

中国与欧美电影美学特征及思潮的比较

—兼谈中国电影流变过程中的外来影响

黄 海

人们曾把电影称做是继建筑、雕刻、舞蹈、音乐、绘画、诗之后的“第七艺术”。但中国的电影与其它几门艺术不同,它并非根植于本国的土壤,而是一门外来的艺术,即所谓“舶来品”。因此,中国电影从一开始就受到外国、尤其是西方电影的影响。当然,由于中国特有的历史、文化、社会与政治等方面的原因,中国电影也有自己的传统和特征。本文拟就中国电影中的外来影响等作一些粗浅的探讨,以求教有关方面的专家和广大读者。

一、中西电影的美学特征及其历史、文化背景

1895 年,欧美的电影时代开始了;法国的卢米埃尔兄弟和美国的艾迪生都是在这一年研制成功了电影机。电影在中国出现则要晚几年,于 19 世纪与 20 世纪之交传入了中国,而中国人自己拍摄电影则又要晚几年。纵观数十年来中国与欧美电影发展的历史,我们不难看出两种不同文化源流的电影所显示出的不同的审美特征。

1、中国电影的两大特点

中国传统电影的一个最重要的特点是它的戏剧、文学性。中国人最早看到的电影是“西洋影戏”,当时是法、美等国的商人携片来华放映的,内容是“黑人吃西瓜”、“脚踏赛跑车”等生活场景或“美人首旋转微笑,或着花衣作蝴蝶舞”等娱乐性场面。^①中国人自己拍摄影片则始于 1903 年。北京的丰泰照相馆拍摄了由著名京剧演员谭鑫培主演的《定军山》,成为中国的第一部影片;不久,上海的亚细亚影戏公司又摄制了一批直接脱胎于文明戏(清末出现的一种戏剧形式)的影片。这表明,与西洋电影的传统不同,中国电影最早是倚仗戏剧站立起来的,中国电影从一开始就受到传统文化的强烈影响。数十年来,戏剧性或文学性一直是中国电影的一个重要的美学特征,中国电影一直盛行那套有头有尾的故事模式,有情有致的表现手法,在影片中较多地使用对话,不太注重丰富、发展电影的视觉表现手段。此外,还较多地依赖小说创作。中国电影的这种倾向在解放前和解放后一直贯穿下来。中国三、四十年代拍摄的艺术性、思想性较强的现实主义影片,如《三个摩登女性》、《大路》、《马路天使》、《十字街头》、《八千里路云和月》、《一江春水向东流》,反映新中国电影发展主流的著名导演谢晋的影片,等等,都是属于中国传统的戏剧化影片。直至八十年代,非戏剧化的“新潮”电影才兴盛起来,震撼着戏剧电影的传统优势。

中国电影的另一个重要特点是它的功利性。1913 年,中国拍摄了她的第一部故事短片《难夫难妻》,这部影片讽刺了封建婚姻制度的不合理性。两三年后又一部有较大影响的故事片《黑籍冤魂》拍成上映,此片揭露了鸦片给中华民族造成的巨大危害。此后,中国拍摄的较有影响的影片大都表现出较强的功利性特点。早期的中国电影或宣扬封建伦理观,如“天一”公司出产的影片;或宣扬欧化,如“大中华”公司出产的部分影片;或宣传改良、进步,如影片《孤儿遇祖记》。三、四十年代的左派影片或针砭时弊,反映各阶层人民的现实生活,如《渔光曲》、《神女》;或宣传抗日救国、谋求民族与人民的解放,如《塞上风云》、《中华儿女》、《丽人行》,这些影片思想性、艺术性俱佳,对于社会的进步起到了积极作用。人民共和国成立后,电影与其它文艺形式一样,注重表现共产党领导下的革命的现实与历史,用共产主义思想教育人民,强调寓教于乐和宣传作用,拍出了许多人民喜闻乐见,起到良好社会效益的影片,如《南征

