎全然是导演的视角。虽然,张艺谋预想他的长镜头一切服从于人物塑造,但是,他首先忽略了长镜头一切服从于观众审美。斯皮尔伯格曾以“我什么都会,只会拍电影”而自律。实际上,他一直在潜心研究使观众喜闻乐见的电影表达方式——镜语形象的视角。所以,他执导或制片的电影,无论怎样运用视角,总是念念不忘观众的视角。在当今环球影坛,有谁像《有话好好说》镜语形象的视角——粗糙、变形、摇晃着去看现实生活呢?观众没有,电影大师也没有。可能例举的,许有罗伯特·巴特勒执导的《插翅难飞》,不也是使用大量的摇晃变形的镜语形

象视角么？那可是巨型客机在风暴中飞驰呵。正因为如此，那歪斜、变形、动感，观众的审美心理结构方才自然接纳。在《有话好好说》的歪斜、变形、动感，缺乏视角的根依，它的镜语形象恐怕令观众难以自然接纳，它有些令人失望。

然而，我坚信，有创造的失望比起无创造的希望来，总是美好得多，有价值得多。[里沙《〈有话好好说〉镜语的视角》，见《电影艺术》1998年第2期第54页]

这种短论式的评论文章，往往是抓住作品的创新之点、独到之处加以评析，选取的角度比较小，但常常能击中要害，以小见大，点到为止，有点类似于随笔和杂文。

观感式的评论则是从个人的主观感受出发，侧重于表达个人从作品中受到的感染和获得的启迪，个性色彩比较浓厚。例如《〈索女罗拉〉观后感》：

电影的开始是1982年的马德里，在一家医院的婴儿房，一个护士准备去给一个刚出生的婴儿喂奶，掀起被子的一刹那，她的脸上显出极端不可思议的表情，然后惊声尖叫，一片孩子的哭泣声随之响起，那个特别的女孩有着一个美丽的名字，她叫罗拉，降生那天是一月一日，新年的第一天。

故事的结局是新年夜里，一个世界上最丑的女人和一个世界上最丑的男人在监狱中共进晚餐，他们毫无伪装的真诚面对，默默享受着那一刻的温馨气氛，然后他将一枚戒指送到她的面前，说——“生日快乐！”女子看着手上的礼物，一个喜悦而满足的笑容绽放在那张绝丑的脸上，那是整部片子中女主角惟一流露的一次笑，那笑容里洋溢出的幸福，居然会让人心生出一丝嫉妒来。

这是西班牙新锐导演米格尔·巴尔登的惊悚片《索女罗拉》的开端和结尾，这部带着一点科幻味道的电影，让我再次领略到了这个民族充满想像力的一面，我的心在那弥漫着癫

狂气息的马德里天空随着这个执着追求美丽与幸福的女子的命运一起时起时落,虽然她为此付出了沉重的代价,但是面对爱和幸福,我想,一切都是值得的。

电影中女孩站在错误的童话故事里,她举起手中的镜子,她说,魔镜,魔镜,谁是世界上最美丽的女子?可是魔镜没有回答,那面镜子的镜面上贴着玛莉莲梦露的画片,灰姑娘站在魔镜的背后,她不敢面对自己的真相。

然后几个男孩冲进来,他们抓住她的手脚,侮辱她的身体,却将一块白纱蒙住了她的脸,他们走了,毫无怜悯的弃她而去,她走在孤独的路上,悲伤布满了马德里的天空……

但是这样一个一直与美丽无缘的女子仍然天真的以为只是因为她的容貌才使得她与爱情,与幸福擦肩而过,却始终不怀疑人心的黑暗。于是她求助于一个科学家的魔手,然后有一天她以绝色的容貌出现在世人面前,人们称她是“世界上最美丽的女人”。她想要的男人,想要的宠爱,想要的幸福接踵而来,但那个男人很快又爱上了一个有着“西班牙小姐”称号的女子,仇恨于是像火焰一样开始在她心中熊熊燃烧,她怒而将两人杀死,并在之后的每年新年夜,都身穿修女服,暗杀一名“西班牙小姐”称号的获得者,以一个天使的姿态报复爱情的背叛。

在这一连串鲜血的报复中罗拉遭遇了一个负责新年杀人案的警长,他也是一个秃头、烂牙、皮炎、独眼龙的丑男,他每天出门前都不得不仔细的化装,警长在侦破的过程中一点点的了解到罗拉对于爱的渴望和心底无法摆脱的深深的自卑感,当罗拉的美丽消失,并最后一次在新年的“西班牙小姐”评选中失望地举起杀人的枪时,他走上前,在她面前取下头套、假牙和一只假眼球,露出同样丑陋的真实容貌,他说,我明白你。罗拉的枪终于一点一点地放下来,最后他们拥抱在了一

起,在无数人的注视下,流下了只有他们才懂得的眼泪。

如果故事就这样结束了的话,也许只有感动,少了一点深刻。于是镜头继续跟随故事的发展,警长在真相暴露之后失去了工作,罗拉被判监禁 250 年,他们为了追寻爱付出了沉重的代价,他们只能在监狱中短暂地相聚。但是罗拉那张从故事的开始就一直没有露出一丝笑容,那张曾经丑陋,然后美丽,最后又恢复丑陋的脸上,却在故事的最后,当她拥有了他递过来的幸福时,终于灿烂地笑了,美丽是如此的真实。

钟声再次响起,新年如期而至,灰姑娘在一月一日再次降生,那一天是她生命的真正开始,幸福终于与她抱了个满怀……[钱春雷《〈索女罗拉〉观后感》,见《电影评介》2002 年第 3 期第 42 页]

这种观后感式的评论文章,一般都是观后的直观反应。一部作品深深地打动了观众,并与之产生了强烈的情感共鸣,把这种不吐不快的感觉表达出来,就是最常见的评论文章。它写作时可以不拘一格,随意而为,只要能表达出个人的独特见解和感情即可。

阐释式的评论比短评式和观感式更复杂和深刻一些,它往往是在理解和感悟的基础上,进一步探求作品的实质性问题,挖掘隐藏在作品内部的深层意蕴和艺术价值,是对作品的一种再体验和再创造。例如《与时间无关——论〈低俗小说〉中的后现代悬念》:

圆是一个看不见起点和终点的图形,于是,时间消失在圆中。

在中国的茶文化中,茶壶是少不了的。既然喝茶已经成了一种文化,那么喝茶的工具——茶壶上也就少不了书上一些警言佳句。在这些字句中最为人称道也是用得最多的就是“可以清心也”这五个字了。之所以用“五个字”而不用“一句话”来描述,是因为这五个字是以圆圈的形式刻在茶壶的外壁上。于是,五个字绕壶一周,没有先后。无论从哪个字开始读

一圈,都读得通且传达的意思是一样的。不知道昆廷·塔伦蒂诺知不知道这一中国传统文化的结晶。他1994年获得嘎纳电影节金棕榈大奖的影片《低俗小说》的结构与这茶壶上的五个字倒是有异曲同工之妙。

《低俗小说》分四个段落描写了三个互相关联的故事,即“文森特·韦加和马赛勒斯·华莱士的妻子”、“金表的故事”、“邦妮的情景”。而“邦妮的情景”又被分成两部分放在了一头一尾。于是,影片的开头又与结尾连了起来,影片成了一个圆圈,时间可以循环往复地一直进行下去,从任何一段开始叙述都可以,讲的都是同样的故事。在这里,电影的叙事不再是按照时间顺序来进行了。叙事不再是简单地对故事材料的秩序化。相反,叙事几乎是在将故事材料混乱化。在这部电影中,人物可以先在这个故事中被打死,然后又出现在下一个故事中。观众身临其境,仿佛看到一部“虚假”的电影,一部被人不小心撕掉开头、结尾或者中间的某些部分的“地摊文学”。

但是,把《低俗小说》的结构说成是混乱的是不公正的。在这看似混乱的表面下,其实是经过精巧设置的结构。影片中的三个故事之间其实没有多少联系,只是故事中的人物有几个互相交叉出现,只有一个在四处都出现的人物——文森特——将三件事粘连在一起,但是他所占据的分量并不一定最多。在第一个故事中他是主角;第二个故事中,他一出场就被拳击手布奇干掉,连一句台词都没有;在第三个故事中,他是一个重要角色,但显然也不是主角。在三个故事中,总会有人说一些莫名其妙的话,做一些莫名其妙的事,而这话与事一旦和另两个故事联系起来看,就不是莫名其妙的了。于是,当观众在经历了前三部分的混乱之后,当影片进入第四部分时,观众对于故事的了解便明朗化了。这样,从整部影片来看,昆廷·塔伦蒂诺把一些原本可以很公式化处理的题材和元素,

通过这种时序和情节的颠倒和错置,造成了一种结构性悬念。

在这部影片里,悬念不再是像传统的只通过情节来设置,而是同时通过对独立于故事的叙述结构的安排来设置的。就是说观众在看这部影片时首先期待了解的并不是故事将发展成如何,他们期待了解的是到底故事是怎样发展的。这种结构性悬念对观众产生的影响是:在第一个段落中,观众对发生的事全然不知,他们只开始认识剧中人,人物比观众掌握的信息要多得多;到了第二个段落,观众仍没有抓住要点,只是对人物的了解更深了一步,掌握的信息逐渐增多,但仍然赶不上人物;第三个段落时,观众开始抓住要领了,掌握的信息与人物扯平;然后到了最后一个段落,观众已经比人物知道的还多,已领先于人物。在这里,戏剧效果的张力并不是产生于观众猜测“结局如何”时,而是产生于观众发出“怎么回事”的疑问的时候……而所有这些疑问都只有看到最后一个段落才能解开。

电影进入 20 世纪 90 年代,各种类型片种的发展都已经进入一个成熟的阶段。而家庭影院的普及使人们的观影经验有了前所未有的丰富。观众对于类型片的叙事模式已经非常熟悉了。类型片为了三分钟的高潮而在情节上设置的悬念已经不能满足观众的期待心理了。因为,这样的悬念观众已经看得太多,情节性的悬念已逐渐不能对他们的神经起作用。就好比神经受刺激过于频繁也就麻木了。在这种情况下,《低俗小说》的结构性悬念与对类型故事的反类型讲述使观众的神经受到了新的刺激。观众为这种奇特的叙事结构着迷,被类型人物的反常行为逗乐,电影让人们明白了原来电影也可以这么拍。

……

在后现代越来越时髦的当代,连悬念也开始后现代化了。

在《低俗小说》中，我们还只是看到了后现代的一点模糊身影。在这模糊身影中，我们隐约地感到后现代悬念与时间无关，它并不是依靠故事的线性发展展开的。后现代的悬念使观众的神经受到了新的刺激，不知道当观众习惯了这种后现代的神经刺激后，当后现代悬念不再那么后现代的时候，电影人又将创造出什么样的悬念机制去吸引住观众的眼球。

一代代画家以惊人的速度嬗替崛起，要想成为后现代作品，必须具有后现代性。后现代主义并不是现代主义的末期，而是现代主义的初始状态，而这种状态是川流不息的。[叶丹晴《与时间无关——论〈低俗小说〉中的后现代悬念》，见《电影评介》2002年第4期第42页]

这种阐释式评论文章，无论是对作品的整体分析还是局部把握，都是建立在一种理性思考和准确理解的前提下，并且是捕捉到了创作者在作品中试图表现，但又不十分明朗的东西，评论者将其条理化、明朗化，使得读者能够茅塞顿开，豁然开朗。所以，这种评论在写作时，要求评论者要站得高，看得远，并且有充分的知识准备和较强的感悟能力与判断推理能力，这样才能运用一定的理论观点去正确地读解作品和展开论述，从而使评论成为既符合创作者的主观意图，又具有自我的真知灼见的理论文章。

批评式的评论文章大多是针对作品中存在的突出问题提出质疑和批评的，往往是站在“治病救人”的立场上去诊断作品的得和失，并对其明显的瑕疵之处进行剖析，发表个人的观点和建议。例如《随意性戕害了〈紫日〉》：

《紫日》的导演曾导过《黄河绝恋》，但我一直对这部影片喜欢不起来，倒不是我不喜欢抗战题材的影片——相反，我不断在呼吁中国影界多拍些抗战影片，认为中国影界应该有自己的“二战片”。我只是觉得《黄河绝恋》不大对路，影片虽以抗战为背景，但最终传达的也只是一段“跨国恋情”，就如我们

在一些西方影片中所常见的那种所谓很“人性”的把戏。我当时就寻思，亏得导演异想天开，竟弄出这样的“绝恋”，这样的抗战片思路！当然，我不喜欢不等于别人不喜欢，特别是“绝恋”获了大奖之后，我更无话可说。但我仍在想，即便是抗战片的题材选择，也不致于匮乏到了这等地步。如今总算等来了《紫日》，仍是以抗战为背景的故事片，但银幕效果照样让人大失所望——一句话，缺乏抗战片应有的艺术感染力！

我说的感染力，当然包括历史与现实的碰撞，更意味着影片与观众的沟通。如果导演只迷醉于自以为是的所谓“艺术”，而作品既沟通不了观众，也难以使观众产生自然而然的内心呼应或共鸣，那人们就有理由怀疑所谓“艺术”的价值了，至少可以说，这样的“艺术”与观众毫不相干。《紫日》之所以缺乏感染力，病根也就在诸如此类的银幕实现上——雷声大是没有用的，最具说服力的还是具体的银幕叙述效果。

《紫日》的故事“编”得不圆、不顺畅，原因之一便是故事推进的随意性，缺乏一种相对固定的叙述视点，给人以无序的“跳来跳去”的感觉：有时是补述，有时是人物的心理活动，全都是“回忆中的回忆”。回忆本是一种好方式，但《紫日》中的回忆却破碎了故事的流畅及整体感，使观众在充满随意性的故事推进中分散了精力。战争是一种残酷的过程。但作为银幕艺术，一些极为残酷的无人性可言的场面，其出现大都是有铺垫的；若是突然出现，便可能削弱其应有的冲击力。而在这里，同样有一个传达意图是否集中的问题——如果过分随意、过分自以为是、甚至情感或思路出现“分裂”，那观众的接受也可能随之发生问题。我们一定记得影片中那个“中国百姓”的回忆场面，即日本鬼子杀害主人公亲人的惨酷过程。且不论这个惨酷的回忆是否具有必然性或在所谓的“人性”逻辑上是否合理，就说场面处理上的“艺术性”，也让人感到莫名其妙

妙：一是主人公强烈的亲情表达，一是持刀的士兵因不忍下手而遭到了上司的毫不留情的殴打——在这里，导演又犯了一个错，那就是观众该同情谁：是同情被杀害的中国人？还是同情那个因不忍下手而被打得血流满面的鬼子兵？其后果是显而易见的，一是涣散了观众的注意力及惨酷场面之于观众接受的情感冲击；一是基于所谓的“人性”角度所传达的鬼子兵的犹豫及挨打，在一定程度上起到了冲淡侵略军罪恶的作用。如果再加上敌我双方的演员们的夸张表演，这场“戏”确被弄得一塌糊涂。

如那个作为中国百姓的主人公的朴实善良，影片也诉诸了过度的夸张，从而突出了人物的某些让人难以接受的愚昧而富有喜剧性色彩的品性——其中也包括了那种与他个性不吻合的充满了抒情气息的对于和平的渴望……这种随意的一厢情愿的夸张，根本不顾及故事情节的需要，从而破坏了整部影片在调子上的统一性。《紫日》是一部被随意性、被肤浅的人性观戕害了的影片。当然，这是我的解释。[托拉克：《随意性戕害了〈紫日〉》，见《电影艺术》2001年第5期第99页]

无论哪一种形式的评论都离不开对作品的考察与解析，因此，评论者必须要有敏锐的观察力、正确的思想观念和科学的思维方法，这样才能选准评论对象，评出特点，评出个性。

评论的方法主要是由文体形式决定的，不同的形式可以采用不同的写作方法。影视评论的方法主要有综合分析法、比较分析法和重点剖析法等。

综合分析法是一种宏观扫描或整体归纳性的评论方法，它可以是对一部作品整体解析，也可以是对一个导演创作风格的全面评价，还可以是对一种类型的作品或者一个时期的作品的全面考察等。如《〈花样年华〉：一首浓艳的怀旧诗》（蔡一格）、《从电影本体探寻斯皮尔伯格电影争取观众的策略》（徐文明）、《童话电影再

造空间神话》(陈可红)、《论谢晋的“政治/伦理情节剧”模式》(尹鸿)、《“第六代”导演的走向》(汪方华)、《胡金铨的电影世界》(黄仁)、《超越、反思、景观——冯小宁作品探寻》(赵卫防)、《关于九十年代中国艺术电影的思考》(吴涤非)、《九十年代的新写实电影》(陈亦骏)等等,采用的都是这种综合分析法。这是一种最基本最常见的评论方法,它要求评论者要有充分的资料准备和开放灵活的思维方式,能够站在更高的角度审视评论对象,然后从不同的方面概括其特点,阐述其意义,由点到面,点面结合,层层递进,步步深入,给人一个清晰全面的印象。

例如《第五代的“新”现实主义》,就是对第五代导演创作风格的整体描述。文章结合第五代导演的几部新作,如陈凯歌的《和你在一起》,霍建起的《生活秀》,彭晓莲的《假如没感觉》,塞夫、麦丽丝的《天上草原》等,来看他们创作的特点及发展变化。首先是“故事”：“‘第五代’导演给人的印象是惯于讲大故事,即使是小故事也充盈着一种寓言的意味。陈凯歌的《黄土地》、《大阅兵》是寓言的代表,陈凯歌的《荆轲刺秦王》、塞夫与麦丽丝的《东归英雄传》、《骑士风云》是大片的典型。近年来,‘第五代’导演作品中的小故事越来越多,似乎形成了某种与众不同的现象;但是纵观中国电影,大片和寓言在总体上也已越来越少。这说明,‘第五代’在这方面没有什么特异之处,他们向现实的‘回归’其实只是和大潮流同步而已。宏大叙事和微言大义在中国电影中的功用不似以往强烈,‘第五代’们也就都集中自己的精力于小故事的讲述之中。”其次是“造型”：“‘第五代’发端期的最鲜明特征便是造型凸现。而今,讲述的故事变了,造型上的特点却依旧保持着。”从《霸王别姬》、《风月》到《和你在一起》,从《赢家》、《那山·那人·那狗》到《生活秀》,从《东归英雄传》到《天上草原》等,“‘第五代’导演造型凸现的特点至今仍在创作中延续,但早已不似当年锐利。造型不再是表达思想的重要武器,而变成了保证影片优质的技术手段。‘第五代’导演的

作品依旧保持着较高的质量,但特点不再鲜明,情绪不再激愤,成为主流在事实上变成了融入主流。”再次是“现实”:“现实是复杂多变的,主观的视点、选取的层面本身就是一种对现实的态度,在年轻导演仍旧意兴难平地电影中表现着种种社会问题时,‘第五代’导演已经开始回避这些过激的矛盾,转而讲述那些无关痛痒的凡人琐事:孩子学琴、中年之恋、风花雪月、草原往事……中年人不再是斗士,电影演化为操作——可以多讲一些格调,多行一些品位了。“因此,‘第五代’导演的新作中,现实显出平面化的特征,社会大背景被虚化,凸现的是取景器所选取的人物。人物的命运与现实关系不大,重要的是彼此关系的发展变化。”“一种新的电影样式正在生长:浮于现实之上,本身构成逻辑和可看性,完备电影的方方面面,最终却并不指涉真正的生活。这正是问题之所在:乘现实之名,呈现实之景,无现实之症,形成新现实主义的电影。”^①

比较分析法即是把作品放在一定的历史条件下或时代背景中,通过相互之间的类比或鉴别来判断作品的艺术价值,探究作品的创作特点和艺术规律。如《当代动画片艺术的文化阐释——〈小倩〉、〈花木兰〉和〈宝莲灯〉比较分析》(郦因素)、《迷惘与冷酷的都市寓言——王家卫与杨德昌电影对比》(范文含)、《论张艺谋的“点金之术”——〈菊豆〉与〈末代皇帝〉之比较》(费·正兴)、《〈古墓丽影〉与〈夺宝奇兵〉》(李天)、《个人飨宴与社会沉思——〈寻枪〉VS〈野犬〉》(章慧霞)、《叙述游戏与游戏话语——从〈大话西游〉到〈天下无双〉》(张薇)、《张艺谋、黄建新叙事风格比较论》(王玉明)、《看见与看懂——格里菲斯与郑正秋比较研究》(陈祯颖)等等,都采用了比较分析法,在比较中辨析不同作品之间的相互联系与区别,从而对作品有更深刻的认识和理解。

^① 赵宁宇:《第五代的“新”现实主义》,见《电影艺术》,2002年第6期,第34页。

例如《从东西文化观〈罗生门〉与〈公民凯恩〉》，是把日本导演黑泽明的著名影片《罗生门》与美国导演奥逊·威尔斯的著名影片《公民凯恩》放在一起进行对比研究，文章从“文化的差异”、“文化在叙事上的体现”、“戏剧种子”、“影像、造型”、“文化决定镜头”等几个方面来分析二者之间异同：“《公民凯恩》每一个叙述者的闪回，似乎是个人的经验，但将所有闪回连接在一起则是客观事实，个人经验并未得到突出；《罗生门》的闪回充满个人经验色彩，而且是因伦理的要求而经过主动撰写的个人经验，其与客观事实是混沌不清的。”“《公民凯恩》与《罗生门》的主题是各自别立的，叙事也是非脉异根；《罗生门》是几个人重复讲述同一完整事件，互相略有出入；《公民凯恩》是几人按照凯恩生命的自然流程，分别顺序地讲述其中一段，互相略有补充。所以，两片看似相同，而叙事并非出自一辙。两片叙述与影像风格的差异源于文化背景的差异。”文化背景的差异必然导致影片的叙事逻辑和影像风格的差异，“《公民凯恩》的第一个段落是上都的外景，其后是信息零碎的关于凯恩的新闻片和气氛故作森严的图书馆段落。……可以分析出整部影片的视觉动机及叙事逻辑是由玫瑰花蕾、新闻片、上都三者共同造成的，‘探索发现认识真实’这一西方根本意念在《公民凯恩》中得到充分体现。”而“《罗生门》的外部建筑却是另外一种作用，罗生门一开始便由雨击打，是以局部出现的，即便在远景也是处于水汽中，罗生门在整体形象上是不明确的，而且罗生门的造型是残破的，……罗生门的暧昧环境，以及不同人物进入树林，和丈夫在树林全景中自决的镜头，表达了东方的‘空间恐惧感’。”总之，“《罗生门》与《公民凯恩》各自凝结了东西方文化，对‘人’进行严肃的审视，并由于这一审视角度的需要，各自革新了视听语言——这是他们的

共同之处。”^①

重点剖析法与综合分析法的宏观视点和比较分析法的开放视点不同,它属于一种微观视点,即着眼于作品的某一点进行细致入微地剖析,可以是对一个场景、一个细节,一个人物的具体解析,也可以是对各种艺术元素的分别论述。总之,它不讲究面面俱到,而讲究重点突破,往往能从一点生发开去,而实现对作品的全面理解和深刻思考,如《〈卧虎藏龙〉的武打》(徐皓峰)、《道德精神的回归——从〈阿甘正传〉看美国公民宗教》(何岸)、《狭窄寓奇崛、温馨藏恐怖——看〈小岛惊魂〉的叙事方式及效果》(吴前火)、《寻找失落的情感——〈和你在一起〉音乐分析》(王艳)、《幽灵就在你的内心深处——谈影片〈凶宅幽灵〉的色彩基调及其表现效果》(于晓楠)、《通往回家的路——〈ET 外星人〉的内涵及其他》(蒋青林)、《一少二多——电影〈紫日〉的艺术手法评析》(胡妍)等等。

例如《雨中的迷离万象——关于〈暴雨将至〉的叙事策略》,从叙事策略入手分析马其顿导演米可奥·曼彻夫斯基的著名影片《暴雨将至》。这部曾获得威尼斯电影节金狮奖、美国独立精神电影奖最佳外语片等 30 余项国际大奖的影片,最突出的特点就是它“革命性的叙事结构”。导演将正常的时间顺序打乱,将故事进行重新分解和组装,形成了混乱的时空关系。“这种结构,正如片中在马其顿和伦敦都出现过的那句谶语‘时间不逝,圆圈不圆’所暗示的,是一个螺旋而非平面的循环体系”,这主要表现在三个方面。一是“破碎的时间之链”,即影片不是按正常时态叙述故事,而是“从中间开始讲述,而且是在开始处结尾的离奇故事,在这种对时间的刻意破坏中,人物的生死被倒置,事件的因果被重组,从而使观影成为一个需要积极介入的能动过程,这样,作为叙事核心的对

^① 徐皓峰:《从东西文化观〈罗生门〉与〈公民凯恩〉》,见《电影艺术》,1998年第2期,第77页。

现实暴力和灵魂创伤的展示,就具有了一种先是四处散落,然后相互影响,最后汇聚成一幅完整图景的动态结构。”二是“意象的重述”,即“在三个段落之间,事件和情境的重复是非常显著的一个叙事特征……这种大规模和系统化的事件重述在叙事层面上明显具有强化和突出的作用,而在主题层面,就不但只是印象和情感的机械叠加,而更深刻地揭示出人类境遇的普遍性和同一性。”三是“现实:因果的碎片”,即影片所探讨的“决不仅只限于巴尔干和伦敦的严酷现实,而是更普遍的整个人类的生存境况。对于这样恢弘的主题和题材,首要的问题就是如何为这种普遍存在赋予一种基本的形态和风格。可以发现,暴力事件和创伤情境的非理性、非逻辑性呈现,正是这种风格化的核心。……所有这些事件和情境,都仿佛是这广阔现实中随意摄取的碎片,它们倏忽来去,不为因果所限,于是在它们面前,我们因理性的无处着落,而陷入巨大的惶惑与惊恐。”^①因此,《暴雨将至》与《罗生门》、《低俗小说》、《盲目的机会》等影片一样,成为电影史上依靠独特的叙述方式而获得巨大成功的伟大作品。

^① 游牧:《雨中的迷离万象——关于〈暴雨将至〉的叙事策略》,见《电影评介》,2002年第3期,第42页。

下 编

影 像 艺 术 论

第五章 鲜活的历史记忆

——中国电影历史与个案分析

人们通常称作“电影”的东西,在我看来实际上是一种范围广阔而繁复的社会文化现象

——克里斯丁·麦茨

一、碰撞与融合:中国早期电影的民族化进程

中国电影是在外国电影的催生下萌生和发展起来的,它经历了从观赏外国影片、中外合作拍摄影片到自主经营、自觉探索,逐步成熟和中国化的过程。这个颇为艰难、颇有戏剧性的发展历程,有很多值得我们思考和回味的东西。本文试图从中西文化观念的碰撞与融合中理清中国早期电影的发展脉络,从而更好地理解 and 认识中国电影的民族特色和文化个性。

1. 新媒介的传入及其影响

中国人最早认识电影是从观看外国影片开始的。1896年11月(即电影诞生的第二年),当这种新奇的科学玩意儿从欧美传入中国时,中国人称它为“西洋影戏”或“电光影戏”,这显然是与中国特有的“皮影戏”和“传统戏曲”相比较而产生的命名,是从它和中国戏剧的差异上来认识 and 理解的。虽然最早传入中国的都是一些简单的生活实录片或滑稽打闹片,但中国观众第一次从幕布上看到了真实的景物、活动的画面仍然兴奋不已。一方面是因为它“纯

用机器运动,灵活如生”^①,其有别于戏剧的逼真再现给观众带来前所未有的生命体验;另一方面是由于它制同影灯而奇妙幻化皆出人意料之外,如同变戏法,乍隐乍现,“开古今未有之奇,泄造物无穹之秘”^②。这种变幻莫测、如梦如幻的异域景观让中国观众大开眼界,大饱眼福,并很快成为一种争相追逐的娱乐时尚。几年间,电影由南方到北方,由沿海到内地迅速蔓延,一种新兴的娱乐媒介就这样在中国这个大舞台上悄然登场。

外国人在中国的电影活动,一开始并不是什么文化行为,而是纯粹的商业行为。中国广大的电影市场吸引着他们,他们除了源源不断地向中国输送影片,还想方设法开辟经营渠道,扩大经营范围,从租借茶馆、游乐场放映影片,到进入戏院和搭建正式的影院放映影片,可以看出电影对贫弱的中国文化市场产生的冲击与振荡。尽管外国商人在中国的投资经营带有明显的投机心理,但他们毕竟把一种新兴的娱乐文化传入中国并使之传播开来,这不仅让封闭的中国人看到了自己以外的世界,同时也极大地影响和改变着中国传统的娱乐方式与消费观念。

20世纪初期,欧美电影家在醉心于电影的技术改进的同时,也热衷于电影的艺术创新,电影的形态和观念都在发生着日新月异的变化。如法国的梅里爱对电影魔术与电影特技的迷恋,英国“布莱顿”学派对电影摄影手段的探索,法国的百代公司与美国的启斯东公司对电影视觉因素的开拓,以及美国的格里菲斯、鲍特等人对电影的剪接手段与叙事技巧的发明与创造等等,都从不同角度丰富了电影的表现手段,提高了电影质量。《灰姑娘》、《月球旅行记》、《祖母放大镜》、《火车大劫案》、《陶丽历险记》等影片的出现,表明电影已经开始超越卢米埃尔兄弟“活动照相”的局限,具有

^{①②} 郦苏元、胡菊彬:《中国无声电影史》,中国电影出版社1996年版,第4、5页。

了一定的叙事和表意的功能。然而，中国人无法直接感知到电影在制作过程中复杂的技术因素和艺术因素，只对展示在眼前的奇异的场景和有趣的故事津津乐道。由于不是从电影的技术力量去认识电影，因而也感受不到它潜在的艺术表现力，电影在中国人眼里就只是一种与游乐场的杂耍玩意儿一样的低俗肤浅的东西，自然引不起知识阶层的重视与好感，也无法取得与戏剧和文学平起平坐的地位，这也就是外国商人为什么能长期控制中国市场的原因之一。随着市场需求的扩大，片源不足的外国商人开始在中国自制影片，这种迫不得已的商业行为，实际上构成了“西洋影戏”向“中国影戏”过渡的桥梁。据记载，1902年至1912年间，欧美著名的电影公司都曾派摄影师到中国拍片，但主要是带回国内放映。在此期间，英国、美国、意大利、西班牙、日本等国的投机商人远涉重洋来到中国经营电影业务，并就地取材在中国拍摄了一些风光片、新闻片和生活短剧，如《北京前门》、《天津街景》、《上海第一辆电车行驶》、《上海租界各处风景》、《张行剪辮》、《西太后光绪帝大出丧》以及《不幸儿》、《偷烧鸡》、《瓦盆伸冤》等等，这些影片在中国的放映，无疑给中国观众带来了新的惊喜与刺激。当他们发现这种来自异域的“影戏”也能表现他们周围的生活，讲述他们熟悉的故事时，他们和电影的距离突然之间拉近了。如果说观赏“西洋影戏”，中国人是在“眺望世界”，那么观看中国题材的“影戏”，中国人是在“自我观照”，从“看别人”到“看自己”，这不仅只是内容和视点的变化，更会带来心理和精神的变化。一方面，电影如同其他“洋玩意儿”一样走进了中国人的视野，并融入了中国人的生活，其神秘感和陌生感顿然消失；另一方面，中国人不再被动地接受电影，开始以挑剔的眼光看待电影，他们不再满足于看“洋鬼子调情”的低劣故事，也对外国人有意丑化和侮辱中国人的画面大为反感，从抗议外国影片的呼声中，从焚烧外国影院的行动里，可以看出早期观众对电影的某种选择与期盼。外国商人把电影带入中国，初衷