^① 程季华主编《中国电影发展史》第 10 页

北战》、《白毛女》、《李双双》、《今天我休息》。但由于文艺界经常受到“极左”路线与思潮的影响,部分影片因过分注重宣传教育作用而出现图解政治概念的公式化倾向。到了“文革”时期,电影一片萧条,少数影片成了《四人帮》篡党夺权的工具,如《决裂》、《反击》等。50年代后期逐渐发展起来的电影的某些公式化倾向至此发展到了登峰造极的地步,“三突出”原则成为电影创作的准则。对于包括电影在内的文艺的社会功用的片面、错误的理解,在“四人帮”被粉碎,特别是在“三中全会”以后才得到了纠正。

2、西方电影的三大表征

西方电影的一个重要表征是它的纪实性。19世纪末,电影的发明者,法国的卢米埃尔兄弟最初拍摄的影片表现的都是现实生活的场景,如《火车进站》、《浇水电工》等。卢米埃尔兄弟的纪实性的影片开始了西方电影中的一个重要传统。此后,世界公认的纪录片创始人、美国的弗拉哈迪拍摄的表现爱斯基摩人生活的《北方的纳努克》,英国20年代纪录片学派拍摄的《锡兰之歌》、《煤矿工人》等是西方电影纪实性传统的承传,而二战后兴起的意大利新现实主义则使这一传统发展达到了高潮,这一运动的代表作有《偷自行车的人》、《罗马,不设防的城市》。另外,战后出现的以巴赞的长镜头理论和以克拉考尔的“物质现实复原”论为代表的电影美学理论则是对电影纪实特性的理论探讨,并对当代世界电影艺术的发展产生了广泛深远的影响。

西方电影的另一个表征是它的技术性,即注重发展电影技术,对影片的形式和内容强调娱乐性,并追求电影构成元素的流程序的传统。这一传统主要表现在西方商业片中,而以好莱坞电影为代表。在世界电影史上,电影技术的重大创新多出自于好莱坞(如有声机、彩色影片、宽银幕等)。好莱坞在其黄金时代不断发展,完善电影制作技术和已被证明迎合观众心理的影片类型模式,在银幕上编织的种种美梦,陶醉了世界无数的观众。当时好莱坞拍摄的《乱世佳人》、《蝴蝶梦》和《魂断蓝桥》等影片至今仍脍炙人口。到了当代,好莱坞电影更是渗入了日新月异的科技发展内容,《超人》、《星球大战》、《帝国反击记》等科幻片可以说是好莱坞或西方电影技术性传统在当代发展的极致。

西方电影的第三个表征是它的表现性。这一特点主要体现在西方现代流派的电影中,并主要表现在两个方面。其一,不断追求影像语言的发展、更新与标新立异。如德国的表现主义电影试图通过外部世界的扭曲变形或艺术上不自然的表演方式来表达人物内心的焦虑、恐惧或惶惑;德、法的先锋派试图把音乐与绘画上的抽象主义应用于电影,热衷于表现光影、线条与节奏;超现实主义电影强调表现非理性行为、梦境、个人追求快感的欲望或疯子眼中的世界;法国的新浪潮则力求通过用长镜头代替蒙太奇,用移动摄影代替景对景拍摄等方式来打破传统电影方法,并企图通过在影片中大量表现赤裸裸的性内容来宣扬所谓的“新道德观”。其二,在影片摄制中个人化或唯我主义倾向。西欧的某些电影理论流派十分强调在电影中表现个性,因而迎合了二战以后西方导演个人化创作和自我表现的需要,成为西方现代派电影兴起的理论根据之一。许多西方导演在拍摄影片时竭诚表现“个人化”风格;有的导演关心自我与客观世界的关系,而不是一般的人与人之间关系;有的甚至自我介入,在影片中出现,发表议论及至现身说法。西方最有代表性的现代派导演是安东尼奥·费里尼、伯格曼、布努埃尔、戈达尔和特吕弗等。

3、形成中西电影不同特点的文化渊源与社会原因

电影是一门综合艺术,它不可能受到传统文艺及其理论的制约与影响。那么,中西文艺各自的传统特点是什么呢?从传统美学理论体系的高度来看,中国文艺侧重表现,西方侧重再现;中国讲究内容的和谐,西方讲究形式的和谐;中国强调意境,西方强调典型;中国偏重美与善的统一,西方偏重美与真的统一。历史发展到了十九世纪末、二十世纪初,由于西方现代派哲学与文艺的兴起和东西方文艺的交互影响,中西文艺的上述特点产生了某些交融、变化。然而,我们从中国与西方的电影中仍然能看到各自传统文化较为明显的痕迹。

中国电影是如何受传统文化影响的呢?