是为了扩张市场,获得巨额利润,但结果却与初衷相悖,他们又被刚刚培育起来的市场所排拒。这充分说明,电影要想在中国扎下根来,必须进行民族化改造,而观众兴趣的转移和民族意识的觉醒,则为中国民族电影的萌生提供了必要的条件,创造了良好的氛围。

从外国人来华放映影片到外国人在中国拍摄影片,再到中国人开始抵制外国影片,渴望看到符合自己的审美习惯和价值尺度的影片出现,这就是中国电影的史前历史。一方面,外国资本的输入与外国影片的传播,培育了中国电影文化市场,客观上起到了文化启蒙与催生的作用。另一方面,中国观众群的形成和中国人电影意识的增强,又极大地刺激和激励了中国人拍摄电影的兴趣与热情,在外来力量的影响和挤压下,在民族情绪的感染与推动下,中国民族电影的兴起已势不可挡。

2. 民族电影的萌生与发展

中国人第一次拍摄影片是在1905年,即电影诞生的10年之后,这期间电影已从一种陌生的外来事物逐渐成为中国人茶余饭后的最好消遣与谈资。虽然中国人还看不到电影的科学文化内涵,但已经敏感地意识到它的商业价值和娱乐功能,于是一些有识之士便跃跃欲试,开始了艰难的探索和试验。

第一位尝试吃螃蟹的人是任庆泰,这位北京丰泰照相馆的老板,为了拓展自己的照相业务,并为自己经营的大观楼影戏院提供新的节目,于1905年与京城名伶谭鑫培合作,拍摄了京剧名剧《定军山》。虽然任庆泰只是选取了其中最为精彩的“请缨”、“舞刀”、“交锋”三个片断,但他毕竟开了中国人拍摄电影的先河,并把电影与中国传统戏曲结合起来,为中国民族电影的兴起与发展提供了可资借鉴的经验。

《定军山》之后,任庆泰又相继拍摄了《长阪坡》、《青石山》、《白水滩》、《金钱豹》、《艳阳楼》等戏曲名段,而且仍然是选择那些只演不唱的武打和舞蹈场面,以适应无声电影的特点和要求。影片放

映,大受欢迎,“有万人空巷来观之势”^①,任庆泰无意之中打开了中国电影的艺术之门。

作为一个企业家,任庆泰只是把电影作为照相的一种延伸来从事的。这一点和电影诞生之初卢米埃尔兄弟的意图极为相似,只是卢米埃尔的“活动照相”关注的是客观的场景和事物,而任庆泰的“活动照相”则是排演好的“戏”。不论是记录生活还是记录舞台,都是依靠摄影机械来完成的。如果任庆泰继续沿着这条路走下去,也许会在不断的拍摄实践中发现一些技术优势,并通过改进技术而提高电影的表达效果,那么中国电影的历史可能将是另一番景象。可惜的是1909年的一场大火使丰泰照相馆毁于一旦,中国电影又夭折于它的摇篮之中。

“丰泰”之后,中国电影由于缺乏资金和人才的准备,又足足沉寂了好几年。直到1913年,濒临倒闭的亚细亚影片公司改组重建,并邀请中国人加盟,中国电影才又迈出了艰难而沉重的脚步。

“亚细亚”是美国商人布拉斯基于1909年在中国投资创办的第一家电影公司。布拉斯基本想在中国大干一场,利用自己的资金优势和技术优势争夺中国这个巨大的市场。但由于不谙中国风俗人情,致使他引进和拍摄的很多影片都不受中国人欢迎,于是不得不将自己苦心经营的影片公司廉价转让。其继任者虽然仍是外国商人,但长期在中国生活的经验使他们明白,只有中国人拍摄的影片才能适合中国观众的欣赏口味。他们果断改变经营策略,聘请有一定商业头脑和戏剧表演经验的张石川、郑正秋参与影片制作。张石川、郑正秋联合一些文明戏演员组成新民公司,承包“亚细亚”的制片业务,这样就有了中国第一家中外合作影片公司。中国人的人力加外国人的资本,成了中国电影初创时期不得不选择

^① 程季华:《中国电影发展史》第1卷,中国电影出版社1980年版,第15页。

的生存道路。

与“丰泰”一样,新民公司的主创人员也都对中国传统戏剧情有独钟,“因为是拍影‘戏’,自然很快地联想到中国固有的旧‘戏’上去”^①。与“丰泰”不同的是,他们不再原封不动地复制舞台戏剧,而且借鉴和吸收戏剧的表现手法,创作了贴近生活而又通俗易懂的生活短剧《难夫难妻》(又名《洞房花烛》)。作为中国第一部故事短片,《难夫难妻》虽然还有它明显的粗浅和幼稚之处,但它毕竟显示了创作者自觉的电影意识,并实现了电影的民族化抒写,“体现出中国传统的价值观念和独特的审美情趣,为中国电影文化的发展打下基础”^②。与《难夫难妻》同时出现的还有香港华美影片公司与布拉斯基合作拍摄的《庄子试妻》,它的妙趣横生的故事和惟妙惟肖的表演,同样显示了中国人特有的幽默感与想像力,也表现出中国早期电影家与众不同的拍片思路与艺术眼光。

《难夫难妻》之后,张石川又从传统戏曲和民间故事中就地取材,为“亚细亚”创作了一系列既适合早期观众欣赏口味,又反映当时的世态人情的滑稽短剧,如《活无常》、《五福临门》、《二百五白相城隍庙》、《一夜不安》、《店伙失票》等等,这些拍片实践为张石川日后的电影活动积累了丰富的经验。“亚细亚”倒闭后,张石川自筹资金与朋友一起创办了幻仙影片公司,并于1916年将轰动一时的文明新戏《黑籍冤魂》搬上了银幕。这部表现鸦片害人的时事新剧,是一部真正具有中国风格的故事片,虽然它还没有完全摆脱舞台剧的影响,但它已经实现了电影的内容与形式的有机结合,提高了电影讲述故事、塑造人物、表达思想的能力,并有力地推动了中

① 张石川:《自我导演以来》,见《明星半月刊》,1935年第1卷,第3期。

② 邴苏元、胡菊彬:《中国无声电影史》,中国电影出版社1996年版,第50页。

国电影的通俗化、民族化进程。

作为中国自主经营的第一个影片公司，“幻仙”只拍了一部影片便宣告停业，这表明，电影作为一项新兴的文化产业，单靠个人的努力是不够的，它必须赢得社会的广泛关注，吸引更多的资金和人才参与竞争，这样才能保证其生机勃勃，快速发展。而 20 年代以前，中国电影走走停停，发展缓慢，原因之一就是没有形成良好的市场氛围，社会各阶层对电影存有偏见，使得在夹缝中生存的中国电影因为没有名正言顺的“文化身份”而步履维艰。

1918 年，中国最大的文化出版机构商务印书馆试办电影业务，并很快成立活动影戏部，大张旗鼓地开始了“风景片”、“时事片”、“教育片”、“新剧片”和“古剧片”五类影片的拍摄。“商务”和以往的任何影片公司不同，它首先是把电影作为一项文化事业来看，注重电影的社会功能和文化内涵，认为“活动影片”是“通俗教育必需之品”，“与书籍之与学校者，为物虽异，功效无殊”^①这就把电影从娱乐游戏的层面提升到社会教育的层面，符合中国传统的“文以载道”的文化观念。其次，“商务”凭借资金优势，注重技术更新与人才培养，并制定了明确的拍片方针和严格的管理制度，企图实现电影生产的企业化和规模化，这不仅扩大了电影的影响，提高人们对电影的认识和信心，同时也在一定程度上扭转和改变了中国电影的发展方向，促进了中国电影的发展和繁荣。

3. 电影的类型化追求与民族电影观念的形成

“商务”之后，中国影坛出现了三个重要转变。一是独立影片公司不断涌现，形成激烈的市场竞争，中国电影开始从封闭走向开放，从单一走向多元。其中明星、天一、大中华百合、神州、长城、民新以及联华影片公司，在创作追求和经营规模上都有了自己独特

^① 邴苏元、胡菊彬：《中国无声电影史》，中国电影出版社 1996 年版，第 29 页。

的个性与风格,标志着中国电影开始向市场化、类型化方向迈进。二是电影从业人员明显增多,并涌现出一批优秀的电影艺术和技术人才,如张石川、郑正秋、侯曜、邵醉翁、但杜宇、黎民伟、洪深、田汉等。从民族资本家到小资产阶级知识分子,从归国留学生到进步文化人等,他们从不同的创作追求和艺术观念出发,为开辟和探索中国电影的民族化道路做出了突出贡献。三是民族电影理论观念初步形成,在理论与实践的交相辉映中,中国电影从幼稚走向成熟,从简单走向复杂,外来的电影艺术终于在和中国传统文化的交汇与融合中一步步走向辉煌。

进入20年代,随着电影的不断普及与影响的扩大,中国人对电影的认识也发生了质的变化。人们不仅看到了电影的商业价值,更明白了电影的文化功能,电影不再是一种短期的、功利性的行为,而成为一些人倾力追求的事业。1921年,三部长故事片《阎瑞生》、《海誓》、《红粉骷髅》的先后问世,极大地激起了中国人对国产电影的热情和信心。1922年,对电影一往情深的张石川联合好友郑正秋、周剑云等人以“抱定创造新企业的宏愿,秉着为艺术而奋斗的精神”^①创办了明星影片公司,不久便推出了一部在中国电影史上具有里程碑意义的影片《孤儿救祖记》。这是一部哀婉曲折的家庭伦理剧,是明星公司在“营业主义上加一点良心”的创作主张下拍摄的第一部“长片正剧”。由于它包含了中国观众最感兴趣的“苦情”、“险情”、“亲情”等艺术元素,并采用了中国观众最熟悉和迷恋的讲故事的方式,因而获得了巨大的成功。它的出现不仅带动了一大批电影公司的成立,“造成了空前的国产电影运动”,^②

^① 《明星影片公司十二年经历史》,载《中国电影年鉴》,中国教育电影协会1934年编印。

^② 谷剑尘:《中国电影发达史》,载《中国电影年鉴》,中国教育电影协会1934年编印。

而且也探索和确立了中国特色情节剧的基本模式,为早期电影的未来发展提供了样本和典范。

《孤儿救祖记》以后,“明星”一鼓作气,连续拍摄了一系列伦理情节剧,如《苦儿弱女》、《好哥哥》、《小朋友》、《玉梨魂》、《最后之良心》、《盲孤女》等等,把伦理情节剧的创作推向了高潮,并创立了一种深为观众喜爱的“明星品牌”。深受中国传统文化熏染并深谙经营之道的张石川与郑正秋,有效地利用中国本土的文化资源,大胆吸纳文明戏演员和“鸳鸯蝴蝶派”文人参与影片创作,精心编撰和演绎了一个个催人泪下的“悲情苦戏”。其中,悲欢离合的故事,善恶有报的主题,苦尽甘来的大团圆结局,特别适合中国观众的欣赏口味,也容易引起观众的情感共鸣,因此,这种既有文明戏的社会教化特点,又有“鸳鸯派”小说的通俗风格和传奇色彩的伦理情节剧,便有了与外国电影相抗衡的力量,很快成为中国电影文化市场上的主角。

在“明星”的启发和影响下,其他影片公司也开始密切关注市场动向,充分调动创作人员的主观能动性与艺术想像力,竞相创办自己的“企业品牌”。如“大中华百合”关注都市人的生活状态,拍出了《小厂主》、《同居之爱》、《儿孙福》等都市生活片;“天一”热衷于从中国传统小说与民间故事中汲取素材,拍出了《立地成佛》、《女侠李飞飞》、《忠孝节义》、《梁祝痛史》、《义妖白蛇传》等古装稗史片;“长城”从改造社会、改良人生的目的出发,拍出了《弃妇》、《春闺梦里人》、《爱神的玩偶》、《一串珍珠》、《伪君子》等社会问题片;“民新”和“神州”则以启发民智、陶冶情感为主旨拍出了《玉洁冰清》、《天涯歌女》、《不堪回首》、《花好月圆》、《道义之交》等伤感爱情片等等。各公司在商业利益驱动下,不断调整经营策略,改变创作思路,并在求新求异上下功夫,从题材选择到故事营构,从表演技巧到拍摄手段以及市场运作等等方面展开了激烈的竞争,形成了明显的类型化的创作格局。以“明星”为代表的家庭伦理片,

以“天一”为代表的古装稗史片,以“长城”为代表的“社会问题片”,以“神州”、“民新”为代表的伤感爱情片,以及后来各公司竞相拍摄的武侠神怪片,便成为20年代中国电影几大创作类型。这说明中国电影不仅完成了它的艺术构建,开始从简单地模仿走向自觉地创新,实现了电影的中国化改造,而且这些完全不同于西方的类型电影,也显示了中国特有的文化观念与文化精神,体现了中国人的文化追求与创新意识。经过众多电影家的不懈努力,这种来自西方的电影艺术终于在中国文化的包装与改造中完成了它的东方化过程,具有了独特的民族风格和艺术价值。

电影市场的活跃与电影创作的多元,与电影观念的形成和电影理论的探索是相辅相成的。20年代以前,见诸于报端的有关电影的文字均为一些广告、消息和评介,其中传达的是中国人对新兴的电影的直观感受和肤浅认识,反映了中国人对陌生的电影媒介的好奇与惊叹。20年代以后,随着《影戏丛刊》、《影戏杂志》、《影戏世界》、《银幕评论》等刊物的出现,中国人开始主动思考电影的问题,这标志着中国人开始重视这种日新月异的艺术形式,并企图从理论上为其“正名”。与此同时,一些颇有造诣的电影理论家也开始全面系统地研究电影,出版了较有影响的电影理论专著,如《影戏学》、《昌明电影函授学校讲义》、《活动影戏》、《影戏剧本作法》、《电影艺术》等等,他们以独特的思维方式和审美眼光来看待和评判电影,探讨和思考电影艺术的本质和特点,形成了一套中国自己的电影理论。

首先,他们把电影看成是广义的戏剧,认为“影戏是不开口的戏,是有色无声的戏,是用摄影机照下来的戏”^①，“影戏是由扮演

^① 周剑云:《影戏杂志序》,见《影戏杂志》,1921年第1卷,第2期。

的戏剧而摄成的影片”^①，“影戏是戏剧之一种，凡戏剧所有的价值它都具有”^②，影戏“无论如何总是戏剧，戏之形式虽有种种不同，而戏剧之艺术则一”。^③早期理论家从戏剧的角度来理解电影，实际上是为电影找到了一个足以依靠的理论支柱，从而确立它在中国人心目中的文化身份和文化地位。中国有着悠久的戏剧文化传统，用观众最熟悉的戏剧观念来解释陌生的电影艺术，就可以消除理解上的障碍，使电影更快地为中国人所接纳。同时，借鉴戏剧的创作经验和艺术手法拍摄电影，也更适合中国观众的欣赏习惯与审美心理，这就是“影戏观念”得以形成和盛行的原因。早期影戏理论的核心是“戏”而非“影”，理论家们关注的大多是“戏”的成分，而不是“影”的元素。如《影戏剧本作法》、《昌明影戏函授学校讲义》等著作中，大量篇幅讨论的是“戏”的选材、结构、冲突、表演等问题，而很少涉及“影”的构图、造型、光影组接等内容。这就使得中国电影理论始终停留在内容层面和表演技巧上，而没有进入它的技术层面和形式特征上，这种重视内容忽视形式的电影理论观念，一直支配和影响早期电影的创作走向和艺术品格。

其次，重视“戏之重要使命”，强调电影与戏剧一样，具有表现人生、批评人生、调和人生和美化人生的功能。从郑正秋的“教化人生”、“改良社会”到侯曜的“移风易俗、针砭社会”，从邵醉翁的“注重旧道德、旧伦理，发扬中华文明，力避欧化”到洪深的“普及教育，提高国民程度”等等，都表明早期电影家的文化立场与创作追

① 周剑云：《影戏概论》，《中国电影理论文选》（上），文化艺术出版社1992年版，第13页。

② 侯曜：《影戏剧本作法》，《中国电影理论文选》（上），文化艺术出版社1992年版，第49页。

③ 徐卓呆：《影戏者戏也》，见民新特刊《三年以后》号，1926年12月出版。

求。在中国人看来,电影不能是纯粹的娱乐品,它必须承担一定的社会责任,“补家庭教育,暨学校教育之不及”^①,电影“最要紧的是不可忘记主义”,“也不可忘记时代精神”^②,更不可“不顾剧情,光讲镜头,舍本逐末,为镜头而镜头”^③,这种立足于电影的社会审美教育功能的研究视角,和西方的着眼于镜头运动与画面组接的蒙太奇理论的研究视角截然不同,它实际是中国传统文化意识和审美理想在电影中的具体体现。中国电影经过十多年的徘徊,终于在20世纪20年代走向繁荣,跟这种理论思维密切相关,电影一旦具有与其他艺术形式一样的意义表达能力和社会教育功效,也就拥有了存在的理由和价值。因此,关注现实、改良人生、促进社会的发展与进步,就成为中国早期电影的自觉追求和发展之路。20世纪20年代以后,无论中国电影的生存环境和表现手段发生怎样的变化,电影的宣教功能却始终是中国民族电影最显著的文化特征。

再次,从电影和戏剧的比较中认识二者的差异,发现了电影最基本的特性是“逼真”和“动作”,这是早期电影理论中最接近电影本体的理论表述。早在1921年顾肯夫在《影戏杂志》发刊词中就提出:“戏剧中最能‘逼真’的,只有影戏”,“影戏的本身,就是科学作用的一种现象,一幅一幅的画,从灯光前面映过,就能够活动,是光学作用的一种现象”。^④之后徐卓呆在《影戏学》中又进一步阐述:戏剧是以语言为主,电影是以动作见长,描写形象和动作是电

① 郑正秋:《明星未来之长片正剧》,见《晨星》创刊号,1922年3月。

② 周剑云、程步高:《昌明电影函授学校讲义》,《中国电影理论文选》(上),文化艺术出版社1992年版,第37页。

③ 程步高:《影坛忆旧》,中国电影出版社1983年版,第15页。

④ 顾肯夫:《影戏杂志》发刊词,见《影戏杂志》,1921年第1卷,第1期。

影的本质，“活动影戏所可以表现的，将万物的形状与活动，能照样的再现，并且能使用限定范围的色彩。”^①徐葆炎在《活动影片之戏剧的研究》中又发现了电影不受时空、舞台的支配和限制，可以自由发展的特点。^②从这些片言只语中可以看出早期理论家已经敏感地意识到电影与众不同的艺术个性，但他们由于不是从电影技术与艺术手段的分析研究中去认识电影的独特优势，而是以戏剧为参照系，依据一定的观影经验总结出来的，因而，这些理论思考就只停留在感性描述阶段，而未上升到系统归纳与理论概括的层次，这就使得“影像”本体论没有成为中国电影理论的核心内容，“影戏”理论则成为中国人普遍接受和认可的理论体系。这种以剧作叙事为核心的电影本体论不仅左右和支配着早期电影的创作走向，也深刻影响了中国电影的未来发展，从郑正秋到蔡楚生，从孙瑜到费穆，从水华到谢晋，从胡炳榴到郑洞天等等，可以看出影戏理论一脉相承的顽强生命力。

二、20世纪90年代中国主旋律电影的历史地位与艺术风范

每一个特定的历史时期，都需要一种特定的文化精神，这种精神是这个时代发展和前进的内在动力。20世纪90年代，随着国家政治环境的宽松和经济形势的好转，电影呈现了一个多元并存的局面。都市电影、新民俗电影、新体验电影、贺岁电影等等，在寻找自己的生存空间的同时，也在推进着中国电影的娱乐化、大众化进程。然而这些电影由于过多的“自言自语”和过分的“自以为是”，使它们和这个改革开放的社会潮流多少有些格格不入，电影

^① 郦苏元、胡菊彬：《中国无声电影史》，中国电影出版社1996年版，第180页。

^② 徐葆炎：《活动影片之戏剧的研究》，《中国电影理论文选》（上），文化艺术出版社1992年版，第75页。

因缺乏昂扬的基调和鲜明的时代主题而受到市场和观众的冷落。在这种形势下,主旋律电影异军突起,并凭借其题材优势、资金优势、技术优势等等,迅速成为 90 年代的电影文化主角,并支配和改变着中国电影的发展方向和艺术品格。

1. 创作环境与创作思维

80 年代以前,中国电影始终是紧跟主流意识形态,担负着文化宣传思想教育的神圣使命。而进入 80 年代,中国电影突然像断了线的风筝,忽东忽西,忽左忽右,再也找不到自己准确的位置。中国电影逐渐失去原有的精神和品格,让习惯于从电影院中寻找精神支柱和心理安慰的中国观众感到了失望与迷茫。90 年代初,一部并不新颖的影片《焦裕禄》风靡大江南北,给死气沉沉的中国影坛带来不小的震动。一个陈旧的故事片经过重新包装为什么会有如此大的吸引力?一个旗帜鲜明地宣扬信念和精神的影片为什么能够做到“官”、“民”同乐、雅俗共赏?仔细分析便可发现,它很好地抓住了 90 年代的文化时尚和大众心理,并以一个催人泪下的故事唤醒了观众内心世界的一份回忆、一种激情、一丝感怀和一线希望。

焦裕禄是一个家喻户晓、妇孺皆知的人物,他实际上是一个为官清廉、公而忘私的“清官”典型。创作者最初的动机就是要塑造出党的优秀干部焦裕禄同志心忧天下的宽广胸怀,实事求是的思想方法,艰苦奋斗的工作作风,严于律己的高风亮节的艺术形象,通过这个形象来唤起人们对党的领导干部的信任,从而缓解现实生活中因不正之风而造成的干群关系的紧张,来完成“共产党是咱的领路人”的政治说教。但影片的感人魅力却不是来自其中的豪言壮语,而是来自它巧妙地叙事技巧、新颖的镜头语言和精彩的人物表演。和以往的同类题材影片不同,这部影片有意回避了焦裕禄作为一个人民公仆的政治信仰和伟大业绩,着力展示他在特殊历史条件下的工作、生活状况及艰难困苦的处境,突出他作为普通

人的喜怒哀乐与酸甜苦辣。焦裕禄不再是一个高高在上的智者,不再是一个不食人间烟火的英雄,而是一个体察民情、为民谋利的有血有肉的普通干部,加上著名演员李雪健质朴无华的表演,影片首先让观众产生一种亲切感与认同感。同时,影片又在音乐、音响、情节结构、高潮处理、细节表现上刻意求新和极力渲染,大大提高了影片的观赏性与娱乐性,有效地调动了观众的观影情绪,使观众产生了强烈的情感共鸣与心理满足。

《焦裕禄》的大胆尝试和意外成功,给中国影坛带来一线生机和希望。国家不失时机地提出“弘扬主旋律,提倡多样化”的口号,向主旋律靠拢很快成为 90 年代中国影坛的一种时尚。从《焦裕禄》到《蒋筑英》、《孔繁森》、《军嫂》,从《开国大典》到《大决战》、《大进军》、《大转折》、《大战宁沪杭》,从《红河谷》到《红樱桃》、《红色恋人》、《黄河绝恋》、《烈火金钢》,从《离开雷锋的日子》到《一个都不能少》、《凤凰琴》、《非常爱情》、《漂亮妈妈》等等,可以看出,主旋律电影在尽力完成其政治使命的同时,也在进行着内容的重组与形式的重建,并且在努力寻找一条和主流政治合拍、和大众文化合流、和市场经济接轨的新的创作道路。

2. 创作风格与创作特点

别林斯基说过:取消艺术为社会服务的权利这是贬低艺术,而不是提高它,因为这意味着剥夺了它最活跃的力量亦即思想。中国电影历来就重视其思想性而忽视其艺术性,重视其政治性而忽视其娱乐性,信仰与革命往往在影片中占据支配地位,电影实际上在承担着政治历史教科书的任务。这就使得中国电影因负载过重而失去观赏价值,并且导致其艺术本性的逐渐迷失。其实,深刻的政治意味与简单的政治说教不是一回事,前者是以内在于艺术力量震撼人心,后者是以外在于肤浅道理灌输于人。进入 90 年代,中国电影的生存环境发生了根本的改变,一方面国家政治、经济体制的全面改革,导致人们思想、观念、意识、心态发生深刻的变化,

另一方面,大众文化的迅速兴起也带来整个社会文化形态和消费方式的巨大改变。那种居高临下的训导、简单化的说教电影再也不能激起观众的激情,而那些一味地调侃、戏说、打闹、自虐和自嘲的电影也不能长久地引起观众的兴趣。主旋律电影则在二者之间寻找一种平衡,即创造适应市场经济条件下的观众的欣赏口味,又体现一定的社会教育意义和精神价值的电影艺术。

主旋律电影大致可以归纳为三大类:一是重大革命历史题材(包括革命领袖人物题材),如《开国大典》、《大决战》、《大转折》、《重庆谈判》、《毛泽东的故事》、《周恩来》等;二是英雄劳模题材(包括好人好事题材),如《焦裕禄》、《蒋筑英》、《孔繁森》、《离开雷锋的日子》、《军嫂》等;三是虚构和改装了的革命故事和英雄传奇,如《红河谷》、《红樱桃》、《红色恋人》、《黄河绝恋》、《烈火金钢》等。从题材上看,这些影片并没有超越五、六十年代的中国电影,但实际上它已经完全走出早期同类题材和创作模式,并且在叙事策略、艺术手段、影像风格等方面都有重大突破和发展。

首先是“泛情化”与世俗化。“泛情化”即政治伦理化,它“通过伦理化的政治形象的塑造,为意识形态主题注入了伦理感情……使主人公的性格、动作、命运和他行动的环境,他所得到的社会评价以及影片叙事的情节、节奏和高潮都以伦理感情为中心而被感情化”。^①这种叙事策略不仅能有效地调动观众的观影情绪,而且也为主旋律电影走向市场打开了一条通道。《焦裕禄》、《蒋筑英》、《毛泽东的故事》、《周恩来》等影片都不约而同地采用这种手段,使影片获得较好的社会反响和市场效益。在《焦裕禄》中,焦裕禄去治病时群众送行的场面,焦裕禄带病看望群众的场面,焦裕禄因孩子不吃黑馍馍而打孩子的场面,以及焦裕禄去世时送葬的场面等,

^① 尹鸿:《世纪转型中的中国影视文化》,北京出版社1998年版,第9页。

都采用煽情方式极力渲染,观众在泪如雨下的同时,自然也就接受了主人公所承载的意识形态倾向。

《蒋筑英》、《孔繁森》、《离开雷锋的日子》、《一个都不能少》等影片,都采用这种叙事策略,使影片收到了先“动之以情”,后“晓之以理”的艺术效果。同时,表现领袖、伟人题材的影片也开始从伦理、情感的角度切入,使观众素来仰视的伟人开始走下神坛,并且有了平凡人的欢乐与忧伤,从而增进了观众与伟人在情感上的沟通与认同。如《周恩来》中就没有一味歌颂周恩来的丰功伟绩,而是把他放在“文化大革命”这个特殊的历史背景中,表现他的智慧、大度、辛劳、无奈、困惑、愧疚等等,让观众透过他的政治生涯,感受这位劳苦功高、顾全大局、忍辱负重的人民总理的内心世界与人格魅力。《毛泽东的故事》、《毛泽东和他的儿子》、《刘少奇的四十四天》等影片,也都突破以往的歌功颂德的模式,开始走进领袖人物的心灵世界,表现他们作为普通人的生活与情感。如《毛泽东和他的儿子》中当毛泽东得知儿子在前线牺牲时,他先是震惊,很快又镇定自己,强忍悲痛,安慰大家,表现了作为领袖的宽广襟怀。但在没有人的时候,他又偷偷看儿子的照片,流露出对儿子的深深怀念与伤感。当他在梦中与儿子共享天伦之乐而被小战士无意打断时,他先是发怒后又内疚,这就充分展现了一个父亲的浓浓爱意与真诚。《离开雷锋的日子》、《凤凰琴》、《一个都不能少》等影片更是直接表现普通人的生活与情怀。这些影片的主人公都没有很高的境界,但都有闪光的思想,观众首先是被他们的真诚所打动,然后就自觉认同和接受他们身上所散发出来的高尚情操和善良美德。可以说,平等意识和平民视角是这些影片吸引观众的主要原因,90年代的主旋律电影正是完成了从英雄化到世俗化、从神圣化到平民化的转变,才赢得了观众的认可和接纳。主流政治与大众文化的对接,官方话语与平民心态的偶合,使困境中的中国电影得以“突出重围”获得新生。

其次是巨片意识与精品策略。以革命历史题材为主的主旋律影片,主要以题材重大、场面宏大、气势浩大的“大制作”为其特点,一方面以题材优势来吸引观众,另一方面以制作精良来占领市场,这种求大、求新、求奇的创作追求,有力地推动了中国电影的艺术化进程。

早期革命历史题材影片,大都是以事为主,以内容取胜,缺乏形式美感。大多数影片中存在着明显的公式化、概念化、脸谱化倾向,缺乏深刻的思想意蕴和审美价值。从《开国大典》、《开天辟地》、《重庆谈判》、《大决战》、《大转折》、《大进军》、《大战宁沪杭》到《红河谷》、《鸦片战争》等等,革命历史题材影片从整体风格到艺术手段都发生了根本性变化。这类影片不再只是激动人心的革命神话、英雄神话和战争神话,而是在革命和英雄的故事之中渗入了更多的人性思考和人文色彩。创作者站在更开阔的视野上,对历史进行深刻的反省与思考,用客观的态度讲述故事,用纪实的手法记述历史,用公正的态度评说人物,使这类影片呈现出写实、写意与抒情相交融的史诗风格。如《大决战》以宏篇巨制的形式,全方位、立体化地展示解放战争时期改变中国历史的三大战役,构成了一幅波澜壮阔的战争画卷。三部影片都以大写意的手法开头,通过黄河冰裂、汹涌而下、万马奔腾、气势磅礴的镜头组接构筑一种象征和隐喻的影像画面,从而赋予影片写意、抒情的风格。同时,在影像造型上,影片又特别注重大场面的表现,每部影片中都有刻意营造的壮观场面,创造了前所未有的银幕奇观,提高了影片的观赏性与震撼力。如《大决战·辽沈战役》中的辽西会战的场面,《大决战·淮海战役》中的攻打尖谷堆的场面等,都是利用多机位拍摄、航拍、环摇等手段,营造逼真的战争幻象,大大增强了影片的视觉冲击力和艺术感染力,同时也使影片具有恢宏的历史感与文献感。

主旋律影片除了追求“大”和“奇”外,还力争做到“精”和“深”。可以说,艺术精湛、思想精深也是这类影片的一个明显特征。比如

表现 20 世纪初西藏江孜地区藏汉人民抗英保卫战的影片《红河谷》，就不再是被动地讲述一个鲜为人知、惊心动魄的历史故事，而是站在时代的高度重新审视历史，从而揭示历史带给人类的种种启示。在情节上，影片采用两条线索并行发展，主线是中西文明的交汇与冲突，副线是藏汉民族之间的矛盾与友谊，两条线索互相穿插、彼此交融，汇成了一曲民族团结、维护正义、呼唤和平的壮丽乐章。尤为可贵的是，《红河谷》将西藏的自然和人文景观与影片的叙事有机结合起来，创造了令人心醉神迷的壮美的电影奇观，增强了影片的神秘气氛与传奇色彩。整部影片融民族、历史、战争、爱情于一体，对人性、生命、文化、宗教以及人类文明进行了深刻的反思。一个表现和平——入侵——反抗——同归于尽的故事通过寓言化的手法和诗意化的处理，更具有悲剧美与崇高美。用导演冯小宁的话说，这是一部有“大山大川、有壮丽场景，有深刻内涵，又有很好视觉效果的很大气的电影”。《红河谷》不仅成了中国精品电影的一个样板，而且也为主旋律电影在艺术创新和形式探索方面提供了可资借鉴的经验。

再次是商业包装与明星效应。电影的诞生从某种意义上来说不是纯粹的文化事件、精神事件，而是一次过程复杂的消费事件。过去我们不愿承认这一点，因而过分强调它的政治价值、艺术价值，而忽视它的商品价值。和其他文化形式相比，电影的商品属性格外突出，作为一种高科技支撑下的现代艺术，它是市场化和产业化的产物，在创作者和大众之间，必须由市场作中介，才能完成其生产和消费过程。这在一定程度上决定了电影必须服从市场运作的内在规律，高品质刺激高消费，高消费刺激再生产，这样良性循环才能推动电影文化事业的繁荣。

在市场的强大攻势和诱惑下，主旋律电影也开始追求时尚化和流行化。首先是通过商业包装来打开市场。很多主旋律影片从策划、制作到推出，整个过程都借助于各种媒介进行广泛宣传，通

过商业炒作寻找卖点,如《鸦片战争》、《红河谷》、《红色恋人》、《大战宁沪杭》、《生死抉择》等等,观众“未见其人先闻其声”,从心理上产生一种审美欲望。这种促销策略说明主旋律电影在一步步向市场靠拢。其次,启用大牌明星来提高影片的号召力,如《焦裕禄》与李雪健,《周恩来》与王铁成,《鸦片战争》与鲍国安,《红色恋人》与张国荣,《红河谷》与宁静,《漂亮妈妈》与巩俐,《烈火金钢》与申军谊等等,演员本身的魅力与风采构成了影片的活字招牌,这一切都成了电影加速流通与传播的有效手段。

《红色恋人》就是一部面向现代市场和观众的主旋律影片,它自始至终都是在市场的敲锣打鼓、呐喊助威中进行的。导演叶大鹰的“红色”身份,美国好莱坞职业编剧的加盟,3000万元的巨额投资,香港巨星张国荣的领衔主演,女主角扮演者梅婷的“艺术策略”等等,这一切都在媒体上做了轰轰烈烈的宣传,造成了一种“先声夺人”的气势。同时,影片在制作上又采取了与以往主流影片不同的艺术方针和策略,从构图、音乐到技术手段,力求创造全新的视听感受和艺术奇观。影片首先把历史虚化,把一个革命的故事表现得浪漫而凄婉。其次是用极度夸张的手法,营构一个奇特爱情故事的诗意风格,画面色彩的欧化风格,时空交错的叙事技巧,音乐、音响的刻意渲染等等,都使这部影片有了比以往电影更新颖的视角、更新鲜的画面、更独特的性格、更动人的故事和更深沉的情感。《红色恋人》是一部不折不扣的艺术片,它不再是简单地表现一段历史、一种生活,而是利用电影手段含蓄地表达了当代人对革命斗争的一种理解、一种感受、一种难以忘怀而又难以言说的情绪。

总之,经过10年的探索和发展,主旋律电影逐步完成了它的艺术蜕变,在政治性与艺术性的互相调和中,在思想性与观赏性的互相融会中,主旋律电影找到了一条适合自己的创作道路,应该说这是艺术进步的标志。它一方面说明创作者不再简单地跟随着形

势跑,艺术创作的自觉性在提高;另一方面也说明观众的审美心态和审美趣味在变化,艺术欣赏的主动性和选择性在增强。随着社会人文环境的宽松和大众审美心态的平和,文化必将会逐步摆脱其附庸地位而获得精神的独立和自由。透过 90 年代的主旋律电影,我们不仅清晰地看到了中国社会政治、文化观念发展演变的轨迹,同时也看到一个正常的创作空间和健康的文化空间即将形成,中国电影的希望在未来,我们对未来充满信心。

三、新中国战争电影回眸与反思

战争电影一直是新中国电影的重要类型,由于它取材于中国波澜壮阔的革命斗争历史,题材本身就具有一定的感召力,因而,每一个重要的历史时期,战争电影都义不容辞地承担起传播政治理想、推动文化进步、重建道德信仰、振奋民族精神的历史使命。从新中国建立至今,战争电影始终和时代的脉搏一起跳动,成为中国社会政治、经济、文化的晴雨表。回眸 20 世纪战争电影半个多世纪的发展历程,可以清晰地看到其抛物线式的变化轨迹,探究其大起大落的历史背景,分析其叙事模式与创作风格的形成与演变,对于更好地认识和理解中国电影文化,更好地发展 21 世纪的中国战争电影,具有一定的现实意义和历史意义。

1. 激昂慷慨的民族神话

战争电影的第一个高潮形成于五六十年代,这是一个群情激奋的年代,一个万民狂欢的年代。建国伊始,刚刚从屈辱与灾难中挣扎出来的中国人民还沉浸在胜利的喜悦与兴奋之中,回忆峥嵘岁月的豪情与对新中国的无限憧憬,促使电影工作者以满腔热情拍摄了一大批表现中国人民艰苦卓绝、英勇不屈的战争电影,如《中华儿女》、《钢铁战士》、《赵一曼》、《吕梁英雄》、《董存瑞》、《渡江侦察记》、《上甘岭》、《南征北战》、《狼牙山五壮士》等等。这些被周总理称为“新中国人民艺术的光彩”的影片,着重表现的是祖国的

尊严与荣誉,人民的利益与命运,党和人民生死与共的血肉关系等等,洋溢着乐观向上的民族精神和自强不息的豪迈气概,体现了胜利状况下的民族心态。

为了保卫来之不易的胜利成果,为了稳定和巩固新政权,党和政府高度重视电影的创作,并把它作为宣传党的政策、鼓舞民族斗志、团结人民、打击敌人的有力武器。因此,尽管五六十年代政治斗争风云突变,文化政策左右摇摆,战争电影却以其题材优势和思想内容与当时的政治形势“合拍”而独领风骚。60年代,在其他题材影片面临窘境之时,战争题材影片又异军突起,出现了《红旗谱》、《红日》、《红色娘子军》、《小兵张嘎》、《英雄儿女》、《洪湖赤卫队》、《地道战》、《地雷战》、《兵临城下》、《烈火中永生》等深受观众喜爱的优秀战争影片。这些影片以政治教化为叙述主旨,在证明只有共产党才能救中国的同时,也为观众编织了一个个惊险刺激、激昂慷慨的战争神话,国家意识形态借助于这些战争神话得到了很好的传播与强化,一时间,战争电影成了全民族最精彩的政治教本和精神支柱。

综观这一时期的战争电影可以看出以下特点:

首先,从叙事策略上,影片都是正面表现战争的胜负成败,每一个故事都演绎着敌败我胜的永恒定律,无论战争如何艰难,无论敌人如何强大,我军总是乘胜追击,以弱胜强,最后取得彻底的胜利。战争电影有意回避了战争的残酷与血腥,有意掩饰了我军的挫折和失败,着力渲染战争的崇高与悲壮,无论是歌颂毛泽东人民战争的伟大军事思想的《南征北战》、《地雷战》、《平原游击队》等,还是赞扬我军民英勇顽强、无坚不摧的战斗精神和英雄气概的《中华儿女》、《钢铁战士》、《英雄儿女》、《狼牙山五壮士》、《董存瑞》等,无一不在阐释着正义之师必胜的信念,讲述着中国人民从胜利走向胜利的神话。不论是艰苦卓绝的抗日战争,还是短兵相接的解放战争,或者是保家卫国的抗美援朝,不同时期的战争在本质上并

没有太大的区别,于是银幕上所表现的大小战争都是具有这样一个结构模式:敌人势力强大、气焰嚣张,我军指挥员深谋远虑,指挥若定,敌人步步失策,四面楚歌,我军民团结一致,痛打落水狗。大致相同的故事框架,大致相同的人物类型,构成了这一时期战争电影的理想化色彩和浪漫化风格。

把战争电影定位在歌颂英雄,弘扬爱国主义、集体主义以及无私奉献的精神这个基点上,是那个时代的需要。正是战争电影昂扬的基调和乐观的精神,激励和振奋了刚刚走出阴影的中国人民,很多人从战争电影中汲取力量,以战斗英雄为榜样,积极投身到伟大的社会主义建设中去。可以说,在坚定中国人民的政治信念,提高中华民族的凝聚力上,战争电影功不可没,但战争电影从此也和政治结下不解之缘,在政治和艺术的夹缝中生存,导致战争电影未能摆脱历史局限,从更高的视点审视战争,并对其进行更深入更全面地表现,对战争的简单化处理,平面化表现,必然会导致观众对战争的片面认识和肤浅理解,正如海明威在参加二战之后才明白,战争并不像体育竞赛那样充满趣味,我们的战争电影也应该告诉观众,“打鬼子”并不是好玩的游戏,我们的胜利只是在付出了千百倍的代价之后才获得的,如此,才能让人们珍惜今天的和平生活,保持高度的警惕,阻止战争的再度发生。

其次,在表现手法上,这一时期的战争电影大多采用“以小见大”、“于平凡中见神奇”的表现技巧,使影片具有崇高悲壮的诗意美。除《南征北战》以外,大多数影片都是从一个侧面来表现战争,通过塑造英雄人物来反映战争。如表现抗美援朝战争的《上甘岭》和《英雄儿女》,前者以抗美援朝战争中最著名的上甘岭战役为背景,着重表现以张忠发为代表的志愿军战士如何冒着枪林弹雨突破重围,阻击敌人,如何克服坑道缺水的严重威胁而取得胜利,从而让观众去体验抗美援朝战争的激烈与艰苦,以及我志愿军战士的舍生忘死、顽强不屈。后者则是一部着力表现战争环境中的亲

情和友情的感人故事。我军某部政委在战场上遇见了失散多年的女儿王芳,又见到了分别 18 年的老战友及其儿子王成。无名高地上,王成在战友都牺牲之后,孤身一人与四面八方包围上来的敌人进行殊死搏斗,最后手持爆破筒,在“为了胜利,向我开炮!”的呼喊中,冲进敌群,与敌人同归于尽。这是两部非常壮烈又感人的影片,它实际上在告诉观众,我军节节胜利的原因就是具有了这种团结合作的集体主义精神和大无畏的献身精神。这种从微观上表现战争,由“一滴水里见大海”的表现手段,是本时期战争电影的共同特征。

最后,本时期的战争电影还特别重视表现英雄的成长过程,大多数智勇双全的英雄都是从普通人成长起来的。从董存瑞到李向阳,从赵一曼到江姐,从海娃到张嘎等等,无论是真实的英雄还是虚构的英雄,都有一个大致相同的成长之路,即从一个苦大仇深的农家子弟或普通群众,怀着朴素的革命热情走上战场,在党的教育和引导下,在战争的考验和磨炼中,逐步成为一名胸怀大志、无私无畏的战士和英雄。这些英雄形象虽然有明显的概念化和类型化色彩,但却亲切感人,特别能够激起观众的认可和共鸣,这也是建国之初所提倡的舍小家为大家,为国家和民族的利益牺牲与奉献自我,集体服从国家,个人服从组织等等信条和精神的集中体现。但是,这种过分重视影片的政治效果,片面强调革命性和号召力的做法,使得很多影片思想内容单薄,人物性格单一,影片虽有很好的舆论作用、号召作用,却缺乏长久的艺术生命力。

2. 气势恢弘的战争史诗

由于战争电影和政治的关系过于密切,随着我国社会政治形势的变化,战争电影也因失去政治庇护而举步维艰。经历了五六十年代的辉煌之后,战争电影迅速跌入低谷,整个 70 年代,除了几部为适应形势重拍的战争影片外,几乎没有一部成功的战争影片。

战争电影的第二次高潮是在 80 年代末 90 年代初,随着中国

政治体制和经济体制的变革,文化观念也在发生巨大变化。针对十年浩劫造成的文化贫困与文化危机,文艺界开始了反思与重建,思想上的启蒙主义,美学上的现实主义应运而生,在“伤痕电影”、“反思电影”、“探索电影”兴起之后,艺术家们又把镜头对准了革命战争的生死场。从80年代初期的《南昌起义》、《西安事变》、《风雨下钟山》、《四渡赤水》到80年代后期的《血战台儿庄》、《巍巍昆仑》、《百色起义》,直到90年代的《大决战》系列:《席卷大西南》、《解放大西北》、《南线大围歼》、《大战宁沪杭》以及《大转折》、《彝海结盟》、《七七事变》、《国歌》等,战争电影以其空前的规模隆重登场,不仅给沉寂和低靡的影坛注入了一股活力,而且也给转型时期的中国观众带来了一份惊喜、一种激情、一丝亲切而温馨的回忆。

虽然这一时期的战争电影仍然是主流意识形态的传播者和政治权力话语的表述者,但它已经和五六十年代的战争电影明显不同,一方面由于政治环境的宽松,许多禁忌被打破,另一方面随着社会的更加开放,文化的多元并存,观众的审美心态也在发生变化,因此,战争电影在不放弃政治说教的前提下,又在叙事策略、表达技巧和艺术风格上有了新的探索和突破。

首先,在“大”和“真”上下功夫,追求大场面、大制作,立体地宏观地展现真实的革命斗争历史和战争场面。这些影片克服了五、六十年代战争影片的戏剧化的叙事结构,单一化叙事视点,而采用了全知式的客观视点,以纪实的情调、壮观的场面和宏大的气魄创造了电影史上前所未有的战争史诗。以《大决战》为例,影片以三部六集的规模,全景式地再现中国历史上那场关系全民族前途命运的生死决战,创作者有意隐蔽了那种包含明显政治评价和道德评价的立场,有意消减了以往影片中存在的褒贬倾向性,借助于纪实手段刻意追求一种历史还原效果,如塔山阻击战、锦州攻坚战、辽西围歼战等,都调动了大量的人力物力,尽力营造出逼真的战争场面,这不仅让观众真切地领略了战争的残酷和战场的惊心动魄,

获得了一种全新的生命体验,而且也体现了中国战争电影的创作已进入了一个新的阶段,达到了一个新的高度。

《大决战》、《大转折》、《大战宁沪杭》等,都采用时空交叉的结构方式,把纷纭复杂的历史事件有机地组织在一起,把观众即将淡忘的历史搬演出来,制造了一种身临其境的效果,让观众在重温历史中激发起现实的激情。同时,影片又巧妙地将写实镜头与写意镜头有机结合,使观众在感悟历史的同时,又能产生对现实的思考、对未来的想像,写景、抒情、隐喻、象征手法的运用,大大拓展了影片的艺术张力,提高了影片的艺术性与观赏性。

其次,本时期的战争电影不再一味地颂扬战争和塑造孤胆英雄,而开始尊重历史,直面历史,大胆表现战争中人的命运和情感,将历史视点与生命视点有机结合在一起,使影片更具有人道主义与人文主义色彩。八九十年代,是一个新旧交替的伟大变革时期,改革开放给中国社会政治、经济带来巨大变化,思想界的“求真务实”也给文艺界带来一定的冲击。在“纪实美学”思潮的影响下,电影创作开始从过去的假、大、空走向质朴与平和,从力求真实,到表达真情,中国电影在一步步地走向现代,走向成熟。一方面,电影不再盲目地跟随着政治走,充当政治的传声筒,而是努力挖掘题材优势,寻找主流政治与大众文化的有机契合点。另一方面,创作者创新意识在增强,并且开始关注市场规律和观众趣味,努力在重大题材和战争故事中注入更多的人性思考与人文色彩,提高电影的文化品味。比如,《大转折》是表现在毛泽东的战略决策的指引下,刘邓大军挥师南下,成功地实现了战略转移,使解放战争提前进入战略进攻阶段。但这部电影不再把重心放在战略战术的图解与阐释上,而把重点转移到了塑造战争中的人物上。这里既有作为将帅的刘伯承、邓小平,又有众多个性鲜明的普通士兵,刘伯承的温厚儒雅、沉稳冷峻与邓小平的果敢老练、乐观自信形成鲜明的对比,但他们的默契配合、相互体贴与关照,又让人看到伟人的坦荡

胸襟与人格魅力。

五六十年代战争电影中的英雄人物多是作为集体和阶级的符号出现，他们都有共同的革命意志和奉献精神，但却缺乏丰富和鲜明的个性。为了树立英雄的高大形象，一般不去表达他们的个人欲望和情感世界，英雄形象大多都是不食人间烟火的、高高在上的“神”。八九十年代，英雄神话似乎失去了它特有的魅力，人们更加渴望看到那些有血有肉、有情有义，甚至有缺点、有失败、有苦恼的英雄形象，正是因为他们有着普通人共同的东西，他们的英雄壮举才更能打动人 and 感染人。于是，战争电影中的英雄形象开始从“神”转向了“人”。比如《巍巍昆仑》、《大决战》等影片中的毛泽东形象，除了依靠特型演员、使用方言等追求形似外，更注重表现毛泽东作为伟大领袖的个人魅力和性格特点。在艰苦的战争岁月，毛泽东胸有成竹，指挥若定，但他也是一个极易动感情的人，急了会发火骂人，高兴了会偷偷去厨房找酒喝，或哼上几句小调，有时还会和老战友开几句玩笑，做错事也会幽默地加以掩饰，甚至也有儿女情长、悲欢离合等等，这才让观众看到一个真实的毛泽东，走近一个可亲可敬的革命家和领导人。在这些战争影片里不论是正面人物还是反面人物，都避免了脸谱化处理和概念化表现，人物的个性、情感、命运开始融入到历史沧桑沉浮之中，从而具有了一定的人性深度和心理深度。

应该说，这一时期的战争电影在历史观、审美观、创作风格和艺术质量等方面，较之五六十年代有了很大的进步，但影片在整体上还是让人感觉缺乏历史深度。也许是影片过于迷恋轰轰烈烈的历史画卷的辉煌，使得很多影片只有历史真实感，缺乏历史哲理感，客观呈现有余，艺术概括不足。在经历了几十年的沧桑巨变之后，当代人对历史应该有更深的体会，更多的思索，既要把历史写真写活，又要把历史写新写深，这不仅需要勇气和胆识，更需要才能和智慧。

3. 浪漫深沉的战争传奇

90年代中后期,在娱乐文化和消费观念的冲击和影响下,战争电影也在悄悄地发生着变化,以陈凯歌、冯小宁、何群、吴子牛、张建亚等为代表的新一代导演从真实记录中走出来,思考战争与人的关系,表达战争的荒谬可笑,追求影片的文化—哲理意味和反讽效果。同时,他们又把言情片、灾难片、武打片、喜剧片中的一些游戏规则,嫁接到战争电影中,拍摄了一系列情节曲折、故事离奇、紧张刺激、风格独特的战争传奇,如《一个和八个》、《晚钟》、《红河谷》、《黄河绝恋》、《战争子午线》、《烈火金刚》、《绝境逢生》、《三毛从军记》等,这些影片虽然没有形成高潮,但却为中国战争电影创作开辟了一条新路子,有着独特的历史文化意味。

首先,它体现的是一种电影文化观念的转变。五六十年代的战争电影用理想化、浪漫化的手法讴歌战争,八九十年代的战争电影尊奉历史真实原则再现战争,其目的都是为了弘扬爱国主义和英雄主义精神,政治教化是其不可动摇的叙事主旨。随着国家政治的稳定、经济的繁荣和文化环境的宽松,创作者去掉了头上的紧箍咒,驰骋想像,大胆创新,在历史烟云中自由穿梭,寻找最适合表达自我个性和情感的题材和意念,创造精彩刺激,有趣有味的电影故事。如冯小宁的浪漫战争传奇,张建亚的荒诞战争喜剧,何群的火爆战争英雄,吴子牛的深沉战争寓言等,他们都不再迷恋真实事件和真实场面的传达,而刻意追求影片的新奇性、刺激性、趣味性与象征性。他们有意消减了战争电影背负的社会、历史重负而开始注重其艺术效果与娱乐功能,显示了一种带有新潮气息的文化时尚。在这些影片中,战争事件只是一个背景,是一个表现作者主观情绪与思想观念的载体。他们可根据主题的需要任意编排故事和虚构人物,安排人物的生死离别,赋予人物不同性格特征和精神风貌,如《黄河绝恋》、《烈火金刚》等。于是这些战争电影不再是历史文献和政治教科书,它们只是电影,是为观众提供美感与快感的

艺术作品。尽管中国观众还不大满意这种虚构的手段和游戏的心态,但毕竟它能够调节观众紧绷的神经,在经历了情绪宣泄和情感体验之后,又能获得一点对历史的感悟和对人生的感慨。这种转变其实透露了这样一个信息,即电影创作在逐步摆脱政治的束缚,逐步走出以计划经济为杠杆所支撑着的“政治本位论”的封闭格局,而走向创作的自由与多元,这无疑是一种历史的进步。

其次,战争电影在叙事策略上已经走出了正反、好坏、胜负、强弱等单纯的二元对立的叙述模式,而开始关注战争中人类的命运及人性的本质,思考历史的复杂与荒诞,体现一种悲剧感和忧患意识。如《战争子午线》“不去探寻故事的具体意义,而是把过去和现在两个时代放在一起去撞击,在那火花中去寻找人类精神中善与美的灿烂之光!”^①再如《晚钟》,它讲述了一个五人小组的八路军收尸队与一支濒临灭亡的日军小分队,在受降与反受降中发生的矛盾冲突的故事。影片冷静地思考战争,用沉重的基调表现两军对垒两败俱伤的悲惨结局,从而揭示战争的残酷与丑恶。《晚钟》创作者实际上已经摆脱了历史的局限,站在了人类意识与全球意识的制高点上来俯瞰战争,并且借鉴了西方战争电影的讲述方式,表达了一个世界性的主题。

《黄河绝恋》则是“对历史和历史场景进行了‘想像化’处理:一对异国人的爱情故事借助于抗日战争的历史场景展开,长城、黄河、黄土地、满山红叶、古塔林、芦苇丛被组织成一个异常壮丽优美的银幕空间,从长工到学生,从老人到孩子的全民(不分阶级,不分善恶)抗战构成了同仇敌忾的壮烈的民族寓言,化解家族矛盾暗示了‘停止内战,一致对外’的以民族主义强化国家主义的主题策略,

^① 冯小宁:《中国需要精神——〈战争子午线〉导演阐释》,《辉煌的篇章》,中国电影出版社1993年版,第258页。

这一切都是对当前主流政治的形象注释。”^①在这里,战争只是一个为浪漫传奇提供理想化演绎空间的舞台,其目的不是表现历史上的某一具体战争,而是借助战争传达当代人对于历史的一点回忆、一种想像、一份浪漫情怀。正如《三毛从军记》的片头所写:“本片纯属虚构,如有雷同,不胜荣幸”。创作者其实是在走近历史的同时,又走出历史,消除时间感,排除历史意识,完成一次真正意义的电影创作。

最后,在艺术风格上,这些战争影片大量采用戏拟、反讽,夸张、对比等手段,把电影作为一种仪式或奇观来展示,从而使战争电影不再只是神圣严肃的面孔,不再只有崇高悲壮的品格,而走向幽默、走向轻松、走向壮观与凄美。如《黄河绝恋》“有意识地调动了各种商业性电影奇观因素,如长城、黄河、黄土地等地理奇观,地方戏表演、吃蝎子等民风民俗奇观,海战、空战、地战以及各种血腥屠杀的暴力奇观,外国飞行员、美丽的八路军女战士、邪恶混杂的寨主和假汉奸等人物奇观,中西意识冲突、中美日的国家关系的文化奇观等。”^②这一切构成了这部影片的有效“卖点”,大大增强了影片的娱乐效果和观赏价值。而《三毛从军记》、《绝境逢生》则是以极度夸张的喜剧手法,塑造了一个个在偶然因素促使下的所谓“抗日英雄”,并把战争的荒诞、滑稽进行戏剧化处理,使影片带有明显的讽刺意味和戏说风格,具有鲜明的个人化与市场化“双重书写”的特点。正如贝克曼所言:艺术本来就是一件最有趣的游戏之一,就是这种游戏化解了人类的沮丧与艰难。能用游戏的心态来诠释战争,这不仅是创作者自觉的文化选择,也是中国战争电影的一次自我突破和自我超越。但是,这些战争电影由于是在假定性

① 李洋:《边缘艺话》,解放军文艺出版社1999年版,第233页。

② 尹鸿:《1999中国电影备忘录》,见《当代电影》,2000年第1期,第10页。

的环境中讲述故事,人为编造的痕迹较为突出,加上创作者过于追求视觉效果,过分使用煽情手法,过多追求形式技巧,使得影片或热闹有余而真诚不足,或过于深沉而缺乏激情,因而未能长久地吸引观众,占领市场。

战争虽然远离了我们,但战争题材却是一个永远也说不完、道不尽的话题,在和平年代里,如何更好地把握战争题材的特点,深入挖掘战争题材的内涵,找到战争题材最恰当的传达方式,拍出形式新颖、内容丰富、风格独特、艺术精湛的战争电影,满足观众的情感期待与观影体验,中国战争电影还需做长久不懈的努力。

四、中国武侠电影的创作视角与文化特色

与美国好莱坞的“西部片”一样,中国的“武侠片”也是中国独特的电影类型,并且是中国文化、中国精神的一种张扬与展示。作为一种艺术样式,“武侠片”从一开始就打上了深深的民族烙印,并以其特有的娱乐风格赢得了广大观众的欢迎。从20世纪20年代至今,武侠电影始终魅力不减,这一方面得益于它的表现手段,另一方面得益于它的内在精神,因为“审美文化离不开直接的娱乐性,仅仅有娱乐性是远远不够的,只有当其与文化中某种更根本更深层的东西融合起来时,才富有价值”。^① 武侠电影正是融合了中国的文学、武术、伦理、哲学、美学、宗教等文化形态,并且把民族文化最深层的东西——民族精神凸现出来,从而具有了独特的美学品格和审美价值。

1. 早期武侠电影的民族个性

在中国电影发展史上,任何一种电影类型都没有像武侠电影那样有着如此顽强的生命力。从中国最早的电影《定军山》、《长阪坡》、《金钱豹》等中,可以看到中国人对热闹而激烈的“打斗”情节

^① 王德胜:《文化的嬉戏与承诺》,河南人民出版社1998年版,第2页。

的偏爱。1919年,商务印书馆拍摄了一部名为《车中盗》的短片,其中“武打”表演和“路见不平”、“拔刀相助”的侠义精神就开始有所体现,因此它也被电影史家们称为是“中国早期武侠电影的原始作品之一”。^①其实武侠电影的真正勃兴是在20世纪20年代。1924年,联合电影公司拍摄了《悔海风波》、《五分钟》等影片,由于注意了武侠电影的形式因素,在武打程式和技术手段上有所突破,并且塑造出了令人敬仰的侠胆英雄形象,使主演张慧冲成为公认的中国第一位武侠明星,使得中国武侠电影开始为观众所接受和喜欢。之后,由张慧民导演的《乱世英雄》和张石川导演的《火烧红莲寺》隆重登场,掀起了中国武侠电影的第一次热潮。1928年前后,中国影坛出现了众多引人注目的武侠电影,如《女侠李飞飞》、《豹子头林冲》、《关东大侠》、《荒江女侠》、《航空大侠》、《四大金刚》、《儿女英雄》、《水上英雄》、《双剑侠》、《王氏四侠》、《渔叉怪侠》、《风流剑客》等等,虽然这些影片还没有在思想性和艺术性上达到一定的高度,但它却有力地促进了中国电影在内容和形式方面的更新与发展,也标志着中国武侠电影在传统武侠文学的滋养和培育下正在走向标准化、类型化的创作阶段。

武侠电影的兴起应该说是中国本土文化资源和中國特定的社会现实共同影响的结果。一方面中国有着源远流长的武侠文化,它奠定和影响了中国人的文化基础和文化趣味;另一方面中国复杂多变的社会现实也为武侠电影提供了赖以生存的文化土壤,武侠电影在充分展示纯粹中国特色的武术、武功、武士侠客的超凡技艺的同时,也确实顺应了当时民众“英雄崇拜”的心理和不满现实、希望侠客降临“除暴安良”的幻想。可以说武侠电影不仅是中国独创的一种影片样式,而且也是中华民族的精神写照。

^① 贾磊磊:《武之舞——中国武侠电影的形态与神魂》,河南人民出版社1998年版,第19页。

早期的武侠电影虽然缺乏文化、美学、艺术、哲学的承载能力，缺乏创新意识和强大的艺术表现力，甚至还宣扬了封建伦理道德、封建君臣观念，充斥着大量的迷信内容，没有对民族文化做出正确的阐释，而且也没有凸现真正的民族精神，但在国衰民弱的历史背景下，它借助于善恶有报的传奇故事和行侠仗义的侠客行为，表达了人们对黑暗现实的不满以及企图改变现实的理想和愿望。如史东山导演的《王氏四侠》，就讲述了一个侠客斗败恶人的故事：王家寨的寨主欺压乡民，激起了武艺高强的王大哥的愤慨，正当寨主欺侮贫弱妇女时，王大哥及时赶到赶跑了寨主。最后王大哥又联合几位壮士剿灭了无恶不作的群贼，为民众报仇雪恨。这部影片代表了当时武侠电影的基本叙事模式，是中国武侠文学中“除暴安良”、“锄强扶弱”思想的集中体现。《火烧红莲寺》尽管没有跳出“连环仇杀”的俗套，但其中也出现了私访民间疾苦的贤明官员，体现了扶正祛邪的传统审美心理，多少也有一点现实意义。更主要的是，该片借鉴了中国传统章回小说的结构手法，情节曲折，悬念迭出，并且在三年之中连续拍摄了18集，不仅带动了一大批“火烧片”的出现，而且也为后来的武侠电影提供了可资借鉴的经验。

20年代的武侠电影更多地吸收了中国传统文化中所具有的那种愉情娱世的因素，注重内容的新奇和形式的新颖，而忽视对传统文化的理性思考和深入理解，把中国传统的侠义精神简单地等同于野蛮的英雄主义，使得很多影片都表现出“武而不侠”、“勇而不义”的特点，这实际上是一种不能自主的弱者文化心态的集中表现。在半封建半殖民地的社会历史条件下，观众只能在武侠电影这个假想的世界里寻求自我认同、自我安慰，武侠电影实际上又成了愚弱麻木的国民抚慰心灵的“麻醉药”，逃避现实的“避难所”。因此，早期武侠电影虽然有惊人的数量，却没有惊世骇俗的传世之作，但它毕竟开创了中国电影的一种新的样式，“为后来武侠电影