中国古代文学分二大类别。一是正统文学,主要为诗歌和散文,其特点为出现较早,受儒学影响较深。二是非正统文学,主要为戏剧、小说、传奇等,其特点是出现较晚,对象是一般群众。

由于电影的大众化特点,电影的文学源流是非正统文学,中国电影多采用属于非正统文学源流的戏曲结构,明代戏曲家李渔曾说,中国的戏曲结构原则是“立主脑,删枝蔓,有头有尾,眉目清楚。”中国电影几十年来遵循的基本上也是这一戏剧结构原则。解放前中国电影中的武侠片、侦探片、滑稽片,当代电影中的功夫片,反特片则继承了戏曲等非正统文艺的大众化特点。

中国古代的诗和散文视为“正宗”,并且是科试取第的命题内容,因而必须“文以载道”,为统治阶级服务。孔夫子曾劝戒弟子学诗,称“诗可以兴,可以观,可以群,可以怨”。按宋代哲学家朱熹的注解,这四句谈诗的功用的意思分别

是“感发志气，考见得失，和而不流，怨而不怒”，也就是说，文艺的主要功用是陶冶人的感情，颂贬是非，使人情感平和，进而达到政通人和。在儒学居统治地位的中国封建社会，正统文学的这种功利性特点延续了几千年。自近代以来，中国逐渐沦为半殖民地，成为各种矛盾的聚合点。创造中国新文化与新文学一直是爱国文人为之奋斗的目标。然而，他们在进行文化再造时，常常有很强的伦理倾向，把文艺创作和学术研究同社会进步、民族兴亡联系起来，认为“革尽人欲、复尽天理，方始是学。”改良派文人严复、梁启超，革命文学家鲁迅、瞿秋白等在他们撰写的有关文章中都强调了较为明确的文艺功利性的观点。正是几千年来正统文学的伦理倾向的影响，中国电影一尤其是题材比较严肃的电影，很注重教化或宣传的功用，在中国现代史上，各种势力都试图用电影这门大众艺术来影响人民，为本阶级利益服务，这就形成了中国电影的很强的功利性。

那么，西方电影的情况如何呢？

就传统文艺而论，西方区别于中国的一个最显著的标志是前者偏重写实，后者偏重写意。二千多年来，亚里士多德在他的《诗学》中提出了摹仿说，强调文艺对自然事物“应当有的样子”进行摹仿，也就是说，亚里士多德的美学立足于“真”，把文艺的美同“求真”联系起来。亚里士多德的美学思想在西方具有正统地位，在戏剧领域里，直到二十世纪，契诃夫、易卜生仍把戏剧看作是对生活的摹仿，而斯坦尼的表演理论也体现了上述摹仿精神。另外，写实性还体现在西方其它的文艺领域里，如西洋画写实，（中国画则侧重写意）。西洋人视写实的“史诗”为正宗（中国无“史诗”，中国诗多是抒情诗），等等。作为西方电影传统之一的纪实性特点可以说是几千年来西方传统美学思想在电影艺术中的承传。

西方电影的技术性传统是西方工商业发达，电影产品完全商业化的产物。电影由于其庞大的拍摄成本，因而不能脱离观众而存在。在以好莱坞为代表的西方电影业，电影企业是私人控制的，它们拍摄电影的唯一目的是赢利，也就是说要获致尽可能多的观众，而吸引观众的最重要手段之一就是依靠电影技术的改进、发展，拍摄手段的更新，以造成各种有力或新奇的表现效果。好莱坞在电影技术、技巧、影片类型等方面所作的努力完全是为了吸引观众、推销产品，其特有的经营机制也完全是为了适应商业化的需要。另一方面，从美学角度来看，好莱坞竭力发展已被证明是迎合观众心理的、形式元素雷同的类型电影，似也符合西方文艺侧重形式和谐的传统。