的特技运用,叙事模式奠定了基础”。^①

2. 武侠电影的分化与发展

1949年中华人民共和国成立,国民党败退台湾,香港也已沦为英国殖民地,中国电影也由一统的“大上海时代”走向了三足鼎立——大陆、香港、台湾分庭抗礼的时代。大陆由于新的人民政权建立,电影的宣传教育功能愈来愈受到重视,在社会主义现实主义创作原则的指导下,电影创作开始回归现实,并且密切配合国家的政治形势、文化任务,成为“教育人民、打击敌人”的舆论工具。于是曾经轰轰烈烈的武侠电影突然之间便在大陆失去了生存空间。从50年代到70年代,武侠电影像断了线的风筝飞得无影无踪。然而,这种承传了中华传统文化正脉的武侠电影并没有因此消亡,它翻山越岭、漂洋过海,在政治环境宽松、思想观念开放的香港、台湾得到了长足的发展和繁荣,尤其是商业文化格外发达的香港。

如果说20年代上海滩通俗文学的兴盛为武侠电影的第一次崛起提供了良好的契机,那么50年代新武侠小说在香港、台湾的流行无疑又给中国武侠电影的第二次崛起创造了良好的条件。武侠电影与武侠小说的兴起和衰落有着惊人的同步现象,这也成为电影与文学两大艺术门类相互沟通的典范。1957年,曾经在上海滩大显神威的邵氏公司重组,并很快在香港、南洋一带迅速发展起来。邵氏公司对中国传统文化情有独钟,从最早拍“古装片”到后来拍“武侠片”,他们始终遵循商业文化的创作和运行规律,在展示中国特有的奇人、奇事、奇侠、奇功的同时,也把中国传统的思想和文化推销和传播开去。与此同时,以胡鹏为代表的“黄飞鸿电影”的出现为后来武侠电影的发展起到了重要的示范作用。近半个世纪以来,有关黄飞鸿故事的电影拍了上百部,“黄飞鸿由是成了中国武术史、中国电影史、中国文化史的最著名的人物之一——成了

^① 封敏:《中国电影艺术史纲》,南开大学出版社1992年版,第8页。

一种代表侠义精神及武术宗师形象的‘电影—文化符号’。”^①这些影片和同时崛起的“少林寺电影”一起,成为中国武侠电影的一种标签,也是中国电影文化史上的一个奇迹。

50年代至70年代,武侠电影有意识地克服了早期武侠片过分玩弄技巧和过多渲染噱头的弊病,把中国的传统武术与西方的拳击搏斗结合起来,大大提高了武侠电影的观赏性和艺术性。尤其可贵的是这些影片更加重视中国民风民俗的描写和人物形象的塑造,丰富了武侠电影的人文内涵,如《醉拳》、《蛇行刁手》、《少林第一人》、《少林三十六房》等,从此张扬民族个性、弘扬民族精神便成为大多数武侠电影的创作追求和艺术风貌。

这一时期,香港和台湾涌现了一大批优秀的武侠电影导演、演员,武侠电影开始向风格化和多样化方面发展,张彻、胡金铨便是此时武侠电影的领军人物。张彻和胡金铨都具有深厚的中国文化特别是古典文学的修养,因此他们的作品不再只是“幻想和传奇的故事,更不只是武功打斗的刺激性消费品,而是具有历史感及其丰富文化内涵的作品。”^②从张彻的《独臂刀》、《报仇》、《马永贞》、《少林五祖》、《少林小子》到胡金铨的《大醉侠》、《龙门客栈》、《忠烈图》、《山中传奇》等,武侠电影不仅突破了以往的题材领域,而且在叙事策略、人物塑造、艺术技巧和影像风格上都让人有耳目一新之感。

张彻的作品大都洋溢着“阳刚”之气,所塑造的人物多是冷面的“白衣侠士”。他以其对中国文学、中国书法以及东方意境美学的充分领悟,运用摄影机的运动性能,营造出一个充分体现中国武侠精神的影像世界。如《金燕子》中的一组剪辑画面:萧鹏处于恋人和朋友都不能理解的痛苦边缘,这时他独自一人面对巨墙,演绎了独特的书法艺术,背景是用行草写就的诗,此时他指剑遥望远

^{①②} 陈墨:《刀光侠影蒙太奇》,中国电影出版社1996年版,第365页。

方,这样的画面剪辑、构图方式是浸润了中国文化的悲壮的意境美,传达出了中国侠士所独具的愤世豪情。他在作品中还表现了独特的“人生哲学”——悲壮地生、悲壮地活、悲壮地死。张彻往往把“死亡”视为英雄的解脱,所以极力赞美“死亡”,如《独臂刀》中方刚被砍右臂,《十三太保》中李存孝被五马分尸,《大刺客》中聂政捧肠大战等。他的早期作品固守着忠孝等传统观念,后期作品弥漫着浓厚的个人英雄主义色彩,其主人公都是男性,主题构筑男性同盟,力赞男性之间的友谊和忠诚,具有独特的“阳刚美学”风格。^①

胡金铨的武侠片则“有一种他人所不具备的文人气,有人甚至称他的作品为‘作家电影’”。^②他拍片时很讲究时代背景与历史的联系,使其作品具有了历史、人文内涵。他注重对人物形象的塑造,影片场面调度灵活、画面剪辑流畅。武打设计运用京剧的韵律,配以梆子的敲击声,使画面动作呈现抑扬顿挫的节奏感,具有了“舞”的美感,如《侠女》中的竹林大战、《龙门客栈》中草丛恶战等。他在武打特技方面卓有成就,他的《侠女》取得了1975年嘎纳电影节最高综合技术大奖,这是中国电影在世界顶级电影节上荣获的第一个大奖。他的作品民族风格最浓,以诗画、戏剧为形式,以禅境、妙语为神韵,将电影的神思妙境融于造型与动感之中,“在中国电影史及其世界电影史上,真正别具一格,一派大师风范”。^③

1969年,曾泽导演的《路客和刀客》成为第一部在银幕上完整展现中国武术文化的“功夫片”。该片完全摒弃了以往刀剑拼杀、神法打斗的套路,采用真打实拍的做法,要求一招一式都是真功

① 陈墨:《百年电影闪回》,中国经济出版社2000年版,第288页。

② 王海洲:《港台武侠片概论》,见《当代电影》,1994年第4期,第81页。

③ 陈墨:《香港武侠电影的发展与衍变》,见《当代电影》,1997年第3期,第44页。

夫,为武侠电影开辟了一条新的出路。整个70年代,“功夫片”异军突起,成为最受观众青睐的武侠电影样式。以《唐山大兄》和《精武门》为代表的中国“功夫片”因具有浓郁的民族特色和不畏强暴的民族精神而成为中国文化、中国精神的象征,由这两部影片而一举成名的功夫巨星李小龙,也成为坚强不屈的民族精神的化身。之后,李小龙又自编自导自演了《猛龙过江》、《龙争虎斗》等影片,他用自创的“截拳道”把中国的武术文化和武术精神推向了全世界。他塑造的英雄人物以超人的武功和坚毅的精神,或扬威海外,或复仇国内,促使华人心中百年积淀下来的压抑和隐痛得以痛快淋漓的宣泄,也使华人的屈辱得到心理情绪上象征性的消解,从而使影片具有了悲壮的美学风格。

总之,这一时期由于创作者大都具有了自觉的文化追求和清醒的民族意识,武侠电影在继承传统的侠道精神的同时,更加注重民族主义、爱国主义精神的抒写和张扬,因此,中国武侠电影便以其浓郁的民族风格和深厚的文化意蕴,赢得了世界的认同和关注。

3. 武侠电影的变异与革新

20世纪80年代,中国大陆的改革开放,促进了各种文化的碰撞和融合,在娱乐文化大潮的推动下,销声匿迹几十年的武侠电影又开始摇摇晃晃地出场了。1980年,由北京电影制片厂摄制的《神秘的大佛》在国内的电影市场上引起了不小的轰动,刚刚解除了思想禁锢的人们在几分欣喜几分担忧的矛盾心态中接纳了这部电影。这时香港、台湾的电影人也开始把目光投向大陆,于是就有了1982年两岸三地合拍的《少林寺》。《少林寺》“将复仇故事与历史线索巧妙地联系起来,形成了内则复仇(这是一般的武侠电影的基本模式),外则爱国(这也是历史题材影片的基本套路)的双重结构,既有武侠的精彩,又有历史大场景的恢宏,”^①它不仅让观众

^① 陈墨:《刀光侠影蒙太奇》,中国电影出版社1996年版,第440页。

大饱了眼福,也让电影创作者们看到了希望。紧接着《武当》、《武林志》、《木棉袈裟》、《黄河大侠》、《大刀王五》、《南拳王》、《神鞭》等相继出场,谱写了大陆武侠电影的新篇章。

和港台武侠片不同,80年代的大陆武侠电影从叙事手法到艺术风格都有自己鲜明的特色。首先,它是以展现真实的武林绝技为内容,以学武、比武、以武健身、借武除恶来营构故事,体现了一种“以武为本”的艺术风格。如《少林寺》中觉远和尚牢记师傅的教诲,苦练武功,终于懂得了中国武术的博大精深,达到了武术的最高境界。影片试图告诉人们,一个武林高手只有过人的武功还不够,还必须有过人的毅力和非凡的武术精神,“在刀光剑影的江湖上闯荡,武术的技艺固然重要,但是侠客自我的精神境界更重要”。只有“经历了各种艰苦的武功训练,而且还接受了武术思想和精神方面的熏陶,然后才能真正走上他的拼搏之路”。^①其次,这些影片都贯串着道义与信念的内在冲突,在正义与邪恶面前,武林高手必须一往无前去履行自己的神圣天职。如《武林志》中的东方旭,《武当》中的陈雪娇,在你死我活的擂台比武中,他们使出浑身解数战胜对手,显示了一种不可抗拒的浩然正气。这些影片由于是依靠光怪陆离的中国功夫来表现正义战胜邪恶的传统道德伦理观念,不仅让观众从中欣赏到自己民族引以为自豪的传统武功,而且也刺激和激发了观众的民族自信心和自豪感。因此这些不被理论家和评论家重视的武侠片却意外地受到了观众的好评。

进入90年代,武侠电影在创作手段、表演风格、运行机制等方面都发生了重大变化。一方面经济全球化、信息全球化等使得武侠电影的创作环境发生改变,武侠电影的科技含量在不断提高,并且越来越走向国际化和时尚化;另一方面中国社会政治、经济、文

^① 贾磊磊:《武之舞——中国武侠电影的形态与神魂》,河南人民出版社1998年版,第66~67页。

化都在发生着翻天覆地的变化,武侠电影对民族文化、民族精神的阐释和建构,也在悄悄地发生变更和异化。这实际上是新的历史条件下武侠电影的一种大融合、大发展,标志着中国武侠电影在全球化语境下已进入了现代化的历程。

从徐克的《蝶变》、《新蜀山剑侠》、《新龙门客栈》到吴宇森的《英雄本色》、《纵横四海》、《断箭》、《变脸》;从王家卫的《东邪西毒》到李安的《卧虎藏龙》;从成龙的《红番区》、《尖锋时刻》、《龙旋风》到李连杰的《精武英雄》、《王者之风》、《方世玉》等等,武侠电影的主题更加曲折隐晦,观念更加多元开放,显示出后现代兼容主义的文化特征。以徐克为代表的“新武侠片”的创作者,他们对民族文化的领悟是在国际化的背景下开始的,再加上对国外先进电影技术的掌握,促使他们对传统武侠电影进行现代化的包装和改造。这些武侠电影大多是将现代社会普遍焦虑的命题融进古老的传奇故事之中,并且找到了古老题材与现代生活的交汇点,实现了历史与现实的对话,比喻与娱乐的契合,这就使得武侠电影对民族文化的阐释渗入了强烈的现代人意识。如徐克的《倩女幽魂》、《青蛇》对传统的突破与嘲弄,《新龙门客栈》对传统侠士之义的揶揄等等,表明徐克在民族文化的基础上有了自己独特的电影思想。他把武侠电影的感染力归纳为四种,即“泥土性”(生命的来源、乡土、国族情感、成长的文化根源)、“官能刺激”(紧张、恐惧、愤怒、嬉笑、对异性的爱慕等)、“感情”和“正义感”等,这“四项基本原则”是徐克电影征服观众的秘密武器。^①

如果说徐克致力于“改装传统”,吴宇森则致力于创造神话。他的武侠电影可以说是集世界动作片的大成,从《英雄本色》、《纵横四海》、《喋血双雄》到《变脸》、《断箭》、《碟中谍2》等,吴宇森充

^① 陈墨:《刀光剑影蒙太奇——中国武侠电影论》,中国电影出版社1996年版,第404页。

分调动了一切电影手段,使影片在艺术上和商业上均取得了成功,赢得了海内外观众的一致好评。尤其是他对暴力的渲染采用了艺术化的手法,如主人公出场时风吹衣摆的慢镜头处理,打斗时“武”“舞”的高度融合,形成了独具一格的“暴力美学”,^①为中国武侠电影赢得了较高的国际声誉。

当王家卫运用后现代策略,对武侠电影的既有规范进行拆解和重新组装,拍出了充满了前卫性、时尚性和朦胧美的《东邪西毒》时,李安却借鉴好来坞的叙事模式,拍出了一部具有神秘色彩和东方哲学韵味的《卧虎藏龙》。在《东邪西毒》中,王家卫不再借助于尖锐的二元对立来结构故事,也不依靠激烈的善恶冲突来强化思想,只是用影像来营造一种特别的空间和氛围,并通过特殊空间中的人物关系和行动,曲折地传达作者对生活的思考和对生命的追问。很多传统武侠电影的艺术元素在《东邪西毒》中均未得到充分地体现,影片却凭借独特的画面氛围、人物语言和音乐节奏渗透出一种道家和儒家的哲学境界。比如影片中洪七和欧阳峰的一段对话,洪七问欧阳峰:“这个沙漠后面是什么?”欧阳峰回答:“是另外一个沙漠。”然后又解释道:“每个人都会经历这个阶段,看见一座山,就想知道山后面是什么。我很想告诉他,可能翻过去山后面,你会发觉没什么特别,回头看会觉得这边更好。”而到了影片最后,欧阳峰又对自己以前的观点产生了怀疑,“看着天空在不断地变化,我才发现,虽然我在这里很久,却从来没有看清这片沙漠。以前看见山,就想知道山的后面是什么。我现在已经不想知道了。”这些梦呓般的话语其实透露出的是对人生无常的无奈、超脱与逍遥,这是一种典型的后现代文化特征。与王家卫不同,李安又回归到传统武侠电影善恶对立的二元冲突模式中,并对其进行了西方

^① 吴涤非:《梦幻英雄:吴宇森的电影(1986——2000)》,见《电影创作》,2001年第5期,第65页。

式的包装和改造,使得《卧虎藏龙》以全新的电影风格赢得了好莱坞的认同,一举获得奥斯卡最佳外语片、最佳艺术指导、最佳摄影和最佳原配音乐四项大奖。李安调动了一切电影手段,把武侠电影拍得精彩纷呈又耐人寻味。《卧虎藏龙》既有热闹而好看的打斗场面,如屋顶上的追逐、水面上的疾走、竹梢上的较量、云雾中的飞翔等等,又有丰厚而深刻的哲理内涵,如李慕白的精神困惑和玉蛟龙的精神超脱以及整部影片透露出的对人心江湖卧虎藏龙的感慨等等,都使得影片有了与众不同的气势和神韵。它实际上体现了在中西文化相互交汇不断融合的过程中,中国电影人对本民族根深蒂固的传统文化的思考和批判。

纵观整个武侠电影的发展历史,武侠电影虽然在不同的历史时期有着不同的风貌,但民族文化的精髓——民族精神总在有形无形中成为武侠电影的亮点,这也是武侠电影得以不断发展的永恒动力。随着新世纪的来临和全球化时代的到来,中国武侠电影必将会受到来自不同国家和民族的文化冲击和影响。在机遇和挑战面前,创作者应该始终保持清醒的头脑,在更新和发展武侠电影的同时,不要让其失去了自己特有的品质和精神,只有这样,武侠电影才能在更加广阔的文化舞台上创造自己的奇迹,才能在走向世界的同时走向辉煌。

五、《康熙王朝》的创作特色与文化意味

《圣经》上有句名言:一个人要是得到了全世界,却失去了自己的灵魂,会有什么样的归宿?看完46集电视连续剧《康熙王朝》,我们似乎对这句话有了更深切的体会。在中国历史上数百个形形色色的帝王角色中,康熙可以说是个有为之君。在他61年的政治生涯中,有智擒鳌拜、勇平三藩、力收台湾、亲征葛尔丹的赫赫功勋,为了祖宗留给他的江山社稷,他可谓呕心沥血,鞠躬尽瘁。然而,《康熙王朝》展现给观众的却不是一曲激昂慷慨的帝王赞歌,而

更像是一曲悲凉凄惨的王朝挽歌。与两年前的《雍正王朝》不同,《康熙王朝》既没有简单地为封建皇帝树碑立传,把皇帝塑造成一个无私无畏、智勇双全的“勤政皇帝”、“仁德天子”,也没有简单的借古讽今、影射当代,而是把皇帝放在复杂的历史背景中,通过一定的艺术想像和虚构,将真实的历史事件与虚构的宫廷内幕、爱情纠葛以及君臣之间的权钱交易、名利之争结合在一起,既深刻揭示了封建帝制、封建专制政体的丑恶本质及其败落的根源,又把封建皇帝本有的人性如何在帝王位置上一点点消磨殆尽,转而变成政治机器这个被异化的过程,淋漓尽致地揭示出来,这就使得这部电视连续剧具有了一定的人性深度和哲理内涵,从而让观众在“体验历史故事”和“窥视宫廷内幕”的同时,又能真切地感受到生活的残酷与历史的无情,以及在浩荡皇威的背后,康熙这位“真龙天子”内心世界的苦痛和无法逃脱的悲剧命运。

1. 极权统治与皇权崇拜

几千年的封建皇权统治即“家天下”统治,“普天之下,莫非王土;率土之滨,莫非王臣”。因此,每一个封建皇帝为了谋取王位,并且能够稳坐江山,都是不择手段,不遗余力。封建专制政体到了清王朝已经达到了极致,皇帝是至高无上的,皇权是不可侵犯的,并非“得民心者得天下”,而是“得王位者得天下”,这种绝对权力必然导致绝对恶果,即使得更多的人把谋取皇位和占有权力作为毕生追求的目标。于是,对权力的向往与崇拜导致朝廷上下、宫廷内外无休无止、你死我活地争斗,而权力之争的背后,则是人性的扭曲、道德的沦丧、个性的扼杀和亲情的失落。《康熙王朝》就是仅仅围绕着权力之争来展开故事,并借助于一个个惊心动魄、感人肺腑的故事,来抒写当代人对历史的回味与感叹。

在清王朝的12位帝王中,康熙的得位是最简单的、最顺利的。当8岁的玄烨顺理成章地被推上王位,坐在了被父皇称作“刀山火海”的龙椅上,骄傲地宣称“大清国是朕的,大清国的一切都是朕

的”时，他的命运也就和大清国的生死存亡联系在一起，他在拥有至高无上的权力的同时，也注定要为此承担一切苦难。稚气未脱的玄烨来不及回味皇位带来的荣耀，就卷入了政治斗争的漩涡之中。索尼、鳌拜、苏克萨哈、遏必隆四大辅臣结党营私、勾心斗角，揭开了“康熙王朝”党争的序幕。在和这些老奸巨滑的大臣们的周旋中，少年康熙经受住了考验，同时也明白了该如何维护和巩固自己的权势与皇位。为此，他重用自己的亲信大臣索额图与明珠，希望他们辅助自己完成大业。然而，身为国丈与国舅的索额图与明珠从各自不同的利益出发，互相提防、明争暗斗，并且怂恿太子胤初和大阿哥胤禔参与谋权篡位，直到兄弟反目、两败俱伤。这一切都是康熙始料未及，他不敢相信辅佐自己四十多年的心腹大臣竟千方百计地想陷害自己，自己最信任和疼爱的儿子也有篡逆之心。他曾质问索额图：“我已经把你的女儿立为皇后，把你的外孙立为太子，你还有什么不满足？”他还在“乾清宫”的“正大光明”殿上怒斥群臣：“你们为什么和朕作对，你们都是朕的亲戚呀！”是的，为什么皇帝身边会有那么多图谋篡位之人，为什么很多本来忠心耿耿的人最终也会不顾一切去争权夺利，比如鳌拜、班布尔善、索额图、明珠、胤袖、胤禔以及吴三桂、王辅臣等等。因为，权力象征着地位，权力代表着荣辱，权力也决定着生死。清王朝高度集权的政治体制造就了一大批具有特殊身份的专制官僚，他们享有皇帝赋予的种种特权，既是皇权的维护者，又是皇权的颠覆者。像鳌拜、吴三桂等人，曾经为大清国立下过汗马功劳，是皇帝最可靠的忠臣，但到了一定的时候，他们又是皇帝最可怕的对立面。而正是这种内部的叛乱，使得大清国始终处于摇摇欲坠之中，难怪康熙悲哀地发出“外贼好敌，家贼难防”的感叹。对于那些明目张胆地进犯大清国领土，危害大清国利益的敌人，康熙可以毫不手软地剿灭他们，如郑经、葛尔丹、杨起隆之流。而对于那些整天高呼“吾皇万岁、万万岁”的心腹大臣们，康熙确实感到了防不胜防。于是他开

始疑心重重,焦虑不安,对所有重用的文武大臣,都是既用且防,这不仅限制了许多文臣武将的手脚,使得很多人对朝廷失去信心,如周培公、姚启圣、李光地、施琅等,同时也影响了皇帝的治国策略,使皇帝在很多问题上判断失误,造成了终生遗憾。千叟宴上,康熙在敬祖先、敬百姓之后,将第三碗酒敬给了他的死敌们:“是他们造就了朕,逼着朕立下这丰功伟业,朕恨他们,也敬他们。朕不祝他们死得平安,而祝他们来生再世再与朕为敌吧!”这一番慷慨陈词道出了一国之君内心世界多少的伤痛和悲凉。康熙看透了朝廷里的忠奸善恶、是非恩仇,虽然他不愿意离开这个世界,祈求上苍多给他点儿时间,让他安排好身后事,但是他老了,也累了,他把自己看成是一条为大清守了六十年门的老狗,他已经精疲力尽、无能为力了。当康熙最后一次坐在龙椅上,未说一句话却悄然归天时,观众看见了他那双微睁的双眼,在他平静的脸上似乎看不到任何表情,他的辉煌与荣耀、苦恼与愤怒、理想与期望都随着他生命的结束而烟消云散,此时没有人能够理解他复杂的情感,更没有人能够安慰他孤凄的灵魂。

历史上的康熙是一个兴国治业的盛世明君,他以过人的胆识和高超的政治谋略,平息叛乱,富国安邦,被誉为“千古一帝”。《康熙王朝》作为一部历史剧,较好地处理了历史真实与艺术真实的辩证关系,在基本史实框架、总体历史背景、重大历史事件的是非性质方面忠于历史的同时,又对历史事实进行了合理的加工和改造,目的是为了矛盾冲突更加集中,从而更深入地挖掘出历史的真实面目。在《康熙王朝》中,上至朝廷大臣下至地方官吏的权术之争,比刀光剑影的战争场面还要惊心动魄。比如鳌拜与班布尔善的密谋废帝,索额图伙同党羽煽动朱三太子夜袭康熙大营,吴三桂广罗亲信权势熏天,王辅臣拥兵自重抗旨不战,周云龙、葛礼之流阳奉阴违贪赃枉法等等,这一切像一张密不透风的网,把皇帝牢牢地罩在其中,皇帝不得不把他的主要精力放在对付他的政敌和怨

治他的官员上。这一方面说明封建官本位思想对人的扭曲与异化,另一方面也说明封建帝制、封建专制集权政体本身就是假丑恶及贪官污吏滋生的温床。正如剧中康熙所说的那句话:“京城是个大染缸”,任何人一旦进入这个环境,就会不自觉地陷进去,失去其本来的做人准则和道德良心,鬼迷心窍般地追逐权力,争夺地位。刚直不阿的李光地就是如此。李光地曾经上万言书直陈民间疾苦,深得皇帝信赖,在福建作特派使期间,他足智多谋、顾全大局,为收复台湾做出了巨大贡献。作了朝廷大臣后,他还果敢地当面揭穿索额图、明珠的阴谋,被皇帝免职押入大牢。后来他逐渐明白了官场斗争的残酷,开始变得无情无义、心狠手辣,和索额图、明珠一样,成了玩弄权术的政治动物。用康熙的话说,他是“用心狠毒,但才能卓著”,而才能一旦用到了邪道上,就会变得尤为可怕。这正是《康熙王朝》耐人寻味、发人深省的地方。和《唐明皇》、《末代皇帝》、《努尔哈赤》、《武则天》、《雍正王朝》、《太平天国》等历史剧相比,《康熙王朝》既不过分渲染气势磅礴的宏大场面,也不刻意制造眼花缭乱的视觉奇观,更不对历史事件作传奇化改写,而是透过九重之内的宫廷阴谋以及由此引发的社会动乱,来深刻地揭示历史的本质以及人在历史的沉浮中命运的可悲与可叹。因此,走进《康熙王朝》,观众始终会有一种沉重感和辛酸感,它让观众看到了一切人间悲剧的社会根源,并从中发现延续至今的某些社会观念、存在形态的历史渊源。这也是《康熙王朝》比以往的历史剧技高一筹的地方。

2. 人性矛盾与情感冲突

《康熙王朝》虽然是以重大历史事件为线索展开故事,但它却把侧重点放在了对人的刻画上,在人物性格的开掘、情感冲突的渲染、人性矛盾的揭示等方面,比以往的历史剧有了明显的进步。在《康熙王朝》中,无论是皇帝还是大臣,无论是宫妃还是太监,无论是落魄文人还是平民百姓,每一个人物的心灵中都蕴含着丰富的

历史和人性的信息。顺治、康熙、孝庄、索尼、鳌拜、索额图、明珠、周培公、李光地、魏东亭、姚启圣、容妃、蓝齐儿、苏麻喇姑、伍次友等,这些鲜活的人物形象成为支撑这部电视剧艺术生命的主要因素。

康熙是这部电视剧的中心人物,也是塑造得较为成功的帝王形象。对于这样一位历史上褒奖有加的皇帝,电视剧并没有一味地美化他,而是把他放在各种矛盾冲突的焦点上,从而更深入地表现他性格的多面性和情感的复杂性。康熙是从一个天资聪慧的少年走上王位的,这时的康熙虽然有着志在必得的优越感,但仍然可以看到他和常人共同的心理和情感,比如天真活泼、真诚待友、任性淘气、机智果敢等。然而,在经历了一系列政治打击和生死较量之后,他的帝王气质逐渐显现出来,而作为人的天性和情感则一点点退隐。于是,我们看到一个多情可爱的“龙儿”终于变成了“朕”,变成了一个多疑、专横、傲慢、冷酷的真正的皇帝。作为一个皇帝,他拥有了大清国,但却失去了他最疼爱的女儿蓝齐格格、最器重的太子和大阿哥、最知心的容妃和苏麻喇姑以及最信任的伍次友和周培公。在剧中,作为常人的玄烨和作为皇帝的康熙不断进行着较量,为了维护自己的权威,为了大清国的利益,他不得不一次次地做出选择,而选择的艰难和痛苦就构成了人物形象丰富的信息和复杂的特点。

康熙的性格有一个不断变化和发展的过程,每一次重大的政治斗争都会对他的心理和情感产生强烈冲击和影响,并由此改变他原有的善恶标准与是非观念。从违心地斩杀苏克萨哈到秘密地监视魏东亭,从委曲求全与索尼孙女赫舍里成亲到和苏麻喇姑的有情无缘,从冷落周培公到囚禁姚启圣,从威逼蓝齐儿远嫁到贬容妃为奴,从弹劾索额图、明珠到放逐李光地,从软禁胤禔到废除太子,这一切都真实细腻地表现了康熙在情与法、爱与恨、真与假、善与恶之间选择时矛盾和痛苦的两难心态。剧中有很多场面非常感

人肺腑，扣人心弦。比如，作为一个父亲，他特别喜欢蓝齐儿，把她视为掌上明珠，并为她精心地谋划未来，但面对葛尔丹的逼婚，他先是震怒后又妥协，为了大清江山的安危，他不得不忍痛割爱。当蓝齐儿质问父亲：“你是皇帝，为什么不能保护自己的女儿”时，他告诉女儿：“你就当是为大清国殉难了吧”，这种理直气壮而又不近情理的话语中包含着多少辛酸和无奈。于是他两次亲征，决心剿灭葛尔丹以解国仇家恨。第一次交战，就遇上蓝齐儿闯入两军阵营之间大喊停战，康熙果断下令：“大战在即，不能为一个丫头乱了军心，现在，谁挡在朕的面前，谁就是朕的敌人。”当激战结束，康熙对不顾劝阻去寻找蓝齐儿的容妃说：“你们死了，朕会伤心很久，但朕绝对不会因为骨肉之亲而放弃天下大义，坏了君王之道。”这一场战争，既是康熙与葛尔丹的交战，也是康熙与自己的情感和心灵的交战。第二次交战，康熙终于如愿以偿，消灭了葛尔丹，但却把女儿推向了痛苦的深渊。当他在尸横遍野的战场上找到蓝齐儿，诚恳地向她道歉并准备接她回宫时，蓝齐儿冷冷地回敬他：“你是大清国的皇帝，而我是葛尔丹大汗的王妃，你没有权利再命令我。”这既是对他的怨恨，也是对他的报复，是他一手制造了这场悲剧。看着痛不欲生的女儿和外孙，康熙心如刀绞，他悲痛地跪在女儿面前请求女儿的理解和原谅。当女儿决意要留在草原抚养遗孤时，康熙留下了自己的龙辇，深情地对女儿说：“我和你额娘都很想你，你随时都可以回家。”在这里，康熙的强硬和仁慈都表现得非常充分，皇帝和父亲的双重身份，使他身不由己地陷入人性矛盾之中。

面对胤禔，康熙更是矛盾重重、进退两难。康熙曾对长子胤禔寄予厚望，希望他能建功立业，作皇子们的楷模。但胤禔终于抵挡不住权力的诱惑，嫉妒心损害了他的品德，使他做出了许多让父亲失望和痛心的举动。首先，以皇子自居不听劝阻，带领福建水师攻打台湾，致使福建水师全军覆没。对此康熙并未责罚他，反而给他加官晋爵，目的是为了激励他。其次，攻打葛尔丹时急功冒进，被

葛尔丹抓获，却谎报是受伤迷路而晚归。康熙提升他为兵部大臣，他抓住时机攻击太子，令康熙极为反感。当康熙得知他被俘的真相时，狠狠地煽了他一个耳光，然后又重重地煽了自己一个耳光，这是大清国的耻辱，是不可饶恕的死罪，但康熙还是告诫胤禔不要再向任何人提起此事。直到胤禔失去理智，迫不及待地想要除掉太子时，康熙才愤怒地将他打倒在地并痛骂他禽兽不如。将胤禔软禁并抄家后，康熙又下令给胤禔去枷治病，说他有冤屈。而对待太子胤初，康熙更是恨铁不成钢，他多次容忍他的过错，但始终没有把他培养成一个理想的君王，为此他伤透了脑筋，也耗尽了心血，他只能把这一切看成是自己的罪过。作为父亲，他真的不忍心对自己的亲生儿子下手，但作为皇帝，他又不得不大义灭亲，以振国威。在亲情和国法之间，他只能选择后者。

《康熙王朝》还用大量的篇幅表现了康熙在个人与国家、情感与理性之间的矛盾与冲突。比如，他与苏麻的关系一直都很微妙，苏麻不仅是他的红颜知己，更是他的得力助手。少年的康熙虽然对苏麻一往情深，但他却没有像他的父皇顺治那样“不爱江山爱美人”。为了挽留恩师伍次友，他曾想把苏麻作为礼品赠予他，被伍次友婉言拒绝后，他又掩饰不住内心的激动而喜上眉梢。当苏麻拒绝做他的皇妃而削发为尼时，他又气又恨，但最终还是容忍了苏麻的无礼，留她在身边侍候自己，因为他舍不得失去这样一个疼爱他并理解他的女人。苏麻在很多时候似乎成了康熙的精神支柱，康熙既可以向她倾吐自己的委屈与苦恼，又可以与她商讨治国方略，但康熙始终无法得到她（尽管康熙声称：“天下的女人都是朕的”）。因为，聪明的苏麻清醒地意识到，皇帝可以给她荣华富贵，但不能给她做人的自由和权力，为了政治需要，他随时可能放弃一切，保持这种主仆关系、姐弟关系才能使他们的情谊更持久更纯洁。最后，苏麻只能在信中表达她的爱，康熙也只能在苏麻的遗像前来品味这无言的爱。康熙和苏麻之间的情感纠葛让观众看到了

个性与情感是如何在压抑与克制中变得苍白和麻木。

康熙与容妃的悲剧,更准确地传达出康熙在情与法、爱与恨的反复较量中极端痛苦的心理。康熙从心底里明白,容妃是阴冷的后宫中惟一一个值得他信赖和恩宠的女人,但他却不允许她违反规矩,冒犯皇威。容妃不听皇帝劝阻,冒死冲入战场与女儿蓝齐儿相见,惹恼康熙降贵妃为妃;容妃得皇祖母遗旨力劝皇帝勿废太子,激怒康熙又被降为常在;容妃私自放走红玉并当面指责康熙的错误,让康熙颜面扫地并愤而将其逐出后宫被贬为奴。正如容妃所言:皇帝是掉进了噩梦里,想睡睡不安,想醒醒不来。诸子争储,手足相残,皇上心里比谁都苦都痛,这时候谁对他最亲,他就会把他的恨砸在谁身上。在庆贺康熙登基60年的“千叟宴”上,康熙挥酒祭天、敬众臣、敬政敌,并声称自己是历史上在位时间最长,子孙最多的一位皇帝时,却传来容妃被马桶压死的消息。悔恨交加的康熙如梦初醒,面对容妃的遗体充满了无尽的伤感与遗憾,他只能用册封容妃皇后并命人为其撰写本纪来平抚心中的伤痛。作为皇帝,他必须超越常人所应有的喜怒哀乐、儿女情长,但这种超越需要付出多大的代价,承受多大的压力,只有康熙自己才能明白。

《康熙王朝》完整地把康熙的一生展现在观众面前,让观众跟着他大起大落、大悲大喜的人生经历去感受历史的无常和生命的悲凉。观众从这个王朝兴衰、权力更替的故事里面,看到最多的则是人性、人情以及生命、死亡、存在、毁灭等全人类共同面临和思考的问题。由于表达了永恒的人性,由于触及了人类共同的情感,《康熙王朝》就有了更广泛意义上的存在价值。对于现代人来说,走出历史的怪圈,不作权力和金钱的奴隶,珍视青春、友谊、自由、健康,从容地打发生命,诗意地安排生活,这样才能创造一个更美丽、更安宁、更和谐的社会,这就是《康熙王朝》带给我们的启示。

六、《雍正王朝》的艺术追求与美学意义

20世纪80年代以来,随着中国电视事业的不断发展,历史题材的大型电视连续剧应运而生,从《努尔哈赤》、《末代皇帝》、《唐明皇》到《三国演义》、《武则天》、《东周列国传》等,这些作品以艺术化的方式展现了特定时期真实的历史形态,塑造了鲜明而独特的人物形象,表现了创作者在新的历史条件下对历史的解读与反思、挖掘与阐释,为历史剧的创作积累了丰富的经验和有益的启示。

《雍正王朝》正是在这样的历史背景下诞生的。作为一部再现清朝帝王政治生活的大型历史剧,它不仅在时间序列上具有某种承前启后的作用,而且也通过自己的艺术实践开拓了新的创作空间,在历史剧创作流程上具有总结性的美学意义。

1. 还原与重构的对立统一

亚里士多德在他的《诗学》中说过,历史学家“描述已发生的事”,而诗人则“描述可能发生的事”。如何处理好历史剧中历史与艺术的关系,是历史剧创作面临的最根本的问题。应该说,历史剧就是“历史”在“剧”中的一种存在,是历史与艺术、史与诗的一种和谐统一。历史与艺术的关系问题,实质上就是历史的还原与重构、艺术真实与历史真实问题,这两者的契合点正在于对“真”的共同追求。还原与重构是历史剧创作的两种方法。所谓历史的还原,包含两个层面。浅层面上主要指艺术作品中大的时代背景、历史事件、社会氛围和生活细节等,要力求深入到历史事件中,尽可能完整地再现历史的风貌,达到与历史情境的基本相符;深層面上的还原是指对历史精神的还原,对历史文化的追记,因为文化精神才是历史的灵魂。所谓重构是指艺术家根据创作需要,对历史事件加以变通,要么改变事件的时空顺序,要么重新设置事件的因果关系,要么对人物的具体行为和思想情感进行大胆的假设。总之,艺术家尊重的是历史的发展趋势与变化规律,而不注重具体情景和

细节是否完全符合历史真实,将历史看作人性演变与生命律动的过程,以人写史,以心映史,以情熔史,“在历史当中探索它自身的逻辑,寻求它自身的理念”^①。其实,还原与重构是一个问题的两个方面,在历史剧的创作中,只有把两种方法有机地结合起来,使之相互渗透、相互融会,才能避免陷入机械照搬历史或“游戏历史”、“解构历史”的非历史主义倾向。

《雍正王朝》很好地体现出还原与重构的对立统一。首先,剧中的主要人物和主要事件都是有据可查的,从康熙、雍正到年羹尧、隆科多、张廷玉以及弘时、弘历等,都是众所周知的历史人物,他们的所作所为也都是载入史册的。剧中惊心动魄的权利之争,一波三折的传奇故事,大多不是创作者随意杜撰,都具有一定的历史根据的。尤其是剧中所展示的上至典章制度、宫廷建筑、饮食服饰、礼仪乐律,寺庙堂肆、下至勾栏瓦舍、市井乡野、客旅古渡等,都极具特色,营造出了浓郁的清代文化氛围。正如导演胡枚所言:“真实地表现历史的意境,是我们的追求。”^②其次,创作者并不拘泥于历史,而是在正确把握历史史料的基础上,创造出了合乎历史真实的感人的艺术形象。比如,作为全剧轴心人物的雍正,是一个有着很多争议和非议的皇帝,他执政 11 年,励精图治、锐意改革,开启了“康乾盛世”,却落得个千古骂名。可以说他是中国封建历史上最具蕴涵的一代帝王,他身上凝聚着许多让人百思不得其解的历史悬念。《雍正王朝》大胆推翻前人的某些历史偏见,并对一些历史史料进行了一定程度的调整和虚构,更加突出了雍正作为有作为的君王的果敢刚毅、冷峻严猛的一面。如史料记载,八爷允禩是在 1726 年雍正登基后不久就去世了,但电视剧却把他的死与雍正 1735 年驾崩相接近,这种明显违背史实的做法其实是为了艺术的需要,它不仅使电视剧的戏剧性更加突出,而且也有利于人物

^{①②} 《与胡枚谈〈雍正王朝〉》,见《文汇电影时报》,1999 年第 395 期。

性格的塑造。两个同等心智的人物相互斗争的过程很像中国传统文化中的“道”与“魔”的关系,俗话说“道高一尺,魔高一丈”,为了表现“道”,就必须树立一个“魔”的形象作为衬托,也就是说,为了写好雍正,就必须找一个能够与之较量的对手,这样不仅使“戏”有看头,而且也把官场之间的斗争以及人物之间的纠葛,表达得更加细腻深刻。

《雍正王朝》还虚构了一些历史上没有的人物,比如年羹尧的妹妹年秋月,由于她有一个声名显赫的哥哥,于是她也成了宫廷政治斗争的牺牲品。她虽然爱上了雍正的军师邬思道,但也只能拼命压抑自己的感情而去做皇帝的妃子,成为哥哥向上爬的梯子。她的荣辱生死与年羹尧的命运紧紧连在一起,从她身上可以看出中国古代女性的悲剧命运,显示了创作者对人的命运的思索与关怀。导演胡枚说:“《雍正王朝》这部戏有很多与史实有出入,也没有拘泥于原小说,……在故事情节与史料相矛盾时,剧情发展占上风,观众与专家相冲突时,观众优先,专家让路……一切都是为了艺术的创作,一切都是为了让这部电视剧更能打动人,更‘好看’”^①。

2. 历史剧话语精神的当代性与文化性

一部历史剧能否向观众传达真实的历史感,是其成败的关键。所谓“历史感”,并不是指历史题材创作在观赏效果上的“仿旧感”,而是一种以今人的更为科学的眼光理解和观照历史的追求,是一种“辨良莠”、“廓真伪”之中贯串的当代意识。这种当代意识就是通过电视剧的话语形式去体现历史主义精神中当代性与文化性的整合。它要求创作者站在当代的认识高度和审美高度上,根据当代新的价值观念审视作品所叙述的对象,把握其精神实质,从而在对历史现象的现世关怀中进行当代性阐释,达到历史渗透与当代

^① 《与胡枚谈〈雍正王朝〉》,见《文汇电影时报》,1999年第395期。

透视的相互融合,体现它所产生的那个历史时期的时代精神,体现过去与现在在人文精神上的契合。只有在当代性与文化性的双重观照下,才能防止“游戏历史”的倾向,才能实现对历史人物和历史事件的准确把握,从而最大限度地靠近历史真实情景,客观公正地叙述历史,使观众在真实的历史感中体味历史的浩瀚与厚重,并以审美的激情实现对历史人物和历史事件的接纳与理解。

《雍正王朝》的突出成就就在于创作者有敢于正视历史的气魄,正面塑造了历史上被视为“暴君”的雍正皇帝,并紧紧围绕着“当家难”这个主题,表现雍正治国之难、利民之难的苦衷,贯串着鲜明的“国家主义”和民生思想。雍正面对“金玉其外,败絮其中”的烂摊子,以忍为先,提出“愿以一人治天下,不以天下奉一人”的“人治”与“民生”思想。他勤政敬业,倾力改革,成功地推动了一个千疮百孔的国家向健康的方向运转。但同时他又是一个失败者,他的做事之严猛,性格之冷峻,手段之残酷,又给他留下了很多让人指责的把柄,使他成了一个暴戾无德的君王的代表。在这里,电视剧已超越了它的历史题材的限制而进入到探讨为官之道、做人之道的层面,具有鲜明的现实意义和当代价值。正如导演胡枚所言:“我们在案头准备过程中吸纳了当代社会学(文学、美学、政治学)方面的最新成果。——从抽象的历史概念还原历史的真实,描绘真实中的历史,从新的历史高度去演绎事件、历史人物,是我们的创作目的。”^①

3. 以人写史,以史托人,人性的立体化展现

《雍正王朝》明确地把写人、写活雍正的性格作为主要的创作目的,在整个创作过程中始终贯彻着“以人写史,以史托人”的历史剧创作观。以人写史,让史料为写人服务,把剧中人物的命运与重大历史事件紧密结合起来,在惊心动魄的历史事件中锤炼人物,这

^① 《与胡枚谈〈雍正王朝〉》,见《文汇电影时报》,1999年第395期。

就使得电视剧的创作能够摆脱种种与写人无关的史料的羁绊,并且在史料不足或史料不适合“屏幕化”处理时,创作者充分地调动其想像力,大胆进行一些合理化的重构,真正塑造出推动历史前进的帝王形象,既准确地追忆了历史,又达到了对人性的立体化展现,使作品具有较高的审美价值。

《雍正王朝》首先通过个性化的语言、动作和行为来表现人物性格。比如康熙皇帝,他自始至终都是一个镇定自若、胸有成竹的君王形象,他的一言一行都显示了一种“朕即国家”的气魄,既君临一切、临危不乱,又慈祥温和、人情味十足。与之相反,雍正的形象则显得十分复杂多变,斩杀诺敏、张廷璐,力斥“朋党”之害,他嫉恶如仇,果敢刚毅;乾清宫前对天下黎民跪拜,他以民为天,知错就改,一派仁君风度;力排众议,重用李卫、田文镜和刘墨林,他任人惟能,务实求真;而对乔引娣和曾进的态度,又表现了他的豁达大度,雍容宽厚;还有他遵照康熙遗愿不杀八爷,表现了他的仁孝之心,赐死弘时,还表现了他的大义灭亲,以国为重的胸怀等等。总之,电视剧一改以往的君王形象,使人物形象更鲜活、更突出。其次,通过丰富而生动的细节来刻画人物也是本剧的一个重要特色。历史细节的发掘,一方面有助于更加客观地展现历史风貌,另一方面也会给观众以新颖的历史感受。比如,剧中雍正将洒落在地的米捡起来,又用白开水就着吃的细节,刻意表现出一个高高在上的帝王的平民意识和他朴素节俭的生活作风。再如,年羹尧与雍正有生死之交,二人曾发誓要做天下君臣的榜样,但年羹尧还是触犯了王法,雍正只能赐他以死罪。年羹尧死前掷落于地的那串佛珠就是雍正所赠,于是这串佛珠就具有了特别的意义,无声地诉说着人物无法抗拒的悲剧命运。细节是历史的血脉,有了丰富的细节,历史就会变得血肉丰满。再次,电视剧还注重在复杂的社会关系中凸现人物性格。比如雍正的性格发展与他周围的人物有着密切的关系,像天真率性、仁侠仗义的十三爷,足智多谋、决胜千里的邬

思道,谨小慎微、忠诚厚道的张廷玉,八面玲珑、为人奸诈的隆科多,冷酷勇猛、刚愎自用的年羹尧,以及表面上儒雅俊逸、宽厚仁慈而内心却暗藏机锋、野心勃勃的八爷等等,正是这些人物活生生个性的总体凝结,构成了雍正性格得以生成、发展与变化的具体历史环境与社会现实,人物性格的真实就来自于他所隶属的社会关系的真实。

4. 悬念魅力与性格魅力的交相辉映

悬念是戏剧中抓住观众的最大魔力,电视剧要想吸引观众,必须善于设置有力的戏剧悬念,因为悬念能使人产生“好奇、不安、焦虑”等情绪,从而让人处于高度的兴奋状态,并对所观赏的对象产生浓厚的兴趣。《雍正王朝》在悬念的设置上主要采取“连环设悬、裂变设悬、在解悬中设悬、用蒙太奇设悬”^①等手段,使全剧“一波未平,一波又起”,紧张曲折、耐人寻味。比如,它一开始就是以交叉蒙太奇制造悬念,一边是黄河决口,康熙招王公大臣议事,另一边则是太子胤礽与康熙嫔妃偷欢,这种对照就形成了百姓面临灾难、朝廷意欲何为的疑问。这种意味悠长的悬念一下子就把观众卷入剧情之中,使观众产生了强烈的观赏期待。

《康熙王朝》的创作者非常了解观众的心理,懂得征服观众的秘诀,常常是旧的悬念还未彻底解决,新的悬念又萌生出来。比如,四阿哥奉旨赈灾,八阿哥从中掣肘,那么赈灾能否成功?四阿哥命运如何?八阿哥能否如愿?其后,四阿哥智取盐商,整治九阿哥门人任伯安,完成赈灾任务,悬念暂时得以解决。但其实已经埋下伏笔,四阿哥得罪“八齐党”,他们会善罢甘休吗?赈灾过程中,暴露出户部亏空,又引出如何清理亏空的悬念。四阿哥主动请缨清理亏空,逼死魏东亭,悬念又生。尔后清理欠款不了了之,又发生张五哥替人抵死案,四阿哥彻查,牵连太子等等,真的是一个悬

^① 范培松:《悬念十法》,见《电视剧》,1991年第4期,第73页。

念连着一个悬念,犹如一根链条,环环相连,相互衔接,使作品险象丛生,扣人心弦。

《雍正王朝》在创作中吸收了现代电影的一些技巧和手法,比如大场面的营造,快节奏的镜头组接,以及声画平行、声画对位等艺术手段,使全剧呈现出一种艺术化叙说的特点,既艺术地再现了历史的外部事件,又深刻地揭示了历史的内在意蕴,将历史与现实、传统与现代的血脉贯通起来,从而获得了广大观众的认同与欣赏。它标志着历史电视剧创作已走向成熟,也预示着中国电视剧创作将出现一个更加辉煌的局面。

第六章 血与火的洗礼

——悲壮凄凉的战争电影

真正能够使我们直接感受到人类生命的方式便是艺术的方式

——苏珊·朗格

一、扭曲的和平——从美国影片《西线无战事》的片名说起

《西线无战事》是根据德国著名作家雷马克的同名小说改编的，它以第一次世界大战的西部战场为背景，通过战争的亲历者的目光和体验，来表现战争给人的精神和人类历史带来的伤害及制造的灾难。战争是无情的，在战争中，交战双方无论是胜利者还是失败者，付出的都是生命的代价。影片中，主人公保罗目睹自己的战友相继死去，自己也在战争即将结束之前被流弹击中，倒在血泊中的保罗无论如何也想像不到，在他的尸体上打出的字幕是：“德国最高司令部公告：今日，西部战线无战事。”

“无战事”通常被理解为没有战争、平安无事，并且具有国泰民安的意味。但影片中的“无战事”却是在交战双方剑拔弩张、一触即发的时刻，一批批士兵被送往前线，战争如同张着血盆大口的猛兽吞噬着他们的生命，而在战争的发起者和指挥者眼里，这一切都是那样的自然和平淡。一个个年轻鲜活的生命消失，还不如一只蚊子和蚂蚁的死亡那样能留下一点痕迹。影片自始至终都在讲述战争，残酷的战争、血腥的场面触目惊心，却以“无战事”命名，这种强烈的反衬，是对和平的极大讽刺。

影片正面描写战争场面的镜头并不多,但却通过许多令人震惊的细节,真实而细腻地反映了德国沙文主义的嚣张气焰,德国国民的盲从心理和疯狂行为,以及德法双方长时间的拉锯战的惨烈状况。无数像保罗一样的德国青年在战争舆论的催化下,豪情满怀地走向战场,不料却走向了他们自己亲手挖掘的坟墓——阴森森的战壕之中。德国军国主义者趾高气昂地踏上法国领土,企图速战速决,塑造德意志辉煌,但他们过高地估计了自己的力量,旷日持久的拉锯战、消耗战使战争陷入僵局,兵力的大量损失和再投入,又使战局不再有明确的方向,完全以杀戮为目的,胜负的概念模糊了,只有双方无法统计的死亡。也许这就是《西线无战事》无法诉说战争结局的原因之一。

当千百万士兵的血水由沸腾逐渐变得冰冷时,政治家们才无可奈何地坐下来进行和平谈判,一场马拉松式的讨价还价换来的只是一纸虚伪的条文。满腔热情参战的士兵们不会想到,他们的流血牺牲只能给政治家们的谈判桌上多一些讨价还价的筹码,他们仍然是政治家手中随意摆布的棋子,操纵他们命运的仍然是政治家手中的权力。几万加仑的鲜血只是作为战争机器的燃料,燃烧殆尽,战争自然就得停止。但战争的导火线依然存在,暂时的停战只是一种虚假的表面的和平,其实它的背后潜藏着更大的危机。于是就有了最具讽刺性的一幕,即德国最高司令部战报:西部战线无战事。由此可以看出,战争的有无,不是以战场上炮火的熄灭为依据,而是以独裁者的利益为标准,在信口雌黄的战报里面,我们看到了军国主义者自欺欺人的丑恶嘴脸。

人类从猿猴变成人用了几百万年时间,需要无数代人的艰苦努力,而退回到野蛮时代只需要几个疯子用几年的时间。使整个世界陷入混乱的第一次世界大战,历时四年,有一千多万人命丧黄泉,最后以德国投降、协约国胜利而告终。但一边倒的战争结局,必然导致一边倒的利益瓜分规则,姗姗来迟的和平一开始就显得

那样的脆弱。一战的硝烟还未散尽，沾了光的和丢了脸的就已经开始在和平的盾牌后磨刀霍霍。《凡尔赛条约》从某种程度上说，为第二次世界大战的爆发埋下了伏笔。

历史总是惊人的巧合，微观总是惟妙惟肖地反映宏观。一战后紧张对峙的局面简直是二战后“冷战”的预演；而一战后至二战前的紧张局势，又与影片中战斗间隙的情形如出一辙。这些相对平静的时段都可以说是“无战事”状态，也都可以堂而皇之地以“和平”的名义存在着。但这是真正的和平吗？一战的伤痛还未抚平，二战的炮火又铺天盖地而来，二战的阴影还未曾消散，朝鲜战争、越南战争又相继打响。接下来还有海湾战争、巴以战争、印巴冲突等等，和平在人类的欲望面前是多么不堪一击。人类为什么不能抛弃战争，难道只有通过战争才能实现所谓的和平？这种弥漫着血腥气味的和平又怎能让人坦然和舒心呢？看来，暂时的“无战事”并非什么幸事，只有消除了强权和邪恶，只有清除掉人类的贪婪欲望和好战心理，人类才能真正体会到“无战事”的快乐，才能拥有真正的和平。

二、生命的无奈 时代的悲剧——浅析《西线无战事》中的悲剧意识

世界人民无不渴望着安宁与幸福，他们有更多的梦想和愿望，希冀能在和平的氛围中实现。然而，战争，这一危害人类和平的怪物却时时出现，打破了人们温馨宁静的生活，毁灭了他们的美好愿望。《西线无战事》这一部影片，就向人们展示了战争的残酷和可怕，它昭示着这样一个主题：反对战争，渴望和平。

影片叙述的是一战后期德国对外战争的一个小侧面。一群活泼的憧憬着美好未来的青年学生，在国内“战争神圣论”的社会舆论影响和老师的鼓动怂恿下，带着对战争的好奇，带着满脸的稚气，更带着难以逃避的无奈走上了战场，在这场时代的悲剧中演绎

着一个个悲剧的角色，最终都被战争所吞噬。

当一场大的时代悲剧降临时，任何一个被卷入其中的无辜者都显得那样的无奈和无能为力。像影片中这群青年，更确切地说是这一代青年，面对战争，他们不得不参加，而参加战争的命运又只能是走向死亡，是战争把悲剧强压在他们头上，他们无从选择，无法逃避，只能带着对生的渴望而质问苍天、叩问大地。

在影片的开头我们看到了这样的一组镜头：一间教室，满座面带稚气的学生，心不在焉地听课，讲台上一位秃顶的老教师正面对学生，激情澎湃，似乎在进行什么演说，却没有发出任何的声响，依稀听到的是窗外传来的喧闹的欢呼声。这时，在教室扫视了一圈的镜头由窗户外推出，声响渐大，一队即将奔赴前线的新兵在街道上行走，从脸上看出他们正陶醉在马上就投身“伟大的战争”的激动之中，街道两旁则是手举鲜花高声欢呼的拥挤的人群，他们在欢呼这一批年青人去从事神圣战争的事业。原来他在鼓动他的学生要自愿地全体参军，去参加神圣帝国对外的神圣战争。他向学生们鼓吹战争的伟大，而年青人都应该勇敢地责无旁贷地投入这场战争中。

通过这一组镜头，我们可以看出影片导演的匠心所在。首先，让本片的悲剧主人公们出场，并且是在平静的教室中，一个个尚显得幼稚而懵懂，他们生活的环境确是窗外的那番景象，在帝国统治者的麻痹和欺骗下，人们的战争意识高涨，他们对战争一无所知，却鼓动年青人投身战争。导演在这里利用电影因素中的声音和镜头的推拉，把大环境和教室内的小环境结合在一起，把这群主人公置于其间，暗示出了他们的前途，同时也为他们的悲剧命运定下了基调。

另有一个典型的场面展示是战场上一个弹坑中，保罗躲在那里避过了一队冲击而过的法军，突然一名法国士兵跑了进来，保罗毫不犹豫地跳了过去，用刀捅进了对方的胸部。在看着法国士

兵奄奄一息渐至死亡时，保罗的心情是痛苦的、复杂的。影片画面以一系列的动作来展示保罗的内心，当对方跳进弹坑时，他是别无选择地以最快的速度刺倒对方，而真正刺倒对方后，保罗又有一种忏悔的心理，他意识到对方和自己一样，都是无辜的，他们不愿自己死，也不愿对方死，可战争却不允许他们这样做。战争不是和平，是流血和死亡，甚至有时连一点善良也不允许。不管是那位上战场时还揣着妻子照片死去的法国士兵，还是充满了矛盾的保罗，都被战争拉入这幕悲剧之中。

影片中还有这样一段情节，叙述保罗经过一段战争的洗礼之后，渐渐地老练起来，对死也有点麻木了，亲眼看到一个战友的死亡，他对战争有了更深入的理解。在负伤回家探亲期间，一系列的见闻却让他震动和无奈，当他满怀激情回到阔别将近两年的故乡时，感觉一切的事物都是那样的亲切。他又回到了曾经读书的那间教室，里面竟演绎着两年前的那一幕，这寓示着这一群年青人又将成为悲剧的主角。保罗沉痛地走进了教室，而那位曾经教训过他的老师见到保罗异常的高兴，拉住他询问前线的士气，希望保罗能带来令人振奋的消息。而保罗却告诉他们：战争不是伟大的，战争是流血，是死亡。结果在小师弟们“胆小鬼”的骂声中走出了教室。通过这一组镜头，使得整部影片的悲剧性更增强了一步。这就如中国影片《祥林嫂》中，祥林嫂走向死亡时，而一个小姑娘却端着盘子上菜，正和祥林嫂刚入鲁家时一样。保罗在和周围人的交往中感到了孤单，对战争的看法使那些人认为他是疯子，是胆小鬼。在这种不被理解的压抑中，他坚定了回前线的决心，在给母亲的留言中写道，他已经不再是以前的他了，他不得不放弃所有的梦想，因为他只能回到属于他的战场，没必要谈论生活的意义，因为生活本无意义。这里实际上道出了保罗以及所有被推向战场的年轻人对战争的思考，如果没有战争，他们会拥有自己的生活，而战争让他们变成了杀人机器，杀人与被杀便成为他们生活的全部。

还有什么比这更让人痛心,更让人悲哀呢。

影片的结尾,饱受战争摧残的保罗身心疲惫地坐在战壕中写信,作为战争的一个幸存者,他在怀念那些曾经与自己同甘共苦的战友。这时一声鸟叫吸引了他,他站起来,想用他的笔画下这只大自然的精灵。一声枪响,保罗被一颗流弹击中,痛苦地栽倒在泥坑中,这就是保罗生命的结局,也是整个时代的悲剧性结局。

应该说整部影片都贯串着这样一个悲剧意识,通过影片中人物的悲剧经历让人们看到战争是如何的残酷、血腥、荒诞、虚伪。当影片在保罗倒下的一刹那,又打出“西部战线无战事”时,我们的心被强烈地震撼。战争对生命的漠视,战争对一切美好的毁灭是如此触目惊心地开展现在我们面前,让我们不得不呐喊:我们不要战争,我们只要和平!让战争远离人类,让人类永远安宁!