西方电影的表现性是西方民族心理与审美心态在电影上的反映。一般来说，西方人具有较强的主体意识和进取性。他们这种个性传统可以追溯到古代希腊：当时希腊人创造了灿烂的文明，希腊人乐观向上，富有竞争意识的个性，使他们的文学艺术呈现出丰富多彩、百花争艳的局面。经过了一千年左右的“黑暗时代——中世纪神学桎梏对人性压抑，从“文艺复兴”时期起，西方人的个性意识再次焕发出来。人文主义文艺就是以“个性解放”，尊重人的价值与尊严为主导宗旨的。西方近代文艺流派及其表现手法纷繁、众多，二十世纪后西方现代派文艺的兴盛，除与一定的社会、历史条件有关外，也是西方人强烈的主体意识的反映，而西方电影多种流派纷呈，作为西方现代派文艺一个分流的现代派电影的兴起，许多西方导演力图打破传统电影句法，追求个性化，新奇化的表现手法，同样也是西方人主体表现意识的反映。

总的来说，中国电影的戏剧文学性特点是由于传统文化发达、科技相对落后造成对戏曲等传统文学的依赖，其功利性由于几千年来在中国根深蒂固的儒学的影响，及现代中国特有的政治、历史与社会条件造成的。以西欧为代表的西方电影的纪实性和表现性传统，是西方文艺传统的写实性特点及西方人强烈的主体意识反映，而以好莱坞为代表的技术性传统则是现代西方社会工业化的产物。这里要说明一下，旧中国电影并非没有商业化特点，而好莱坞或大多数西欧电影也存在戏剧化倾向，上述中西电影的不同特点只是从宏观比较的角度来看，更能反映各自的传统特征罢了。

二、中国电影发展过程中的外来影响

传统电影，是指以戏剧化影片为主的电影。其特点为遵循戏剧冲突的原则，“起、承、转、合”等戏剧结构要素都受到重视；在影片制作过程中运用“蒙太奇”手法；善恶是非划分明确，并一般都由影片作者替观众作出思想结论。传统电影无论是在中国还是在欧美，都一直是电影的主流。中国自本世纪初自己拍摄电影至七十年代末，所产影片均属传统电影。在欧美，好莱坞电影、苏联电影和西欧的商业片基本上也属于传统电影的范畴。中国的传统电影主要受好莱坞及苏联电影的影响。因此，本节将主要讨论中国与美、苏电影的关系。

1. 中国与好莱坞电影

第一次世界大战后,好莱坞电影跃居世界之首,而在中国则取代了法国电影的位置,并进而占据了京、沪、津等大城市一流的影幕。整整二、三十年代,美国电影在中国放映市场占有统治地位。如1933和1934两年,美国输入的故事片分别是309和345部,为这两年国产故事片产量的4倍左右。太平洋战争爆发后,中国沦陷区各大城市的美国影片市场丧失,但在国统区美国片仍占绝对优势。抗战结束后,美国重新占领了中国市场——直至中华人民共和国的诞生。

好莱坞电影在旧中国电影放映市场上的垄断地位给中国电影业产生了极大的影响。一方面,好莱坞电影大大地影响了中国民族电影的发展。中国的几家大电影公司在好莱坞电影的强大竞争力面前生产发展困难重重,小公司则是时时面临破产的危险。仅举1946年的上海为例,这一年上海一流影院放映的长故事片共383部,其中美国片为352部,而中国影片仅为13部。中国民族电影业日渐严重的不景气状况可见一斑。

另一方面,由于电影对于中国来说是一门“外来的艺术”,中国电影过去是在师承外国、其中主要是师承好莱坞电影的技术与艺术的基础上发展起来的。好莱坞电影的工艺、风格、结构及样式给予中国电影以十分重大的影响,正如电影艺术家夏衍提到的那样,中国过去的电影导演并未进过电影学院而是从美国电影里——一部影片看五遍、十遍——这样慢慢学的。美国影片对中国电影产生过最初的影响。好莱坞电影艺术对于中国老一辈电影家的这种启蒙,对新中国以前的电影艺术的发展,有着不可忽视的作用。