三、生命的无意义——从《西线无战事》看战争的罪恶本质

纷飞的炮火,呼啸的子弹,焦黑的土地,遍地的死尸,麻木的士兵,生死未卜的命运……《西线无战事》就在这样的一片背景下向我们哀诉着战争年代的生命无意义。

当衡量一切的标准上升到国家前途、民族利益时,个人的生命便是毫无意义的。保罗们在结束自己的学生时代之后,没有走上他们各自向往的工作岗位:护林员,牧场主,神父或者其他的什么,他们被国家舆论打造成一模一样的人:士兵,走上了硝烟弥漫的战场。从那一刻开始他们的个体性已经不复存在,他们成了相同的人:杀人的人或者被杀的人,活着的兵或者死去的兵。没有人在乎他们的内心有多少不同,在战争中,没有个体,只有整体。

小小的个体的死亡在庞大的整体面前也是如此微不足道。个人卑微的生命在强大的战争面前禁不住轻轻一弹,人在枪炮下会死去,在医护人员和药品严重匮乏的医院里会死去,当逃兵会死

去,丢掉了防毒面具会死去……死去的人像垃圾一般被巨大的老鼠噬咬,被雨水浸泡,被扔进土坑,甚至那些尚且活着但伤势太重的伤员也会被盖上黑床单推进“死亡屋”等死。当年保罗班里去当兵的20个人中,14个死去,4个失踪,1个在疯人院,1个活着,他们的命运是全体士兵命运的缩影。然而,最高决策层并不关心死去多少人,旧的保罗们训练完毕开向战场,新一批毕业生又在“崇高理想”的感召下提着行李箱来了;伤员或者死去的士兵被抬下火车,新的士兵又坐上它补充军力了;保罗们成了老兵,更年轻的新兵又上前线了……个人的生命的消失阻止不了战争的继续。在战争中,个人的生命只对自己有意义,自保是所有的诀窍,人必须像野兽一般杀死敌人(哪怕你知道这个人和你一样有亲人,会恐惧)。然而最善于自保的老兵也被流弹击中了,他的死只换来医生冷峻的一句话:“你早该把他放下了。”保罗的生命价值观在那一刻被彻底颠覆,活着或者死去,已经变得一样没有意义。

保罗因受伤而有了18天的假期,他回家了。大后方依然和平时一样平和宁静,小孩子在街上追逐玩耍,老年人在酒馆里喝着啤酒,聊着该死的法国佬和前线的士气。保罗发现他们的生死依然不被重视,甚至不被提起,连妈妈的第一句话也是:“前线很糟糕吧?”而不是:“保罗,你还好吗?”父亲只关心儿子给他带来的是荣誉还是耻辱,前线对他们来说仿佛不是炮火和死亡,而是充足的黄油面包和节节胜利的喜悦。如果保罗们在这样的条件下不能取得军功,那就是莫大的耻辱。教师依然在毕业生的最后一节课上用“远大理想”说服他们去当兵——至于为什么要去当兵,谁也没有说,谁也不知道……保罗决定重返前线了,在家里他也没有找到自己生命的意义。在灯下,在盛载了他几十年所有生活的小卧室里,他给妈妈写了最后一封信:“……没有必要争论生命的意义,因为生命没有意义……我要去找我真正的归宿了……”然而这信的内容能被妈妈理解吗?能被后方的人理解吗?保罗最终痛苦地撕碎

了它。

至高无上的皇帝来视察前线，并颁发荣誉勋章，得到勋章的不是浴血奋战的保罗们，也不是战场上耗到发鬓斑白的老兵，而是冷酷、虚伪、甚至临阵脱逃的下士，这不仅是对后方的人们所热烈谈论的“荣誉”的莫大嘲讽，更是对影片所包含的生命无意义这一主题的深化。

德法两国的最高统治者已在谈判桌上达成了停战协议，而一无所知的士兵依然麻木地在前线进行着拉锯战，他们在泥泞的战壕里等待着下一次冲锋的号令。保罗突然发现一棵在战火中残存的树上，一只云雀正叫得欢快。他急切地掏出笔记本和铅笔想画下它，忘情之下的保罗站了起来，一声钝钝的枪响，保罗拿铅笔的手一松，身子向前扑倒在泥水里……影像在“哒哒”的打字声中定格，黑的底色上只留下两行白字：“德国最高司令部电报：西部战线无战事。”

“西线无战事”，简短、冷峻的几个字就把保罗的生命的意义给彻底否定了。保罗死了，死在历史上一个“和平”的日子，他不算战争中的英雄，甚至他不能列入阵亡的战士之列，因为这一天战争已经“结束”，“西线无战事”！

四、永不褪色的心灵丰碑——《辛德勒的名单》的价值与启示

“一个名字就是一个生命，名单外的世界是深渊。”这就是美国影片《辛德勒的名单》让我们触目惊心的地方。当我们看完了这部影片，我们的心就被这残酷的现实所震撼，战争既可以使人暴露出最原始的疯狂和罪恶，也可以让人从疯狂和罪恶中迸发出人性的光芒，辛德勒就是黑暗中的一束光芒，他以其微弱的力量，让人们看到了生命的脆弱以及为它付出努力的崇高与悲壮。

影片是从犹太人点燃蜡烛，吟诵祈祷文开始，以一种沉重的追

忆的笔调，一下子就把我们拉进了那段失去理性的黑色岁月。我们被故事（历史）紧紧地抓住，重温着那些将要被人遗忘的一切。那些绝望而无辜的眼神，那些入骨的无奈与悲愤，那种随时会被夺取生命的恐惧，那种因暂时的获救而激动不已的表情，还有那焚尸炉的浓烟，毒气室的尖叫等等，都穿透银幕直逼我们的心灵，把我们浸没在浓浓的悲哀里。我们不再是一个悠闲的旁观者，我们看到的不是一个遥远的故事，而是一个严酷的现实存在。打字机的声音始终在敲击着我们的心房，那一串串的字母快速地跳动着，每一组字母后面都是一个鲜活的生命，辛德勒的“名单”就像一个生死分界线，让生命在瞬间显得如此珍贵。辛德勒不是一个救世主，他用那原本不怎么崇高的力量去同如此强大的势力抗争，虽然显得微不足道，但已经远远超出了“精明”的商人的“善良”。当几十年后，由他从死亡边缘带出的 1100 名犹太人的后裔来到他的墓碑前表达他们永久的崇敬时，你会突然觉得这不是一个简单的救赎行为，而是一种希望，人、人性、民族的希望！

一个疯狂敛财的人，一个乐于享受的人，为什么要倾尽财力去保护跟自己无关的犹太人？是什么促使他做了那么多违背初衷的事？是那独臂老人被枪杀后流淌在纯白的雪地上的鲜血，是那一具具任意丢弃的尸体，是广场上的裸体检查，是眼睁睁看着自己的孩子被运往死亡之地而无可奈何的绝望的母亲，是人群中穿红色衣服的小女孩天真纯洁的眼睛。出于对生命的尊重，辛德勒不由自主地承担起了拯救生命的使命。一枚胸针可以换回一个人的姓名，一辆汽车可以买来几个人的生命，辛德勒在金钱和生命之间选择了后者，表面上看似乎只是一种理所应当的行为，而实际上却显示了弥漫着战争硝烟的年代里惟一仅存的美丽的人性。在那个到处是血腥、屠杀、虐待和阴谋的环境中，人性深处嗜血的本性肆意膨胀，辛德勒却能以对己之心对待他人，并且真诚地面对内心深处的真善美，这是一种超越功利的崇高，也是一种自我人格的升华。

辛德勒以其完美的人性的光芒,以及一个感人至深的救人和自救的故事,树起了一块永不褪色的心灵的丰碑,让后人永远瞻仰和膜拜。

五、从《西线无战事》到《拯救大兵瑞恩》——西方战争电影创作视角和艺术风格的演变

《西线无战事》和《拯救大兵瑞恩》是美国战争电影的典范之作,前者拍摄于20世纪20年代末,展示的是第一次世界大战的烽火硝烟,后者拍摄于20世纪90年代,记录的是第二次世界大战的血腥场面。两部影片都以人类历史上规模最大、伤亡最多、影响最深远的世界大战为背景,通过对炮火纷飞、尸横遍野的战争惨状的描绘和对士兵对残酷恐怖的战争的反应与思考,有力地控诉了战争给人们造成的肉体折磨和精神痛苦,表达了强烈的反战情绪和平和主义的理想。但由于时代的发展,国际政治的变迁,人的思想和意识的改变,人们对战争的理解和认识也发生了巨大变化。这两部影片非常突出地代表了西方战争电影在不同时期的不同特色。

比较之一:思想内容

战争电影都是以波澜壮阔的战争场面和纷乱复杂的战争事件为主要内容,通过对战争场面的真实再现和对战争事件的深刻剖析,来表达人们对战争的态度和看法。《西线无战事》和《拯救大兵瑞恩》同样都是以灾难深重的世界大战为题材,但创作视角和表达的主题却明显的不同。《西线无战事》拍摄于1929年,当时第一次世界大战刚刚结束,第二次世界大战的阴影又笼罩在欧洲的上空,在这样的背景下,人们对战争显然是心有余悸和深恶痛绝的。影片就从德国士兵的角度控诉战争的罪恶,揭露战争的虚伪、野蛮、无聊和荒谬。以保罗为代表的德国青年在狂热而模糊的爱国激情的怂恿下,打着保卫祖国的旗号,满怀豪情奔赴战场,然后却在无

聊的“拉锯战”中悲惨地死去。当 they 从恶梦中醒来才发现这不过是一场骗局，是政治家们为争夺权力和获得利益而玩弄的游戏。于是，人们开始从道义上为那些死去的灵魂祈祷，并对战争的破坏性、毁灭性以及反人道性进行强烈的谴责。比如，影片中有一个细节，主人公保罗在夜间孤身闯进敌方阵地，为了躲避巡逻兵，他跳入一个弹坑中。此时，一位法国士兵为了隐蔽也跳入这个弹坑中，短兵相接，不容迟疑，保罗一跃而起将锋利的刺刀刺向了对方胸膛。法国士兵躺在地上不断地颤抖、呻吟，保罗眼睁睁地看着一个和他一样的年轻生命一点点地衰弱，他突然痛苦不堪，开始对自己的杀人行为产生怀疑，感到痛恨，在毫无人性的战场上，杀人者和被杀者一样承受着巨大的心理压力和精神苦难。因此，不管是正义还是非正义的战争，不管是胜利者还是失败者，战争带给他们的只有灾难。《西线无战事》就是在这个意义上否定了战争。

《拯救大兵瑞恩》则不同，它拍摄于 1998 年，这是一个相对平和的年代，两次世界大战已经过去半个多世纪，人们只能在回忆中思考战争，这时就有了一种比较客观冷静的态度，同时又能居高临下地审视战争。于是，影片少了对战争正义与否的探讨，少了对战争所带来的惨痛现实的描绘，而直接去表现战争血腥背后的温情以及温情背后的荒谬。战争让无数的人一瞬间血肉横飞，影片一开始的诺曼底登陆把这种惨烈的场面表现得淋漓尽致。这些士兵似乎已不再是个体的人，他们只是一个符号或者工具，只要按照命令向前冲就行了，他们的生和死对于这场宏伟的战争来说是微不足道的。然而，恰恰相反，只有一个士兵有权利享受生命，他必须离开战场回到家中去孝敬父母，因为他是家中惟一幸存的儿子。这样，一个以米勒为首的八人特别行动小组开始了漫长而艰难的寻找过程。寻找的行动最后完成了，而行动小组却在艰难的寻找中一个个丧生，战争虽然胜利了，他们却没有成为最终的受惠者，没有得到应该得到的自由、和平和安全返乡，这就是生和死的代

价。在这个意义上,《拯救大兵瑞恩》不是讲述一个一般的战争故事,而是通过这个奇特的故事,为二战中不惜一切英勇牺牲的美国将士唱出了一首最为悲壮的赞歌。

比较之二:艺术风格

电影艺术的发展很大程度上依赖其技术手段和艺术手段的丰富与完善,正是技术的不断更新和技巧的逐步完善,才使得电影有了比其他艺术更优越的创作条件和创造潜力。《西线无战事》代表了早期战争电影的叙事风格和艺术追求,《拯救大兵瑞恩》则代表了现代战争电影的发展方向。从质朴的写实到浪漫的再现,战争电影在给人们带来新的思考的同时,也给人们带来了新的愉悦。

首先,在叙事结构上,《西线无战事》采用的是一种极为单纯的讲述故事的方式,即以主人公保罗为主线,讲述他与好友从学生到士兵、从参战到厌战的过程。它有贯穿始终的线索,并且始终是以第一人称的口吻来讲述故事,能给人一个非常清晰完整的印象。虽然中间运用了一些插叙,但插叙的内容与叙述的故事都具有内在的联系,因此一点也不让人感到突兀和凌乱,加上有保罗的自白组接情节,影片显得非常平实、自然和深沉。《拯救大兵瑞恩》是采用一个大倒叙的结构,开头结尾的第一人称叙述与中间的第三人称叙述形成既游离又对比的关系,构成了一个具有张力的艺术空间,让观众有了丰富的想像余地。同样是生和死的故事,但由于时间的跳跃,使故事就有了反省和回味的意味。应该说,无论大小战争都是降临在人类头上的灾难,把灾难巧妙地设置在一个过去的时空中,使观众有了更为明确的“观赏”的意识,这种距离感使观众能够更理性地意识到:拯救人类不能靠战争,消灭战争才能换来真正的和平。

其次,在视觉语言上,《西线无战事》多使用缓慢移动的长镜头,不动声色地把观众拉回到压抑恐怖的战争环境之中,有一种身临其境的感觉;《拯救大兵瑞恩》则更喜欢使用先进的高科技手段,

把战争作为奇观来展示,一方面能够突出战争的残酷、血腥、激烈,营造一种令人惊叹的视觉效果,另一方面也能借此满足从未参加过战争的普通观众的观影心理和精神需求。比如,《西线无战事》开头,是一个航拍的拉镜头,把战场全景与细部慢慢地展现在观众眼前。硝烟弥漫的战场、躲在战壕里的士兵、两军对垒的场面等等,战场像一个棋盘,士兵就像一个个任人摆布的棋子,你出击,我退守,我出击,你退守,频繁地交替,让人感到如同儿童玩家一样可笑与可悲。镜头像一个冷静的观察者,居高临下地俯视战争,把战争的无聊、刻板、荒诞和虚假暴露无疑,从而否定了那种以标榜英雄主义、爱国主义为借口的战争骗局。《拯救大兵瑞恩》开头也是表现一个惊心动魄的战争场面,但它更注重通过细节来渲染战争血腥与残酷。奥马夏滩登陆是二战中场面最大、伤亡人数最多的一次战斗,影片用了二十多分钟来描述这个场面,但它没有使用可以展示战斗气势的大全景、大远景和航拍镜头,而是依靠大量的近景镜头、特写镜头和数字模拟镜头等,呈现出的一幕银幕上从未有过的壮观和酷烈的战争场景。如水面上横飞的子弹,水中战士喷出的血柱,到处寻找自己被炸断的胳膊的士兵,浑身燃烧的士兵,正面击中的脑门,海面上漂浮的尸体,地面上随处可见的断肢、残骸等等,每一个镜头都是那么令人震撼、令人惊叹,因此,它的视觉冲击力和艺术感染力就远远地超越了其他战争影片。

总之,西方战争电影随着世界政治格局的改变,在主题思想、表现技巧、艺术风格等方面也都发生了很大变化,从正面地讨论战争到含蓄地批判战争,从彻底地否定战争到历史地看待战争,从真实地再现战争过程到利用各种技术手段营造逼真的视觉奇观等,可以看出,战争电影在自我更新、自我突破的过程中不断向前发展,这种发展既代表了人类历史的发展趋势和进步观念,也符合电影艺术本身的发展规律,显示了电影艺术无穷的创造力和永恒的生命力。

第七章 爱与美的呼唤

——浪漫深沉的爱情电影

欣赏一部电影,如果没有一种叫做电影美感的東西,那是不会感动人的。

——黑泽明

一、三重视界的一幕悲剧——西班牙影片《卡门》解析

1845年,法国作家梅里美发表了一篇惊世骇俗的小说《卡门》,讲述了一个关于爱情、痛苦和死亡的故事,立刻引起了巨大轰动。意大利音乐家比才又把它改编成四幕歌剧,用浪漫华丽的音乐把这场激越动人的感情风暴刮遍全世界。1983年,西班牙著名导演绍拉又以一种迷人的精灵般的电影语言重述了这个狂恋的故事,从而为一个美丽、不羁的法国故事注入了西班牙式的热情和激越,使影片具有了更炫目的色彩和更独特的魅力。

影片采用一个“戏中戏”的套层结构,在讲述舞剧中唐·何塞与吉卜赛女郎卡门疯狂相恋的故事的同时,又讲述了舞剧导演及主演安东尼奥与女演员卡门激情迷乱的爱情故事。这两个故事在影片中都是不完整的,它们并行交错,互相交织,你无法分清哪里是戏剧,哪里是现实,更无法知道舞台上的爱情从哪里开始,现实中爱情在哪里结束,舞台和现实共同演绎着生命与激情、绝望与毁灭的人类悲剧。

看完电影《卡门》,有一种说不出的失落、怅惘和迷惑。卡门不

应该是这样的！作为自由化身的卡门(梅里美笔下的主人公)到舞台上竟成了单纯追求情欲满足且很虚伪的卡门。“卡门死了,可她是自由的”这句最能体现主人公精神的临终宣言,也被代之以卡门捂着伤口,无力地倒在舞台上。是她来不及喊出那句话,还是死亡的恐惧已紧紧挟裹着她,让她失去了挣扎的勇气?影片还有意识不让我们知道这是舞剧的结局,还是现实中安东尼奥与卡门的结局,于是一个人们熟悉的故事变成了一个诱人的谜,一个充满了悲剧感的谜,让我们不由得从心底发出一声沉重的叹息。

其实,从梅里美以小说的形式写《卡门》,到安东尼奥以舞剧的形式排演《卡门》,再到西班牙导演邵拉拍摄影片《卡门》,卡门的故事经过了三重视界的透视,即审美的视角、现实的视角、审美加现实的视角。这样我们就从不同的角度和层面认识了卡门,也认识了复杂的人性和复杂的生活。从本质上说,人是各种欲望、激情的合体,每个人都不甘心被一种生活模式所束缚,总有一种想尝遍生活、识尽阅历的潜在愿望。但作为社会的人,社会角色注定他只能是一个受约束、受限制的人,如“妻子”的角色排斥“情妇”、“妓女”等。一个人如果担任互不相容的几种角色,不但社会舆论、道德规范容不下,而且自我内心的矛盾和负疚感也会形成无形的压力,令人无法自由呼吸。所以一味浪漫、一味追求理想的包法利夫人最后只落得个“糊涂虫”的耻名,只能吞砒霜而死。追求个性解放、爱情自由的安娜·卡列尼娜到头来也只有卧轨自杀来解脱。一幕幕悲剧演绎出的似乎只有一个真理:人的激情、欲望只能被禁锢在一种范式里,过剩的就必须强行消解,否则,只会自我伤害、自我毁灭,适性生存、率意而为,这是多么美妙却又不可企及的人生境界。

梅里美试图去展示它,于是小说中主人公卡门的角色始终处于变化之中,舞女、烟厂女工、走私犯、酒吧女郎、妻子、情妇、痴心的恋人、轻浮的调笑者——她像一个谜,又似黑暗中一只忽明忽暗的萤火虫,时而给别人希望,时而又将其抛入黑暗的深渊。她适时

而动,狡诈机智,单纯到深不可测,又复杂到透明清晰。她依靠自己的姿色甚至不惜出卖自己的肉体来换取自由,她利用情人来挽救丈夫,又移情别恋而离开丈夫,这一切在她那里似乎都变得合情合理。“我只属于我自己”,我的判断、我的行动就是最高法则,卡门喊出了人类心灵深处的最强音。声音虽然高亢,但又有多少人能真正实现自己的愿望呢?卡夫卡为了“属于自己”,一再解除婚约,福克纳为了“属于自己”常常让酒精来帮忙,贝克特为了“属于自己”只好用缄默做挡箭牌。大师们想属于自己还如此艰难,普通人更不要有太多的奢望。而卡门在某种程度上弥补了人类的这一缺憾,但这只是虚构、是幻想,人们能够清醒地意识到卡门是梅里美创造出的自由女神,她远远地站在那儿向我们招手、媚笑,但始终保持着让人无法超越的距离,审美的视角拉开了主体与审美对象的距离,当我们以审美的眼光来看卡门的故事时,悲剧只是使激情、欲望得以宣泄的手段和形式。卡门死了,可我们身上的自由因子并没有被扼杀,我们非但没什么损失,还能使被压抑的情感得到一次假定性的释放。所以读小说《卡门》没有悲,只有些许的遗憾和感慨。

审美的视界因距离产生美感,同样也因距离造成模糊的幻觉。适性生存到底是什么状态,它在现世中能否实现?通过小说人们没有找到答案。导演绍拉故意设置了两个情景,让想像和现实相互对应,产生联系,从而让人们发现想像和现实之间的无法跨越的鸿沟和障碍。安东尼奥作为一个舞剧导演想成功地排演《卡门》,同时作为一个出色的演员又要参与到故事的表演之中,直接体验适性生存的况味。于是他就具有了两种身份,即生活中的自己和故事里的角色;他还要面对两个人物,即现实中的舞蹈演员卡门和故事里的角色“卡门”(为区别起见,我们将剧中人物卡门加引号)。由于欣赏剧中的角色而一下子爱上了现实中的卡门,在不知道卡门的生活真相之前,卡门一直是作为审美对象存在于安东尼奥的

想像之中的,这时二人之所以能处于和谐状态,是因为安东尼奥沉迷在审美视界,如果永远这样,即使卡门移情别恋,那也只是“卡门”的错,嫉妒、怨恨、绝望就由那个倒霉的唐·何塞去承受吧!理性告诉他,甜美的爱情只属于他,卡门也只会爱他一个人。然而,随着剧情的发展,“卡门”的身份,真实的性情逐渐呈现,卡门的情感也开始突转,安东尼奥陷入了难以摆脱的烦恼之中。作为理性十足的现代文明人,道德感、羞耻感、尊严感、征服欲、占有欲使他不能坦然地接受这种原始、无知、非理性的适性生存,于是,追求绝对自由、放荡不羁、可爱可恨可怜又可厌的“恶之花”一下子又变成了单纯丑恶的化身卡门,她刚刚郑重其事地说出“我爱你”,立刻又会轻佻地说出“我们不就是曾经爱过吗?可现在我不爱你了,又怎么样?”爱,在卡门的意识里只是单纯满足欲望的借口,而她却偏偏是说给智慧、多情的安东尼奥听,自然与文明、简单与复杂的联姻必然导致悲剧。人类发展到今天,其实已经存在了两种法则,一种是自然的,一种是人为的,强迫自然去适应人为的法则,就会产生对立、误解、怨恨和仇杀,这就是人类面临的处境。安东尼奥既处在现世中,又处在一种酒神的醉态中,他能认识到这一点吗?卡门不可能完全顺从他,他也无法真正走进卡门的世界,适性生存毕竟只是在想像中。当他拿起刀刺向卡门的胸膛时,他其实是在亲自放出又亲手扼杀了人类的自由。

想像让人产生幻觉,而现实又使人产生迷惘,人类需要一些思想者,他们站在高高的地方来俯视大地,静静地观察、审视和反省人类走过的历程,然后给人类理清一下思绪,指出一条出路,绍拉就是这样的思想者。同梅里美的想像、虚构和安东尼奥的酒神醉态相比,绍拉的反思则显得更为客观、冷静,反思既有审美的成分又不脱离现实,这是一种清醒的视角。卡门作为自然的使者、自由的化身来到现实社会时,她就不再神秘,仅仅作为普通人中的一员而存在,在文明人的目光注视下生活,她就必须遵守这个世界的行

为标准 and 道德规范，所以当 她无视这一切而顺从自己的意愿为所欲为时，她就成了与众不同的异物。人们可以仰望剧中的“卡门”，却无法平视现实中的卡门，安东尼奥的烦恼也就来自于此。正如叶公好龙，叶公渴望见到龙，但当真龙出现时，又吓得惊慌而逃。人们渴望自然人性的复归，却又害怕无节制的放纵会打破那不知挣扎了多少年才建立起来的文明秩序。作为文明人的安东尼奥，征服不了自己的本能欲望，但又固守自己的理性原则，于是就陷入了深深的矛盾与痛苦之中。这是自然人与文明人的一场较量，绍拉把这场较量的结果呈现在世人面前，让人们从中去寻找自己的答案。

卢梭说过：人是生而自由的，却无往不在枷锁中。对于“卡门”（还有卡门）来说，自由的极致等于毁灭；对于“唐·何塞”（还有安东尼奥）来说，无法超越的极致也等于毁灭；对于导演绍拉来说，静观这场生与死的较量，似乎想让人们明白一个道理：认清自己的角色，不要迷失方向，也许就能避免悲剧。但谁能说悲剧没有喜剧精彩呢？人生大舞台上的一幕幕悲喜剧才构成了人类活生生的历史。

二、永远不能挣脱的网——《卡门》的世界与“卡门”的悲剧

“少年不识愁滋味，爱上层楼，欲赋新词强说愁。如今识尽愁滋味，欲说还休，欲说还休，却道天凉好个秋。”每一个正常人都不會无故去寻愁觅恨，春花秋月，光风霁雨，享受还来不及，何苦来刻意伤春复伤别呢！只是人偏偏是重情之物，女娲造人时已把他（她）在情天孽海里涤荡过。即便是齐天大圣那样跳出三界外，不在五行中，也不免对师傅、师弟们动了感情，历尽千难万险也要做“护佛使者”。不得不承认，人这种感情动物，自诞生至今始终难以逃脱情感的罗网。

电影《卡门》改编自梅里美的同名小说。在导演、演员的共同演绎下，电影比小说又多了一层触及人之痛处的深意，在电影中，艺术与生活处于无限的接近状态，就像双曲线，在无限接近的边缘，人，不知该循哪条网去画自己的轨迹，这是一张网啊，一张疏而不露的恢恢情网——而所有的人则都在网中辗转、挣扎。他们向网外张望，企图挣脱出去向观众表演那网内世界的戏剧。只是当表演得最投入时却又发现，自己身上依旧是那不曾蜕掉的罗网。那上面有罗密欧朱丽叶的泪，有刘兰芝焦仲卿的泪，也有安东尼奥的泪，更有少女卡门的暗红的血痕。

电影以一种近似怪诞而又魔幻的方式，真实表达了人在情中身不由己的迷茫与无奈。永恒就是永远在发生，当你不知不觉“走近”时，其实是不知不觉地“走进”了。安东尼奥以一种为何塞而献身的艺术投入精神，不知不觉走入《卡门》的悲剧中。卡门与“卡门”到底是否是一人，这已难以明白，而且没有必要明白，因为吉卜赛女郎的动人身影时常在你无意浏览时跃入眼帘——这是生活的艺术化，也是一种艺术的生活化。

随着舞剧的高潮，我们看见安东尼奥（或者是何塞）持刀向卡门（或者也还是“卡门”）扑去时，会不会有这样的感受：人永远无法挣脱情感的罗网，在这里走火入魔是很困难又很轻易的事。安东尼奥的匕首不是刺向卡门，而是刺向这张纠缠不清的网，就像困兽尤斗，而结果是无法预料的（就像片中的结尾），这能不能说是人类集体的悲哀呢？

我们要以更悲观的色调来涂抹这个结局。人是孤独的，在感情的波涛中漂流，漂流！

三、伟大在何处——美国影片《翠堤春晓》的艺术魅力

虽然影片开头声称“本片不在于展现音乐，而在于展现施特劳斯的精神”，但当我闭上眼睛，回头去追溯时，印象鲜明的只有那些

流动的镜头、华尔兹的曲调。至于伟大天才加浪漫爱情的好莱坞情节模式，便不是那么重要了。它留给我的的是一个千千万万艺术家的代表，而不是独特惟一的施特劳斯。在人物塑造方面，它不能与《巴顿将军》相比，而在主题上更没有《莫扎特》深刻，但作为 30 年代末一部独具风格的音乐片，它至今仍有着令人心动、让人感怀的艺术魅力。

影片的成就首先就在于它流畅的镜头语言所带来的行云流水的美感。我认为流畅应包含两层含义：

其一，流畅应该是详略得当，干净利索。比如影片开头，一只手的特写，快速挥动着鹅毛笔在记乐谱，另一只手伸进来要拿走乐谱，乐谱立即合上，银行老板又一次发现约翰·施特劳斯在工作时间作曲，施特劳斯当场被开除，他潇洒地走出去，并优雅地在大街的橱窗上流利地写下了一个高音谱号。这里没有任何拖沓的旁白赘述，只用镜头点到为止，人物的身份、个性、处境等众多的信息都一一呈现在观众眼前。接着影片选择了几个重要的片段，来表现音乐家的生活和创作，从咖啡馆里的义务演出到上流社会的初露锋芒，从《维也纳森林的故事》到皇家歌剧院的表演，以及《蓝色多瑙河》的诞生等，一切都在快速的剪接和跳动的画面中展现，简洁而流畅。整部影片都是围绕着几部重要乐曲的产生而展开，为了准确把握音乐家的思想和情感，并准确地体现乐曲的意境，影片对每一个镜头都进行了精心设计和编排，精彩的画面和优美的旋律有机地结合在一起，构成了影片清新自然、和谐而凝练的艺术风格。它运用视觉画面展示了音乐的魅力，又借助于音乐的魅力渲染了人类情感的纯洁与高尚，如同一首淡雅而浑厚的视觉史诗，美妙而感人。

其二，流畅应该是严谨而和谐的。影片既有纪实性的镜头连接，又有蒙太奇的跳跃组合。比如从咖啡馆人们忘情的狂舞叠引出庄重刻板的舞步，时空自然地由开放的民间转入封闭的上流阶

层,这既是一种对比,又是一个悬念,它让观众看到施特劳斯的音乐走向上流社会的艰难和必然。这种神来之笔在影片中比比皆是,像波蒂从家里冲出来,闯进歌剧院时的段落,就是一个组织得特别严谨的蒙太奇段落,非常有节奏感和冲击力。波蒂进入歌剧院门口,先是一个近景,突出她惊呆的面部表情,接着连续跳接九次,画面空间一次比一次扩大,而波蒂的身影一次比一次缩小,直到完全被剧院的氛围所掩盖、所替代。这里没有一句台词,但波蒂内心情感的变化就在这镜头的跳动中淋漓尽致地表达出来。被爱情所伤害的波蒂突然之间发现,在音乐面前,个人的感情是多么的渺小,她心爱的丈夫属于音乐,属于观众,而不仅仅属于自己,波蒂的伟大人格成全了施特劳斯伟大的艺术。

施特劳斯初次登台指挥演出的场景也是极其感人的。镜头先是对准全力演出的乐队,而后逐渐拉开,把音乐逼到了一角,较大画面突出的是咖啡馆里的稀落与漠然,很明确地传达出圆舞曲萌芽时期备受歧视的处境。当音乐在皇家歌剧院女高音卡拉·唐纳的到来后重新奏响时,画面开始展现维也纳城中以各种方式消遣的人们。他们在悠闲地聊天、下棋、散步、喝茶等,但咖啡馆里传来的音乐吸引了人们,所有的人都争先恐后涌向咖啡馆。于是室内和室外形成了鲜明的对比,一边是激昂的音乐和喧闹的人群,另一边则是寂静的街道、正在摇动的空椅子、空棋盘、空茶馆等,镜头在无声地向我们述说着施特劳斯和他的音乐的魅力。

最后,我要说的是音乐不仅仅是一种修饰与烘托,作为艺术它已融入了影片。每一个乐曲的诞生和演唱,都会让我们感觉到艺术家生命在延伸,精神在传递。《时光再来》、《春之声》、《我爱维也纳》、《革命进行曲》、《维也纳森林的故事》、《蓝色多瑙河》等,我们从乐曲中感受到了美,我们也明白了如何把握和创造美。影片不仅给了我们精神愉悦,更给了我们思想启迪。这就是艺术的力量,伟大就在这里。

四、爱,永远与善同行——美国影片《鸳梦重温》的叙事结构与思想意义

千百年来爱情在一代代人们的吟唱中已定格成为一个永恒的主题。而人性之善这注永不枯竭的甘泉潺潺地流过人类精神的家园,也浇灌了爱情这朵奇葩。《鸳梦重温》以它独到的情节安排,一波波地掀起观众情感的狂澜,在叹息与嘘唏声中,男女主人公终于完成了苦难的爱的跋涉。爱永远与善同行的主题得到了升华,奏响在观众的心灵上空。

贯串《鸳梦重温》的是“爱”,这一永恒的主题,始终与“爱”交织着的是“善”,这一人性的母体。实际上影片讲述了两个爱情故事,同样的人以不同的情感体验上演着两个感人的爱情断章。波拉没有变,她始终怀着一颗善良的心,忠贞不渝地生活在对史密斯的爱里;“他”这个人物被分割成两个断片,要么生活在发端于精神病院的记忆里,要么生活在止于战争生活的记忆里。这一尴尬而又残忍的客观事实制造了两个人,一个是与波拉深深相恋并拥有了美满婚姻生活的史密斯,一个是手握一把似曾相识的钥匙,面对波拉却陌生如许的查尔斯。正是这一尴尬而又残忍的存在让男女主人公艰难地跋涉在爱情的双轨道上,各自用他们的爱与善寻找着两个残缺的圆的切点。是一次次的偶然,但也是客观规律中爱与善导演的必然,用残缺之美缝合出圆满之美,把史密斯与查尔斯连接起来,把两个记忆的断片连接起来,两个爱情故事的断章也终于浑然地融为一体,上演一场令人荡气回肠的爱情故事。

让我们沿着爱与善的线索去寻找这两个爱情断章中爱与善的体证吧!

从精神病院逃出的史密斯,与善良美丽的波拉邂逅相遇。因为波拉的善,史密斯才能得到波拉的帮助,跟她一起回到剧团,两人的爱情才有了萌生的可能;因了波拉的善,史密斯的病才得到了

治疗,在波拉温柔体贴的照顾中,两人之间的爱才得以产生。是善与爱让波拉放弃剧团的工作,逃开精神病院的追查,带着脆弱不堪的史密斯回到乡下,用田园生活修复史密斯疲弱的生命。也正是爱与善,让木讷病弱的史密斯获得了健康,获得了宁静和温馨生活的快乐。一把钥匙开启了他们的幸福之门,史密斯不仅拥有了甜蜜的爱情,也拥有了幸福的婚姻与小有成就的事业。两个人从相识到相爱,再到结合,看似是一个个的偶然,但也是客观规律中的必然,因为善让他们相识、相爱,又因爱和善他们得以营造属于他们自己的婚姻生活,并有了爱情的结晶。

然而命运的规尺在绕着爱的圆心旋转时遭到了破坏,一场偶然的车祸把使命运的规尺震离了它的圆心,造成了这样一个残缺的存在:史密斯死掉了,查尔斯得到了复活,而查尔斯与波拉是陌路人。史密斯有爱,却随着他的死去而消失;波拉有爱,却因查尔斯的陌生而深受折磨。爱与善的在艰难地蜗行喘息,挣扎着寻找一线光明。那把开启旧日幸福之门的钥匙始终悬挂在查尔斯灵魂的断壁上,悬挂在墙外史密斯深睡着的灵魂之侧。查尔斯也在受着稍纵即逝的爱的煎熬,他的善让他努力地去抓,却只能抓到茫然与困惑。波拉做着查尔斯的助手,挂名夫人,名贵的宝石亦不如低廉的翡翠项链,因为项链凝结着无比珍贵的昔日之情,而她没有找回昔日的史密斯。面对一个全然陌生的灵魂,波拉没有放弃,没有绝望,因为她心目中有着高尚的善,有着炽热深挚的爱。她怀着深挚的爱也同时忍受着爱的痛苦的折磨做着一次次的探索,是偶然也是必然,爱与善牵引着查尔斯走向精神病院,走向香烟店,走向酒店,走向旅馆,走向他与波拉昔日的家。在那把钥匙再度开启那扇幸福之门时,史密斯与查尔斯之间的墙倒塌了,两个灵魂的残片缝合在一起,史密斯与查尔斯溶合为一个“他”,那是波拉的“他”,是完完全全属于波拉的“他”。苍天易老情难老,爱情这一主题在波拉与“他”这对执著追求爱与善的情侣身上得到了全新的诠释。

爱情这一主题在与善交织中,便上升到了一个新的高度。在我看来,爱永远与善同行这一主题的提炼与升华,赋予了影片新的审美价值,使得《鸳梦重温》成为永久不衰的爱情经典。

五、活在夹缝中——《纯真年代》的困惑与悲哀

每个时代都存在着它特有的规律和特点,社会也一样有一套完整而严密的机制,在社会中生存的人无形中被各种习俗、各种规范束缚着。人们大多会改变自己,磨平自己的棱角来迎合这个社会,来迎合整个人群,而其中总会有那么一些人不肯抹煞个性,不愿放弃自我的权利,固执地守着一个理想,在现实中他们会处处碰壁、屡屡受挫。现实与理想的两种截然不同的需求让他们生活在矛盾之中,生活在夹缝中。而这些想而不能、能而不愿处在两难境地中的人,注定是不幸的。矛盾斗争的结果只有两种,要么掩藏内心的真实情感去迎合社会,适应社会,要么依旧固执地坚持与群体相对抗,被社会所淘汰,现实就是这么实在,就是这么无奈。小小的个人在很多情况下是不得不选择放弃自我的。

剧中的纽伦特·阿切尔就是如此的。尽管他非常爱艾伦,但是习俗不允许,上流社会的规范不允许,周围所有的一切都不允许他们结合,甚至不允许他们有爱对方的自由。阿切尔是上流社会的一个绅士,他有名誉,有地位,有前途,这些因素逼着他在众人面前必须和所有的上层绅士一样,为了体面、为了平衡披着虚假外衣在人群中周旋。如果阿切尔可以融入这个社会,甘于被社会同化,那么他就会发现他的生活并不是他预想的那么糟。他有一个那么聪明,那么投入全心爱他的妻子,有一群可爱的儿女,有一个美满的家,这是怎样的一种幸福!但是阿切尔不幸地爱着艾伦。其实爱本无所谓错与对的,人的一生也未必就能幸运地和爱自己也被自己所爱的人在一起,但是只要爱过,只要爱了,那便不必对爱情有什么抱歉的了。爱情大概是一种浪漫的浪费,尽可以由人们去

向往、去追求、去享受，这个充满激情的过程原本就是每个人心中的梦，能变成现实了，梦会在人们的身边漫漫流淌，但终会走开。因为即使人们会为它痴迷为它疯狂，但人们终究是要从梦中醒来，终究是要两脚踩在地面上实实在在地生活。阿切尔或许并不愿意走入真实的现实，他想打破传统，打破一切不合理的制度，推翻一切阻碍他的障碍，但是他却忽视了他自己的责任，他忘记了他的妻子，他有那样一个纯真美丽高贵聪明的妻子，难道他对他的妻子没有爱吗？不，他只是以为妻子不是他自己的翻版，不是他的心灵共鸣者，他在排斥整个社会不合理制度的同时就一起排斥了自己的妻子，把自己的妻子当做一个挡箭牌。

在彷徨和困惑中，他发现自己的妻子梅是被整个家族围在中心的，梅在其间游刃有余。而他就像军营中的囚犯，就连深爱着他，也被他深爱着的艾伦也与他保持距离了。这时的阿切尔除了困惑、除了无奈，剩下的恐怕只有折磨了。他看着纽约人天衣无缝的表演，心中就开始想逃避了。他要艾伦和他一起逃走，逃到一个可以接纳他们的地方，但是世上根本不会有这样一个世外桃源，身负愧疚与罪恶的他们逃到天涯海角也一样逃不出心中的监狱。此时，艾伦是理智的，她不动声色地离开了，尽管不舍，尽管仍有千般牵挂，但是她不能留下，她只有让自己消失才能让天下太平。阿切尔在妻子的劝说下没有逃离，他看到自己的责任，看到自己的身份，明白了自己的梦也该醒了。

也许很多人认为阿切尔之后几十年的生活平淡寡味，无爱无情，只是一架没有灵魂的机器。也许是这样，但这就是生活。一天接一天，一月挨一月，一年又一年过着的生活。没有谁会希望生活中屡屡碰到爱情，尤其是在可以和妻子（或丈夫）平平静静地过日子的岁月里。一旦这样的日子被各种婚外情所充斥，不论妻子，不论丈夫大概心中都不会怎样的舒服。站在局外，自可以公正地说只要是真心相爱，你们就应该在一起，别在乎什么礼教规范的禁

辄，你们私奔吧！但是，即使是真的在一起了又怎么样呢？不过是另一个安娜和沃伦斯基的悲剧，甚至连他们的境遇都不如。不是悲观，因为这种能而不爱、爱而不能才是人性的一种正常心理。真正把不能的爱变为可能，那么不爱也会随之而来，只有得不到的才永远最美，人心只向往新奇的东西。所以，人只要有过爱情就可以了，不必梦想着将爱情进行到底，没有可能的。有了体验、有过幸福的冲动就该心满意足了，以后的是生活，也应该实实在在生活了，柴、米、油、盐、酱、醋、茶，生活的七种原料共同搅拌着人生。

阿切尔的遭遇或许每个人都会经历，形式也许不同，但是本质却是完全一致的。这不是他一个人的悲剧，应该说是整个人类、整个宇宙的悲哀。人生即如此，本无法突破生死之界，人能选择的只有调节自己的心理，去适应世界，或者对世界的某些外在形式有一些改变，最终人还得自己来拯救自己。

六、繁华喧嚣中的沉思和追寻——美国影片《马语者》的人物塑造与主题内涵

在现代社会物欲横流、繁华喧嚣的镜像之下，现代人获得了什么，又失落了什么，看完影片《马语者》，你不得不去深思。

影片的开头是一匹马在自由的天地里飞奔的镜头，紧接着是漫天飞舞，纯净洁白的雪花，两个正值青春花季的少女，各自骑在自己心爱的马上，在苍茫的雪野里嬉戏飞跑，和大自然进行着和谐的对话。这一切，都显示出人生的美好，生命的珍贵，能给观众带来极大的心灵震撼。

然而，不幸却往往就发生在一瞬间，马在前行中突然受惊，并与一辆迎面开来的卡车相撞，造成了这两个女孩和两匹马的噩运——一死两伤。顷刻之间，生命的花朵猝然凋谢，而那匹英勇神威的“朝圣者”为保护自己的主人而变得面目全非，直至疯狂，它的主人，一个活泼漂亮的小女孩，也因此失去了最好的朋友和被截去

一条腿而变得孤僻乖戾。于是一个巨大的难题摆在所有人面前，生活的轨迹突然改变，他们该怎样去面对和适应？

女主人公安妮是这个不幸的受伤女孩的母亲，她是一个成功的职业女性。影片用那繁忙拥挤的工作空间和简朴的命令式的语言来向观众揭示她的性格特点，正如后来在影片中她自己说的那样：在纽约，你停留一分钟就有可能被淘汰。可以想像，这样一个人行事向来是理性的，是经过深思熟虑的，然而就是这样一个人，却做出了令人吃惊的举动：不让人杀死疯马，并决定自己一个人带着女儿和马到遥远的西部去找一个马专家，去治疗马并抚慰女儿受伤的心灵。她告诉丈夫，做这决定她也不知道是为什么，只是一种直觉。为了女儿，也缘于她那伟大的母爱，她义无反顾地抛却了理性规则，听从了直觉的指引。

带着她在现代文明社会中的必需的工作，她开始了长途跋涉的旅程。然而，一开始，女儿并不理解也不配合，她自己一个人跑到路边的栏杆旁失声痛哭，然后就恢复了沉稳坚毅的模样，连她女儿也看不出来。这正是影片给予我震撼之处。女主人公的形象正是现代社会千千万万个所谓女强人的缩影。她们有才干，有成就，在别人眼中，她们是成功的，是坚强的。人们习惯了用仰视的目光去看她们，却忽略了她们首先是一个人，一个女人，她们也很脆弱，也很无助，也需要安慰，也需要关怀。而这些，这个社会的传统观念都不会给她们，这正是一种悲哀，成功之中的悲哀，是她们个人的，也是整个社会的。

经过辗转跋涉之后，她们到达了目的地。辽阔的西部风景让人陶醉，纯朴而善良的牧民以及广阔而美丽的原野一起向她们展开了一幅宁静和谐的生活图景。在与马专家汤姆的一步步交往中，在与牧民家庭的一次次接触中，母女俩渐渐融入到了这份自然与和谐当中。在汤姆的激发引导下，女主人一步步恢复了 she 生命中的纯真原始的本性——和汤姆一起骑马到天黑，这是她为了繁

忙的工作而丢掉的少女时代的爱好；一起玩结绳游戏，原来她也可以拥有这份天真的快乐——于是，一种缘于灵魂深处的爱情便在这两颗心中悄然而生，我认为，这种感情是纯洁的、伟大的、神圣的。随着马和女儿的日渐康复，归期一天天临近，这份感情给两个具有成熟理性的人都带来了困惑，逃避不是办法，然而他们也明白，汤姆会永远属于西部牧场，她却终究属于现代都市，分离是必然的，但毕竟爱让他们恢复了人的本性，让他们明白了生活的真谛、生命的意义。

影片中有一句点睛之语，那是在一次牧场的聚会上，汤姆的妈妈——她看上去像一个无所不知的慈祥的智者——对女主人公说的一句话“有时候人们对于内心里家的渴望要多于实在的家。”是的，在这个世界上，我们每一个人都该拥有自己的心灵家园。而事实是，在追求现实的物质的家的时候，我们盲目、麻木，渐渐地遗失了信仰，迷失了自己。影片正是通过这样一个故事和强烈鲜明的视觉效果告诉人们：寻求交流，寻求和谐，寻求理解和爱，这才是心灵应有的归宿。正如汤姆的妈妈所说：“了解是容易的，大声说出来就难了。”

我想，每一个观众都会跟着女主人公一起在繁忙与喧嚣中沉思追寻，成功是必要的，奋斗是少不了的，只是别把自己变成了机器，千万别忘了关爱自我，用真情和爱去构建自己的心灵家园。

第八章 人道关怀与人性思考

——耐人寻味的艺术电影

艺术作品以自己的方式开启了存在者的存在。这种开启，即揭示，亦即存在者的真理，是在作品中实现的。在艺术作品中，存在者的真理自行置入作品。艺术就是自行置入作品中的真理

——海德格尔

一、在对立中寻求和谐——澳大利亚影片《荒野有情天》的表现技巧与影像风格

在优美如画的荒野景色中，一辆白色的家用小货车载来了一个小家庭，他们是来享受城市之外的闲逸人生的，而一辆灰色的卡车却送来了一位身患绝症即将告别人世的老人，他却是来等待死神的最后宣判。影片《荒野有情天》便是在这截然相反的两条人物线索与镜头对比中拉开了整个故事的帷幕。

享受人生的小家庭不幸惨遭噩运，中年夫妇意外死亡，同时毁灭的还有食物、用品以及一切带有现代气息的“身外之物”，只剩下十岁的小男孩身处陌生的自然世界，刚刚看上去还是那么新奇而美丽的风景，此刻变得充满危机，无比狰狞。小男孩幼小的心灵承受不住如此重大的打击，精神几乎崩溃，但他作为人的求生天性却激励着他离开最危险的地方，虽然漫无方向但目标明确：那就是找食物，走向属于自己的天地。这时，他遇见了老人。

作为饱经人世风霜看透世情的老人，疾病的折磨、经历的坎坷已经使他平静地接受了死亡之神的柬贴，只是在尽最后的力气赶

回被他遗忘了很久的的家园安息。他的目标也很明确,但却是与小男孩的截然相反——是等死而不是求生。影片通过老人的面部特写突出了这种对立给老人内心带来的矛盾斗争:眼看惨剧的发生,他近乎无情地只是对他们的不幸点了点头,而不是像一般观众期望的那样激情澎湃地唏嘘感叹,甚至挺身而出承担救世主的责任。他的良知与感情告诉他,应该援助这不幸的小男孩;但他的病痛和理智却警告他:所剩时日不多,他根本没有力量再将小男孩送回有人烟的村镇。他等待最后安眠的方向正是与男孩求生的方向相反,如果将他带在身边,自己随时都可能倒下,而小男孩却将跟着自己越来越踏入荒野的腹地,离生的希望只能越来越远。种种冲突使老人犹豫不决地与男孩保持距离。

虽然最后已经把小男孩带在身边了,经过激烈内心斗争的老人仍然对他不假以颜色。因为他知道“授人以鱼不若授人以渔”,与其泛泛地表示同情与怜悯,并提供暂时的救助,最后依然使小男孩在自己死之后重新陷入绝境,不如在严厉的督促下使他懂得必要的生存知识,老人的内心冲突外化为斥骂与驱赶,鞭策着小男孩被动地努力学习捉鱼、逮兔子、设陷阱、抓袋鼠;学习辨别各种自然界的声响,辨别方向、风向与气味;学习接受生活的各种赐予,包括种种不幸;学习自立,学会不依赖任何人而依靠自己的力量生存下去。

老人与小男孩的对立冲突在共同的捕捉猎物过程中逐渐弱化。小男孩自立的能力在不断的善意而不乏“凶恶”的呵斥中逐渐增强,他在不幸事件的催化下过早地领略了“靠自己的双手生存”的含义。而老人面对孩子的成长,脸上也露出了一丝欣慰的笑容,似乎看到了自己生命的印记。

旅途走到了尽头,老人的生命也即将结束。为了不让小男孩再一次直面残酷的死亡,老人强忍渐渐培养出来的感情与不舍,故意赶小男孩走。而小男孩毕竟还是一个十岁的孩子,他无法理解

老人的良苦用心，他哭喊着质问老人：“为什么要赶我走？我要你带我一起走。”小男孩已经无法割舍与老人在患难之中结下的深厚情意，他违心地叫出“我恨你！讨厌你！”的怨言。老人伸出他苍老的手，把孩子紧紧地搂在怀里，小男孩终于说出了埋藏在心底的一句话：“我爱你！”这是心与心的碰撞，这是情与情的交流，至此，冲突再一次缓和，并最终走向统一。影片结尾，小男孩满含热泪，用一块块石头埋葬了犹如再生之父的老人，在背上老人为他准备的行囊，重返熟悉的现实世界时，我们从他的眼睛里看到了坚强、自信和成熟，这也许就是生命存在的意义。

整个故事都在对立冲突中展开，最后在不断的磨合中取得和谐统一。对于老人而言，小男孩在一定程度上就是他生命的延续，因为他也曾从荒野走出，孤身一人面对险恶的人世，而男孩在走回都市之后，失去双亲的他也必须坚强地用自己的脚走出一条人生之路，因为他已经从老人身上获得了生存的智慧 and 力量。至此，我们明白了创作者的意图，我们也理解了生活的真谛和生命的价值。

二、人类的追求——《荒野有情天》的整体意蕴

一部优秀的影片，不仅要具有很强的观赏性，而且应该给人深刻的思索，既要把形式美和思想性完美地结合起来，只有这样才能使电影成为“有意味的形式”，达到寓教于乐的目的。

电影《荒野有情天》就是一部优秀的作品。人类永远面对这样的尴尬，即总想要超越自己的极限，但又永远无法超越极限。造化给了每个人生的权利，也给了每个人死的必然。对生的向往和对死的恐惧，构成了人类几百万年的终极意义。影片以一个朴素而又深沉的故事，向我们揭示着这样一个属于整个人类的大命题。

故事的情节很简单：一个小镇的某一天，突然来了一个生命垂危的老人，他一脸沧桑，一身疲惫，来到几十年前曾经生活过的地方寻找失落的梦幻。他艰难地上路了，朝着他的目的——死亡的

坟墓走去。而与此同时，一个和睦的家庭也来到镇上，一家三口充满欢乐和幸福，也充满生命的激情，为了体验美好的生活，他们也出发了。影片采用时空交叉的手段把这两条线索连接在一起，于是，死的冷漠和生的快乐就平行地排列展开。是偶然？还是必然？幸福的三口之家突然只剩下一个孤独的孩子，他的父母永远地葬身于山谷。小男孩孤苦伶仃，面临着选择生死的问题，本能的冲动，使他没有忘记他有生的权利，他躲避着外界动物的侵害，躲避着死的威胁，他渴望活着。一个找“死”的老人和一个想“活”的孩子就这样在荒漠中相遇。生与死是自己的选择，别人无法代替，老人说：“要想活着出去，就沿这条河流水的方向走去，别跟着我。”孩子毕竟是孩子，依附的天性使他无法离开老人，做出那种独自走出荒漠的决定。老人说：“要想活着就自己去捉。”可孩子只有十岁，只能眼睁睁看着老人吃完鱼，去舔那些鱼骨头。老人说：“自己上来，我在这等你一会儿，上不来，我就走了。”孩子看着凶恶的野狗追来，完成了他的壮举——独自爬上了山崖。当他按照老人的话，郑重地站在悬崖上告诉那些野狗：“兔子是我的，你们想吃，捉你们的兔子去吧！”那天真中却蕴含着多少成熟。是的，生存是属于孩子的，艰难的跋涉中，老人一步步让孩子学会了生存。老人走到了一个他想到的地方，那是一个美丽的峡谷，那里埋葬着他的父亲和母亲。老人很平静，只是说：“我把他们埋在了这里，有一天我也会死在这里。”生命也许就是这样在不断的轮回中显示着它的意义。当孩子亲手把老人葬在他父母的旁边，背上老人的行装出发的时候，镜头空白了，如同河水断了流，成为一个截面。是生活河流中的一瓢水，没有头没有尾，有的只是生死转化过程。我不禁想起老人的童年，也不禁想起孩子的未来，是否也是一种循环呢？

人在寻找什么呢？寻找生，寻找死。很早就有人提出“我是谁，我从哪里来，我要到哪里去。”如今我们还在质问自己，老人死了，孩子获得了生的权利，但终究还是要死的。然而新的追求还在

继续,人永远在寻找中,在这种生死搏斗中完成自己辉煌壮丽的一生。老人的一生虽然坎坷,但他最终完成了灵魂的升华,在传递和交接中实现了生命的圆满,他的一生没有虚度。孩子在老人的智慧和情感的指引下,也会把握好他的一生,坚实地走完他未来的路。我们呢?生命是一段艰难的旅程,我们既不能畏而不前,也不能草率地打发,我们要像影片中的孩子那样,勇敢地追求生存的权利,也要像影片中的老人那样,坦然地面对死亡。“沉舟侧畔千帆过,病树前头万木春。”时间就是无情地埋没着生命的激情,但同时也有情地留下历史的记叙。历史就是生死的更替和记录,其中多少激情的故事随着黄沙和河流去无影踪,而如今如火如荼的生命仍在飞扬。人的历程是在一望无际的荒野中跋涉,跌倒了爬起来,死去了,又有接班人继续前进,而这种寻找便成了人生的目的。

三、出路何在——美国影片《开罗紫玫瑰》的理性思考

世界大战的硝烟已遮掩了资本主义世界苦心经营起来的繁华,多少美好已旧日不再。一次次经济危机之后,劫后残余的人们仍要艰难地生存,寻求自己的出路。这就是影片《开罗紫玫瑰》力图揭秘的事实根源。围绕“出路”这一内在核心问题,影片精心设置了三组否定,将对“出路”的探索逐步引向了深入。

影片首先通过女主人公塞西莉娅的工作际遇,否定了现实生活中个人通过工作寻求出路的努力。一个生活于非常现实、非常窘迫的环境中的女性,心里却做着浪漫、虚幻的少女一样的梦,她渴望过电影上那样浪漫的生活,渴望能像电影里的人们那样自由自在地活着。于是她执着地迷恋电影,把电影看成自己生活的重要内容,只有在电影里,才会有机会得到短暂的心理满足。一旦走出电影院,她又要面对繁重的工作,面对无聊而懒惰的丈夫,还有毫无情趣的家庭生活。由于陶醉在电影之中,塞西莉娅在工作时失手打碎了盘子,于是她被老板解雇。失去了工作也就等于失去

了生活来源,包括失去她实现梦想的权利。这实际上意味着她已被高度零件化的现实社会所排挤。而她的丈夫,则早已完全放弃了追求生活幸福的努力,他像一个寄生虫一样依附在妻子身上,实际上即意味着他已被高度机械化的现实所抛弃。影片通过这两个人物,来透视现代资本主义社会对人的压抑与扭曲。

影片又通过对汤姆的否定而否定了人们想像中的黄金世界。汤姆置身于一个衣食无忧、游宴终日的“上流社会”,他的世界优雅浪漫(如剧中人物由金字塔内猛然进入上流社会的惊奇与感叹),是一个与现实世界截然不同的天地。正是这个原因,才吸引着女主人公一次次来到影院,躲进这个世界,以暂时躲避现实中的失意与无奈。这个世界,实际上是人们为弥补无情的现实社会而营造出来的,目的在于为人们提供一处躲避的场所,并借助想像中的完美疗治现实的创伤。然而,这同样不是一个真正完美的世界,置身其中的人们一旦如梦觉醒,就会立刻发现它的空虚,一次次机械般的重复与无聊。基于此,汤姆才渴望走出银幕,向现实世界作一次大俯冲,以体验真正实在的爱和生活。然而,由于他和整个银幕世界自身缺乏现实的基础,他始终只能像一只美丽的高飞的纸鸢,他的愿望也只会促使它更快地颓败与消亡。他满怀着爱与激情由银幕走向生活,最不可思议的叛逃行为仍然在最后趋于失败,他只有重返他的银幕世界,怀着无尽的遗憾,继续他那已经因觉醒而获得“生命”机械般的表演。

想像中的世界无论多美好,却缺乏现实的血肉气息。所以,在面临汤姆与吉尔之间的选择时,女主人公尽管不无留恋,仍然抛弃了前者而选择了后者,回复到纯粹的现实世界中。人类不可能生活在想像中,否则生活就将失去它全部的光彩,而变成死水一潭,枯木一截。生活需要想像,因为想像能带给人希望和力量;但生活又是极其实实在和真实的,你无法永远生活在想像中,所以必须直面现实去做努力的冲刺。从这一点出发,主人公塞西莉娅的选择无

可厚非。令人痛心的是，生活本身时常欺骗我们的眼睛，那些在我们看来不无美好甚至十分美好的东西，却又常常给我们带来无以言说的心痛。女主人公选择吉尔的同时，也就自觉而又毫不知觉地选择跌入了现实的罗网，她那刚刚建立起来的（严格地说，是“恢复”起来的）对生活中“美好事物”的信念，顷刻间被撕裂，并一直推向遥不可测的深渊。如果说女主人公在此之前所经受的打击已使她的面目千疮百孔，而仍然保有着一颗完整的心，可以凭心灵的想像抚慰自己的话，那么，此时她连这颗完整的心也失去了，对现实的最后选择终于断绝了她的最后力量之源。

至此，影片已揭示出了第三种否定：对人们心目中现实存在的美好的依靠，依然“危不足恃”。人类出路究竟何在？是继续选择现实？还是有保留地选择想像？影片对此没有做出最后回答，只抛给我们孤苦无助地流泪的女主人公，质询我们，也质询真正的生活。

四、淡化的虚无——荒诞而真实的《开罗紫玫瑰》

如果说人生如逝水，那么爱便如这逝水上的浮萍，如果说人生如一日，那么爱是这一日里的朝霞，它是那样美好，又是那样易逝；它是那么短暂，却又那样永恒。人生有太多的局限，使得爱之蓓蕾常常未经开放就顿然凋落，这也许就是人类最本真的悖论。美国影片《开罗紫玫瑰》以一个夸张、变形了的爱情故事，向我们讲述着人类的矛盾与困惑。但仅从爱情故事的角度来看是肤浅和片面的，从根本上讲，影片反映的是人类在“异化”状态下种种荒诞而虚无的生活本性。

影片在一个沉闷压抑的气氛中开始了它的故事：塞西莉娅是一家小饭馆的侍者，她终日忙碌仍然不能摆脱生活的困窘。由于丈夫蒙克的粗鲁、懒惰，她感受不到任何生活的快乐，只有沉浸在电影的世界里，她才能得到暂时的解脱。于是她痴迷地爱上了电

影,徜徉于四方恒定的一片虚无世界里,忘掉尘世的一切烦恼和痛苦,让思想和灵魂自由飞翔。然而,电影总要结束,塞西莉娅还必须面对现实,当大萧条的压抑、失业的负担、丈夫的外遇等一系列不幸向她袭来时,她只能躲进电影院寻找慰藉。当她一遍又一遍观看了温馨浪漫的《开罗紫玫瑰》时,奇迹出现了,影片中的男主角汤姆走下银幕,走到台下的塞西莉娅面前,真诚地告诉她,要和她一起感受这个真实的世界。于是塞西莉娅便在真实世界与虚构世界之间徘徊。一方面是真实世界的庸杂、穷困和无奈,另一方面是虚构世界的浪漫、快乐和自由。但真实世界和虚构世界必竟是两个不同的空间,塞西莉娅必须选择一个,要么选择完美无缺的汤姆走进虚幻的世界中,要么选择热情自信的的吉尔回到真实的世界中。塞西莉娅毕竟是个常人,她无法让自己走向虚无,于是她选择了真实,让伤心的汤姆悻悻地回到了属于他的世界。但生活再次向塞西莉娅开了个玩笑,真实的吉尔并不真诚,塞西莉娅不得不又提着箱子走进了电影院,又一次在品味苦涩的梦。

影片选取的角度是独特的,它运用片中片的方式来表现两个时空之间的差别,并通过塞西莉娅的命运反映出当时社会条件下人们理想追求与现实世界的巨大反差,这种反差的巨大以致于使生活变得虚无。塞西莉娅在现实中找不到认同感,丈夫粗鲁、无聊,只会喝酒、赌博、玩女人;老板刻薄、冷酷,只会对她发号施令。面对一片荒芜的精神世界,犹如跋涉在寂寥而又空荡的沙漠里,于是电影成了她惟一的精神寄托地。她在另一个世界里感受着人间的喜怒哀乐、悲欢离合,也在另一个世界里弥补缝合着现实世界造成的心灵深处的裂缝。她把电影的世界当成了自己的理想王国,而现实却成了令人诅咒的地狱,现实和理想成了两个不可调和的对立面,透过这种反差来揭示更为深刻的内涵。理想是美好的,但又是转瞬即逝、不可捉摸的,现实是可怕的,但又是必须面对的,无法超越的。塞西莉娅追求精神世界的丰富,追求真正的爱情,然而

她得到的是什麼,是吉尔的一句谎言,是深夜寒风的凄怆。但她还是要走进电影院,在电影的世界里自我安慰,还是要走进那个破旧的小屋,和无聊的丈夫一起打发生活。那么,她真正的生活在哪里,或许她真正的生活她根本没敢奢想过,所有的一切都是一场梦,这场梦又虚无了人们所有的精神,也虚无了人们所有的生活。也许塞西莉娅直到最后才明白这一道理,所以才有其片尾定格的笑容——既然一切都是虚无,我们还幻想什麼、追求什麼呢?!我们所有的幻想和追求无非像开罗金字塔内埃及王后墓上的玫瑰一样,只是个传说而已。

这种生活的虚无性在影片中并不是赤裸裸地表现出来,而是经过了一种艺术处理,用两种时空关系(影片本身的时空关系和片中片的时空关系)的错位与对立直接构成的真实与虚幻的冲突性和对立性,让观众自己细细品位这其中的内涵。总之,这种庄生梦蝶式的含蓄方法一方面加大了影片本身的意味性,另一方面也增加了虚无主义在影片中的批判力度,它不是批判现实存在,不是批判人与人性,也不是批判整个文化,而是批判一切妨碍人成为人的因素,批判一切妨碍人具有人的正常意识和正常情感的因素,批判一切妨碍人与人、人与现实、人与自然和人与社会之间正常关系的因素。

卢梭说,人是生而自由的,但无往不在枷锁中。人创造了文明,解放了一层枷锁,又会重新换上一重新的枷锁,这似乎成了一个永无止境的怪圈。那么,什麼时间人类才能真正走出这个怪圈,找到那个永不凋零的紫玫瑰呢?今天还是明天?

五、飞旋的色彩——《金色池塘》的色彩基调及其对主题的影响

美国电影一向以巧妙的画面构想、独特的艺术手段、耐人寻味的故事情节等吸引着世界各地的无数观众。由凯瑟林·赫本和亨利·方达主演的《金色池塘》便是一部制作精细、风格独特、引人入

胜的电影作品,自1981年问世以来,一直广受观众的喜爱,成为家庭伦理片的典型代表。

这部电影叙述了诺曼夫妇从大学退休后在金色池塘度过的一段浪漫而平淡的时光。在这段生活中他们所经历的一切事情,是当今美国老年人乃至世界上的老年人在退休后都要面临的一系列问题:爱情是不是已褪色亦或仍绚烂多彩;生活是该归于平淡还是该重新选择另一种领域中的竞争;怎样越过老年与中年、老年与少年之间的难以避免的沟壑;以何种心态和做法面对即将来临的死亡之神的叩门声飘荡出的灰暗的恐惧等等。我认为,影片基本的主题是老年人面临死亡时怎样驱散阴影和调整心态的问题。而这个主题,从色彩和画面上看,是由开端、发展、高潮三组不同色调的画面渲染出来的。

电影开始的画面是一只蓝喙黑羽毛的水鸟在轻柔明快的音乐声中从石块后探出了头,然后,这种展示金色池塘全貌的镜头便一个个推到观众眼前。水、水草、叶子、花朵,色彩一律是很纯的原色,对比明显,有纯蓝(天)、鲜红(红叶)、橙黄(花)、黛绿(水草)、深蓝(湖水)等。这使人感觉到,这对被激烈的竞争抛弃的热爱生命的老夫妇将是怀着童真般的心情面对这个如诗如画的世界的。这种色彩透出早晨般清新的气息,而且,与他们的安闲的心境相符,一切都要在春天一样的明丽中勃发出生命的激情。色彩搭配和谐,充满着活力。

但是,这种和谐却随着诺曼迷路的恐惧而出现了杂音。尽管他的妻子极力调整这种失衡,安慰像个孩子般委屈而内心充满恐惧的诺曼,但由此开始,他对死亡的恐惧变为一种无遮拦的情绪。妻子的安静使他焦躁,孙子的活泼使他厌烦,女儿的好强让他嫉恨,他与别人的对比深深刺痛了自己的心,他只有狂吼,只有嘲弄别人,并以此向上帝表明他仍然存在,仍然能与命运搏斗。这组画面便常用单纯的深蓝,而少用其他明快的色调,这种画面着色的单

调是一种失衡的外化。湖水是沉重而深邃的深蓝,黄昏的树是暗绿,甚至只有黑黑的剪影,夜是神秘的黑蓝。这时反复出现的是水的颜色而较少绿树,死亡的恐惧离他们太近了,以致于使诺曼看不到妻子橙黄色的温暖与宽容,看不到孙子火红的跳荡的青春,更看不到老鱼精不屈不挠死里求生的搏斗精神。

这部反映老年人黄昏情结的电影不应是只有眷恋的,它是一首生命交响乐。所有的老人在面对死亡时,都不可避免地要度过一个艰难的心理调整期,这是一种生与死的考验。他们的角色由激烈竞争中的搏斗者一下子变为安享天年的被冷落者,这种反差会令他们不安。当他们从火热的向上的生活中退到只有无争的水和树、只有无言的鱼和鸟的池塘边,就好像让他们眼睁睁地看着上帝的使者把他们仍有活力的灵魂带到寂静的天堂之中,于是他们只有抗争、吼叫、担忧、恐惧。他们不愿屈服,也不想屈服,他们想跟命运做最后一搏,以此来证明自己还活着,仍要在战斗中证明自己、超越自己。

《金色池塘》在展示这对老年夫妇面对死亡的平静时,采用了一幅夕阳红的画面。这个镜头采用拉的手法,将西天的夕阳由近推远,使人对它有一种归宿感,同时又与它保持着一定的距离。色彩是浓烈的红,这里已经突破了“夕阳无限好,只是近黄昏”的意境,不是壮中之悲,而是壮中之美,是深邃的平静与轻松的坦然。当他们越过死亡线,就如同诺曼再次放生了那个老鱼精一样,他们是上帝放生的不死鸟。在相拥着与夕阳对视的一刹那,他们脸上是一种祥和,死亡与他们相邻但不会压倒他们,因为他们有爱,死亡像他们永不褪色的爱一样,在对生命的不懈追求中定格成一片永恒的夕阳红。

金色池塘,一对老人相互搀扶着遥望远方,他们衰老的生命和夕阳下的湖水相互映衬,构成了一幅美妙的图画。我们从这幅画里明白了什么是生,什么是死,什么是理解,什么是真诚,什么是幸

福，什么是希望！

六、在缅怀中思索人生的意义——意大利影片《天堂影院》的生命意识与哲理意蕴

每个人对于自己的人生总是希望尽善尽美、一帆风顺的。然而，现实生活的残酷却总使一切都那么不尽人意。每个人都不可避免地要遭到一些挫折坎坷，甚至是沉痛的打击。成功的背后总是含着许多的眼泪，这已成为不容置疑的人生悖论。

的确，没有完美无缺的人生，《天堂影院》这部影片就给我们展示了这一至理名言。主人公萨尔瓦多是一个功成名就的大导演，但他的成长之路却展示了他的成功是失去了许多为代价的。亲情，他已经疏远了母亲故土三十年了；爱情，他失去了初恋情人并且一直生活得不幸福；友情，幼时的忘年交阿尔夫莱多临死前也没能看他一眼。这一切的损失太大了，对于每一个人来说，亲情、爱情、友情都是抛不掉的，它们给人以温暖、慰藉和支持，缺少任何一种都不是真正的人生，都会造成无法弥补的缺憾。我们看到萨尔瓦多，他有过快乐的生活，有过甜蜜的爱情，有过热爱的工作，但为了成就一番大事业，他毅然放弃了一切，他走出了束缚他的小圈子，他走出了一条辉煌的人生之路。

他的成功可以说是许多人羡慕而难以企及的，但是萨尔瓦多自己呢？我们看到，他曾经拥有的一切仅仅变成了发黄的记忆，想起来就有一种刻骨铭心的痛。这种痛也许只有他才能深刻体味，这种缺憾是什么也弥补不了的，即使是他的事业的成功。然而，这样才是最真实的，人生并不苛刻，在失去的同时也必将有所获得。萨尔瓦多失去了太多，但他并不是一无所有，至少事业是成功了。即使对于他来说是不以为然的，他总也算是收获了一些。但这也只是对于那些不沉溺于失败、痛苦中的人而言的，那些沉溺于个人感情中的人最终也必然是一无所获。这也就是说，要敢于面对现

实,走出痛苦,才能开创一个新的世界。影片中的阿尔夫莱多告诉萨尔瓦多“走吧,永远别回来”的话,与影片的最后一个镜头的寓意是相吻合的,它是在揭示这样一个真理:一切都会变的,走出过去,走向未来,当你能够面对它的时候,你已经得到许多了。在不经意间,过去的已成为了记忆,而现在才是最重要的。

尼采说:如果人生是一场悲剧,就让我们来表演吧。《天堂影院》是悲剧还是喜剧?两种情绪紧密交织贯串始终,这就是电影艺术的魅力所在,它给人提供了无穷的想像空间。主人公走出了往日的困境,却失去了往日的乐园,在获得人生自在时却失去了另一种自由。小镇上的人们在一天天更新的生活中改变着模样,却以一种怀旧的情绪面对过去的天堂。

电影暗示人们,天堂虽不可及,但生活却在永远进步。天堂电影院的几次变化,本身伴随着时代进步的足音。人们的生活在改变,需求也在变化,历史有时在前进中会毫不犹豫地抛弃往日的东西,虽然那曾经是他们的寄托。老放映员的话是对的,人应该走出去,永不回头,一回头就有可能被一种无形的力量牵扯住再也无法挣脱。电影似在向我们揭示历史的秘密,个人的经历和集体的历史之间只不过是具体微小者和漫长宏大者之间的差别,萦绕于其间的都是一种要挣脱又想留恋的情感困惑。人们永远在感情与理性间徘徊,对往日的依恋和追溯是充满感情的小夜曲,时刻回荡在人类精神家园的上空,但是现实生活又在冷酷地追赶人类,一直走到那功利的、直观的世界里去。当我们站在代表人类事业成功的高塔上遥望过去时,蓦然回首,往事历历,亲情、友情、爱情、少年、中年、老年……这一切都像昨日的云彩还游荡在不远的太空,但我们已不能回到彩云长成前的那个春朝。就这样,人类就像电影主人公那样一路走来,身后留下深浅不一的脚印。

电影主人公最后的结局对我们来说是一个悬念:他留下呢,还是继续出走?永不回头,永不回头?我们每个人都在这矛盾的路

程上艰难跋涉。

七、寻找精神家园——法国影片《第八天》的象征与隐喻

18世纪德国诗人席勒说过:文明是人性发展的产物,然而现代文明却在发展的进程中逐渐撕裂了人性。人性分裂、人性异化,带来的必然是人类无尽的痛苦和灾难。法国影片《第八天》就是借助一个奇特而又精彩的故事,深入剖析了现代人的心灵空间和精神世界,让我们真切地感受到了在现代工业文明的挤压下人性的扭曲与变异。那么,如何摆脱这种生存的尴尬和精神的困惑?影片让我们跨越尘世障碍走进一个真实而又虚幻的“第八天”,领略那种人力与神力“重新结合”之后而产生的“人类应当如何的社会图景”。

1. 隐喻的故事

上帝说,世界太寂寞了,便在六天之内创造了万物,第七天是休息日,从此人类便按照这个约定俗成的规则繁衍和发展。“第一天有了太阳,它很刺眼,后来有了地球;第二天大海出现了,它会弄湿脚,风好舒服;第三天有了唱片,第四天有了电视,到了第五天有了草坪,你要是剪它,它会哭;第六天有了男人,要生孩子,男人和女人必须互相凝视,他们结婚了,种下了种子,是个男孩,他的名字叫乔治。”这就是弱智人乔治讲述的他眼里的五光十色的世界。第七天,乔治像其他的智障病人一样,在福利院等待妈妈接他回家,但妈妈没有来,乔治孤独而坚定地走出了福利院,去寻找他心目中的生活乐园,“第八天”的故事由此开始。

喧嚣而忙碌的城市中,哈里每天按时起床,准时上班,充满激情地向人们传授他的那一套成功的推销术:“第一要注视你的客人,第二要微笑,第三要自信,第四要热情。坚定信心,定能成功,……一定要有自豪感,为自己自豪,为自己的银行自豪。”然而,这

样一个成熟自信、事业有成的中年男人，却陷入了难以自拔的精神困境之中，他无法和妻子沟通，无法和孩子交流，在富足而清冷的家里，他只能对着镜子苦笑。他开车去看望自己的女儿，遭到了妻子无情的阻挠，他想亲自向女儿道个歉，又得到女儿冰冷的回绝。在他痛苦绝望之时，他遇见了乔治，两个无家可归的人开始了一段难忘的人生之旅。出于道义，哈里尽力帮助乔治寻找家和亲人，但乔治已经没有了家，亲人也不愿接纳他，乔治便把哈里当成了唯一的朋友和亲人。乔治无视文明世界里的一切规则，他想爱就爱，想哭就哭，想唱就唱，这给哈里带来了不少麻烦，但乔治对自然世界的敏感与好奇，对生活的热爱与追求，对困难和挫折的坦然与宽容，却让哈里从内心深处受到了感染。和乔治在一起，哈里学会了静静地躺在草地上享受到风的抚慰，学会了和昆虫说话，和大树交谈，学会了站在天桥上和过往的汽车说“再见”，最后哈里和乔治一起冲破一切禁令，在女儿生日的晚上疯狂地燃放烟花爆竹，自由地宣泄心中压抑已久的感情。女儿从绽放的烟火中看到了父爱，妻子从无忌的狂舞中看到了真诚，一个濒临破裂的家庭借助于一次非理智的荒唐的行动，又重新恢复了正常。乔治像上帝送到人间的天使，完成了他的特殊使命后，又悠然地飞翔而去，回到他理想的天堂世界。

哈里重新开始了他的幸福生活，他发现世界原来是如此奇妙：“第一天有了太阳，它很刺眼；第二天有了大海，它会弄湿脚；第三天有了草坪，你要是剪它，它会哭；第四天有了牛儿，它们喘气的时候，发出怨气；第五天有了飞机，即使你不常坐，也能看见它从你头上飞过；第六天有了人，男人、女人和孩子，我喜欢女人，因为你亲她们的时候，她们不会刺痛你；第七天为了休息有了云，如果你久久地注视它们，你会发现里面有很多故事。然后，它觉得一切都好了，在第八天的时候，它创造了乔治。乔治很棒。”

这是一个充满诗意、充满温情、充满智慧而又寓意深远的故

事。从叙事结构和表达手段上看,它不是一个写实的故事,因此不能把它简单地看成是反映残疾人的生活状态,表现正常人如何关爱和拯救弱智人的影片。它一开始就营造了一个似真似幻的境界,让我们透过乔治和哈里的眼睛去感知世界,从而去理解生活的意义和生存的价值。当我们透过影片的故事层面而进入它的意义层面时,我们就会发现,这个看似简单的故事里面承载着极其丰富和深远的信息和内涵。

理解这个故事首先得结合西方的宗教文化背景,“宗教”(RELIGION)一词,本义就是“重新结合”,《圣经·创世纪》的主题是:人类违抗上帝的意旨,从神圣的“伊甸园”坠落到世俗的人间,从此真理的境界与罪恶的世间就绝对分开,为了缓解人类的痛苦,恢复世俗与神圣两界的结合,人类与神界签定了契约,这就是七天创世的神话。“人创造了宗教,是为了从宗教中获得存在的神圣的意义。然而,对人来说,宗教的神圣意义,却恰恰表明了人的悖论性存在:生活的意义来源于宗教的神圣意义,这意味着人把自己的本质力量异化给了宗教的神圣形象,是人还没有获得自我或再度丧失自我的自我感觉和自我意识”。^①怎样才能超越宗教意义世界的悖论,获得存在的根本意义,这是一个具有终极意义的话题。影片从七天创世后的“第八天”开始,预示着人类要开始他的新的征程,这是一个崭新的创世的神话。

影片有意设置了两个人物,两个无家可归的人,他们在寻找“家”的途中相遇,这本身就具有象征意义。乔治是一个任性而愚钝的残障人,他不受文明社会的一切道德和规范的约束,随心所欲地生活在自我的世界里。他爱女人,他就不加掩饰地向女人示爱;他爱音乐,他随时就能听到美妙的音乐;他想妈妈,妈妈总是在他最需要的时候出现在他面前;他渴望回家,家就像他画的一幅画,

^① 孙正聿:《哲学通论》,辽宁人民出版社,1998年版,第48页。

时刻在他身边,永远在他心里。与乔治不同,哈里是一个成熟而自信的精明人,他拥有地位、财富和荣耀,但他却有家难归,有苦难言。事业的成功弥补不了内心的空虚,在彬彬有礼的微笑后面隐藏着的是冷漠、焦虑、狂躁和脆弱,面对生活的矛盾和困境,显得是那樣的无能、无助和无奈,他成了乔治眼里的“混蛋、蠢猪、没有人性的大怪物”。正常人哈里不但没能帮助和拯救智障人乔治,反而处处受到乔治无条件的关怀、开导和安慰。哈里终于从乔治身上看到了人本真的东西,明白了自己是谁,究竟为什么活着。于是,哈里在认同和接纳乔治的同时,也完成了自我的蜕变和升华。

从故事的表层线索来看,它表现的是正常人与智障人的相互沟通、相互理解、相互接纳与认同的过程,而在深层意义上,则是直逼人类的心灵世界,揭示人类的精神困惑和生存苦难,并试图为人类找到一剂疗救心灵创伤的灵丹妙药。影片中,乔治和哈里既是两个真实的人物,又是两个象征性符号,他们分别代表了两个世界,即童话的世界和现实的世界,或者说是分别代表了一个人的两个侧面,即精神的一面和物质的一面。影片先是让这两个世界独立发展,并且充分展现二者之间的差异,然后让它们逐步靠拢,不断产生碰撞,最终实现抽象意义上的交汇与融合。乔治是一个未被文明世界熏染的“自然人”,他没有精明的头脑和世俗的杂念,只有对爱的渴望,对美的赞叹,对亲情的呼唤。他能敏感地发现自然的神奇和世界的美妙,并且常常能够进入忘我、忘情的境界。他用一颗纯真的心为自己编织一个又一个美丽的梦,但这些梦只能在想像的世界里实现,一旦回到现实就会像五彩缤纷的肥皂泡一样很快被击得粉碎。最终他只能“飞离现实”以获得永生。这实际上体现的是人的自由精神与客观现实的深刻矛盾。哈里是被文明社会挤压得无法喘息的“社会人”,他虽然有成功的事业和体面的生活,但却找不到心灵的宁静和精神的和谐,于是他便成了表面强大而内心虚弱的“空心人”。哈里要想摆脱现实的苦难,必须走进乔

治的世界,依靠信仰、希望和爱来使自己获得精神的解脱。影片通过这样一个寓言式的故事告诉我们:人的自由意志与物质欲望之间永远存在着矛盾,而且随着科技的高度发达和社会的高速发展,这种矛盾会越来越尖锐和激烈。但是,如果我们能够保持一点激情和幻想,我们就完全可以依靠自己的智慧缓和和化解这种矛盾。一旦我们能够在精神和物质、理想和现实、自然和社会之间找到一种平衡,我们就能走出迷茫,走出困境,让我们的生活充满阳光。正像影片中的哈里,他发现了乔治,并从乔治身上看到了生命中最重要东西,于是,他便走出了生活的误区,获得了心灵的充实和精神的解放。乔治和哈里共同创造了一个新的世界,那是一个和谐宁静的美妙世界,那是人类共同的精神家园。

2. 理性的选择

有这么一则寓言:说是一位国王出游回来,发现他的臣民都成了傻子,言谈举止滑稽怪异,他很吃惊也很纳闷。当天下了一场雨,变傻的人又都恢复了常态,国王问其缘由则全然不知。又一场雨后,所有的人又都疯癫呆滞,只有国王一人头脑清醒,但是大家都异口同声说国王是傻子。由此可见,傻子和常人并没有什么明确的界定,他们只是思维的方式和处世的态度不同而已,常人觉得傻子无知,傻子也会觉得常人可笑。

生活中常常流传着这样的话,即“傻人有傻福”、“聪明反被聪明误”等,这些话里其实包含着很多耐人寻味的含义。应该说,人类的历史就是人类一步步从愚昧走向聪慧的历史,然而自从人类骄傲地宣称自己是“万物的灵长”、“自然的主宰”时,人类就注定要陷入自己布下的罗网之中。对“物”的过分掠夺和占有,对“利”的极端追逐与争斗,以及斤斤计较、瞻前顾后、尔虞我诈等等,使人逐渐异化为“非人”,人在得到一切的同时似乎又失去了一切。更为可悲的是,人对自身的处境麻木不仁,在物欲横流的现实世界中越来越滑向单纯的“物”的存在而失去了救赎和抗争的能力,失去

了心灵的舒展和精神的自由。所以，荷兰作家伊拉斯谟写了一本书叫《愚人颂》，其副标题是：人类的灾难缘于聪明睿智，拯救灵魂的奥秘是愚蠢。美国影片《阿甘正传》、《雨人》以及《我是山姆》等也在竭力倡导一种“愚人哲学”，其实，他们倡导的不过是孩童般的纯真情感，以及心无杂念、宠辱不惊、大智若愚的人生态度。正如《阿甘正传》的宣传广告所言：当你透过阿甘的眼睛去看世界，一切将变得不同。阿甘和乔治一样没有功利之心，不会算计别人，他们只凭自己的直觉和情感办事，所以他们始终保持着旺盛的精力和惊人的勇气，以不变应万变。所有这些以愚人为主角、让愚人处处胜过聪明人的艺术作品，实质上都是对单纯质朴的传统价值观念的一种呼唤，只有恢复人本身的自然状态，实现人与自然、人与社会、人与人、人与自我的真正和谐，人类才能最终拥有精神的自由、心灵的舒展和生存的快乐。从某种意义上来说，这也是对现代文明秩序的一种批判和反驳，是对传统价值观念的一种肯定与回归。

观看《第八天》，我们会有一种特别的感动，那是因为乔治。我们从乔治简单而透明的世界里看到了人类最美好的东西，即童贞、忠诚和善良。乔治可以长时间坐在秋千上听雨，乔治还可以与草交谈、与风嬉戏，乔治可以跨越时空与母亲相会，乔治还可以冲破戒律带女友私奔，乔治可以不顾一切为朋友解难，乔治还可以为了记住一个重要的日期而一直不洗手。乔治也有很多痛苦，比如没有家的痛苦，失去母爱的痛苦，被亲人抛弃的痛苦，追求爱的痛苦以及被世人歧视的痛苦等等，但乔治总能够从自然万物中汲取力量来平复创伤，缓解痛苦。“闭上眼睛，你就会成为一只蚂蚁”，“摸一下大树，你就能变成一棵大树”，“张开双臂，你就能像小鸟一样飞翔”。正因为与自然融为一体、息息相通，乔治才能够超越尘世的烦恼，而获得精神的自由和心灵的舒展。面对乔治，我们每一个健全人都会感到羞愧，在钢筋水泥的丛林中匆忙奔波的我们，早已忘记了如何从自然中汲取力量，在生活的压力和生命表面的尊严

下,我们对一切生机勃勃的自然之物视而不见,被紧张而忙碌的生活节奏所分割和挤兑,造成了人与外在世界的严重离心倾向,于是便找不到心灵的依托和生存的快乐。就像影片中哈里:早上7:30起床,洗漱,吃饭,上班,堵车,演讲……我们为自己制定时间表,并且自觉地把自已规律化,把那种条件反射似的行动看成是良好习惯的诞生,于是生活便成了一成不变的流水线,而每一个人也就成了流水线上的一颗螺丝钉,在规定的时间内干规定的事,便是人们存在的惟一目的。随着岁月的流失,一切美好的东西都像大浪淘沙一样悄悄溜走了,人们只能面对残缺的生命而自艾自怜。

哲学家说“人是理性地动物,但在人的意识和行为中又充满着非理性的因素,并常常非理性的对待和运用自己的理性;人是最有智慧的动物,但人又常常做出最愚蠢的事;人是最有创造性的,但人的创造总是伴随着破坏,人还会利用创造的成果进行破坏;人是有道德的,但最不道德的也是人……”。^①这就是人类的悲哀,也是人类苦难的根源。《第八天》深刻揭示了人性的内在矛盾,并从哲学的高度思考了人类的生活方式、生存意义、生命价值等问题,给我们极大的心灵震撼和思想启迪。影片中有很多象征性的细节,都传达出了某种超出可见之物之外的抽象的意义和内涵。比如乔治的死亡,表面上看是一个令人心痛的悲剧,实际上是对美好理想与崇高精神的一种肯定和赞扬。理想是美好的,但往往是不现实的,理想与现实抗衡只有两种选择,要么在接纳中自毁,要么在自守中逃离。乔治当然是选择了后者,然而,乔治的离去如同投向现实的一粒石子,在每个人的心海荡起了一圈圈涟漪。也许人们还要继续忍受现实的虚伪与苦难,但毕竟有一颗闪亮的星星挂在了空中,它会给黑暗中的人们带来一线光明。当所有的人面对乔治的灵魂高唱赞歌时,当哈里舒展了双眉投入生活时,我们看到

^① 夏甄陶:《人、关系、活动、发展》,见《新华文摘》,1998年第1期。

了人类的觉醒和真诚,这不是一个简单的光明的尾巴,而是影片的意图所在。《第八天》就是要为生活在喧嚣和浮躁中的现代人提供疗救心灵创伤的一剂良药,并试图为我们在理想的彼岸和现实的此岸找到一条通道,从而让我们走出孤独,走出绝望,活得更真实,也更从容。这也是《第八天》与同类影片相比更深邃、更感人的地方。

两千多年前,中国的伟大哲人庄子就敏锐地发现了生活的荒诞:一个人为了钉墙上的钉子,去邻居家借榔头,而邻家的榔头柄坏了需要斧头砍木棍做柄,就又到别人家借斧头,可别人家的斧头锈了需要磨刀石,于是再去另外的人家借磨刀石……这样越走越远,忘记了最初的目标。我们经常面对生活的荒诞,其实荒诞就是我们本身的一个生存状态,表面上看很可笑,实质上很可悲。《第八天》机智地表达这种荒诞,并用一种幽默的方式对待它,最后我们发现,它体现的不仅仅是生活的荒诞,还有社会的、历史的荒诞。

罗伯特·麦基说过:“故事是生活的比喻,……任何可以想像的事都会发生,实际上,任何不可想像的事也会发生。”^①生活本身就是一出永远没有结局的悲喜剧,每个人都是自己生活的主人公,我们该怎样演绎自己的故事?《第八天》让我们看到了奇迹,也看到了希望。不管社会如何变化,不管生活有多么艰难,只要我们的心不再像石头一样冰冷和粗糙,我们也能看见路边碧绿的小草和头顶湛蓝的天空,感受到温暖和煦的阳光和无处不在的微风,享受大自然赐予我们的清风明月,甘露醇浆。是的,只要我们能够永远保持心灵的纯净和精神的健康,我们就能够自由地生活在天地之间,“闭上眼睛,我们就能变成一只蚂蚁;靠紧大树,我们也能变成一棵大树;张开双臂,我们还能像小鸟一样展翅飞翔……”

^① 罗伯特·麦基:《故事——实质、结构、风格和银幕剧作的原理》,见《电影艺术》,1999年第3期。

主要参考文献

[美]威尔伯·施拉姆威廉·波特著.《传播学概论》.新华出版社 1984 年版.

[法]马塞尔·马尔丹著.《电影语言》.中国电影出版社 1980 年版.

[法]安德烈·巴赞著.《电影是什么》.中国电影出版社 1987 年版.

[美]尼克·布朗著.《电影理论史评》.中国电影出版社 1994 年版.

[美]路易斯·贾内梯著.《认识电影》.中国电影出版社 1997 年版.

中国大百科全书.《中国大百科全书·电影》.出版社 1991 年版.

[法]乔治·萨杜尔著.《世界电影史》.中国电影出版社 1995 年版.

[德]乌利希·格雷戈尔著.《世界电影史》.中国电影出版社 1987 年版.

[美]斯坦利·梭罗门著.《电影的观念》.中国电影出版社 1983 年版.

邓烛非著.《世界电影艺术史纲》.中国广播电视出版社 1996 年版.

贾磊磊著.《电影语言学导论》.中国电影出版社 1996 年版.

朱辉军著.《电影形态学》.中国电影出版社 1994 年版.

李显杰著.《电影叙事学:理论和实践》.中国电影出版社 2000 年版.

孙沛然著.《影视文化导论》.浙江大学出版社 1995 年版.

邵牧君著.《西方电影史概论》.中国电影出版社 1994 年版.

[美]埃里克·巴尔诺著.《世界记录电影史》.中国电影出版社 1992 年版.

彭吉象主编.《影视鉴赏》.高等教育出版社 1998 年版.

金元浦等主编.《影视艺术鉴赏》.首都师范大学出版社 1999 年版.

张健主编.《声电光影里的社会与人生》.中国人民大学出版社 1999 年版.

潘秀通、万丽玲著.《电影艺术新论》.中国电影出版社 1999 年版.

王志敏著.《现代电影美学基础》.中国电影出版社 1996 年版.

尹鸿著.《世纪转折时期的中国影视文化》.北京出版社 1998 年版.

张东林编著.《世界科幻电影经典》.中国电影出版社 1998 年版.

刘易斯·雅各布斯著.《美国电影的兴起》.中国电影出版社 2000 年版.

金元浦等主编.《美学与艺术鉴赏》.首都师范大学出版社 1999 年版.

彭吉象著.《艺术学概论》.北京大学出版社 1994 年版.

周宪著.《中国当代审美文化研究》.北京大学出版社 1997 年版.

魏传义主编.《艺术教育学》.重庆出版社 1990 年版.

李幼蒸著.《当代西方电影美学思想》.中国社会科学出版社

1986年版.

[德]鲁道夫·爱因汉姆著.《电影作为艺术》.中国电影出版社

1986年版.

[美]鲁道夫·阿恩海姆著.《视觉思维》.光明日报出版社

1981年版.

后 记

十年前,我开始在中文系开设“影视艺术鉴赏与评论”选修课时,还没有意识到它的作用和意义。当我看到学生被这门课深深吸引,并且从中获得了巨大的精神力量和思想启迪时,我明白了自己工作的价值。于是我开始认真研究艺术课教学的规律,不断调整教学内容,改进教学方法,使这门课逐渐成为一门理论与实践相结合、知识教育与人文教育为一体的艺术教育课。

审美是人类特有的一种心理功能与文化活动,审美素质则是人的审美情趣、审美观点、审美理想等各种因素的总合。应该说,一个没有一定的审美修养的人,无论从事什么职业都会缺乏鉴别力和创造力。加强审美教育已成为全社会的一个共识,但在具体的实施过程中,往往流于形式,见表不见里。现在高等学校名目繁多的艺术课程,如书法、音乐、美术等等,仍然停留在知识的传授上,而没有从根本上去启发和改善学生对艺术形式的敏感,对艺术作品的鉴别与欣赏,因而艺术教育课实际上还是简单的知识传授课。这也正如美国学者赫伯特·里德在《艺术与社会》一书中所言:大学教育体制的缺陷就是忽视艺术课程的教学,只强调学生重视专业课的知识方面,而忽视培养学生的艺术感觉,这样的人才是不完善的。那么如何解决这个矛盾?英国哲学家休谟说:最好的办法无过于在一门特定的艺术领域里不断训练,不断观察和鉴赏一种特定类型的美。因为各门艺术在审美的本质上都具有相通之

处,因而从一门艺术入手,由浅入深,由外而内,提高学生的艺术感知能力和审美鉴赏能力,无疑是最行之有效的办法。

我选择影视艺术是因为它是迄今为止人类最先进、最完善的艺术形式,它融会了以往各门艺术的艺术元素,又发展和改进了这些艺术元素;它继承了各门艺术的优长,又超越了各门艺术;它的视听结合、时空并存的特点使它拥有别的艺术所无法比拟的感染力和震撼力。根据课程特点,我采用理论讲授与作品观赏相结合,专题讨论与作品评析相结合,取得了良好的教学效果,受到了学生广泛的欢迎。学生从艺术中发现了美,并且通过艺术去感受生活、认识自我,领悟生命的价值与意义,艺术不仅深深地打动了他们,又带给了他们很多人生启迪和思想震撼。艺术让他们学会了思考,艺术也让他们走向自信、走向成熟,走向身心的健康与和谐。这也是我们向素质教育迈出的坚实的一步。

在多年的教学实践中,我真切感受到学生对艺术的渴望和热爱,但往往由于客观条件的限制,他们的学习无法持久和深入,于是,我就想写一本适合他们阅读的书,让他们在这本书的导引下,慢慢地走进艺术,感受艺术,并通过与艺术的对话和交流获得成长。这本书从1998年构思到2001年动笔写作,期间经过了多次调整和变动,这里面凝聚了我和学生共同的心血和智慧。为此,我特意吸收一些学生参与本书最后两章的讨论和写作,他们分别是周强、雷利鸣、杨策、张霄、马军亮、苗华诗、韩颖、李忠敏、王志华、张素炎、刘军伟、吴高余、李小凯、张松桥、郭雪娟、杨荷芳、胡艳玲、郭爱乐、潘聪、宋海燕等。这些学生活跃的思维和独到的见解令我格外惊喜,同时也更加坚定了我从事艺术教育的信心和决心。我希望这本书是一本真正耐读和有用的书,并希望它能为我们的文化素质教育添砖加瓦。

感谢我的家人对我的理解,感谢我的同事对我的帮助,感谢我的学生跟我的合作和对我的支持。让我们一起用艺术来净化我们的心灵,用智慧来改善我们的生活,用理想来构筑我们的未来。

焦素娥

2003 年元旦于信阳师范学院