从美学比较的角度来,好莱坞能对中国电影产生如此巨大的影响,是与它注重影片的形式与内容方面的人为加工传统与中国传统文艺“出之贵实,而用之贵虚”,在创作中对客观对象进行改造的审美观念相契合。好莱坞电影的戏剧化模式同中国古典戏曲的结构原则相类似有着重要关系。正是由于这种相似性,好莱坞电影才能从一开始就渗入中国的影戏观念当中。从而影响了整整两代中国导演的。

好莱坞主要是在它的黄金时代及二十至四十年代影响中国电影的。好莱坞影片兴盛的主要因素在于它是包揽一切的垄断组织。众多眩人眼目的明星偶像、严密的海外发行网络及优越的自然条件等、新中国成立后至七十年代初尼克松总统访华,由于中美交恶,中国观众基本上看不到好莱坞电影。而好莱坞在这段时间也处于经济上的低谷期。然而,好莱坞通过影视台流、企业优胜劣汰、丰富艺术表现技巧、反映大众兴趣的电影类型题材及继续发挥明星偶像的作用等,终于又走上了复兴繁荣之路。对于目前正处在经济上低谷期的我国电影业来说,好莱坞的发展及其复兴的经验,应当是可以有所借鉴的。

2. 中国与苏联电影

苏联电影在中国的放映情况在1949年之前是不能与好莱坞同日而语的。在二次大战以前的几十年里,中国观众所看到的苏联影片寥寥无几,仅有《列宁的葬礼》、《战舰波将金号》、《成吉思汗的后代》等几部名片。二次大战后这一状况也没多大改变。中国人在报上常能看到美国等西方国家的电影消息,却几乎见不到有关苏联电影的报道。解放前,中国电影工作者主要是从普多夫金的理论著作《电影导演论》《电影脚本论》和《电影演员论》中了解苏联电影的蒙太奇观念并受其一定影响的。解放以后,苏联影片被大量翻译上映,如被称为“新中国电影摇篮”的长春电影制片厂1949年的电影生产主要就是以译制苏片《普通一兵》开始的。此后,苏联的电影文学作品与理论著作被大量译成汉语出版。整整五十年代,苏联电影的风范对中国电影产生了重要影响。爱森斯坦、普多夫金和杜甫仁科的蒙太奇理论与斯坦尼斯拉夫斯基的演剧理论对加强中国电影导演演员等创作人员的艺术表现力都起到了十分有益的作用。

中国的传统电影与苏联电影的审美原则有着许多共同之处,两者都奉行社会主义的现实主义电影理论与创作方法,都把真实、历史地描写革命的历史与现实,通过塑造艺术典型与正面人物,以共产主义思想教育人民作为创作的指导原则,此外两者一般都有完整的故事情节,并强调演员对生活的体验进入角色。苏联电影在成功地表现人性、人道主义精神与人的感情等方面的方法,就象影片《士兵之歌》、《雁南飞》和《战地浪漫曲》等那样,是值得中国电影借鉴学习的。

三、中国的电影“新潮”与西欧的电影流派

八十年代初,中国电影进入了一个新的发展阶段,中国影坛涌起了新的审美热潮。中国新一代导演——“第五代导演”崛起。这些从电影院校毕业(或在电影院校经过培训)的导演被称为“学院派”,具有借鉴世界重要电影流派的

表现手法及理论的能力。他们以崭新风格的作品震撼了中国影坛,促使新时期电影现实主义的发展和现代电影观念的审美多元化体系的形成。在八十年代,尽管传统电影(如谢晋的影片)和娱乐性电影在每年生产的影片中仍占多数,但新一代导演的“新潮”电影却确立了某种美学上的优势。在我们把中国新时期的电影横向地与世界其他国家的电影进行比较时,我们发现“新潮”电影是深受西欧的某些现代电影流派多方面的影响的,因而与它们有着很大程度的契同性。下面我们不妨把两种相似之处作一下比较。

1. 从产生的背景看。一般地说,二次大战结束后的意大利新现实主义的兴起是由于政治方面的原因,法国二十年代的先锋派和五十年代末的新浪潮的兴起是由于经济方面的原因,而德国在六十年代开始的“新电影”的产生则主要是由于文化方面的原因。同样,中国“新潮”电影的产生也有着类似的这三方面的原因。首先,中国的“新潮”电影与意大利新现实主义的产生有着相似的背景:两者都是在经历了深重的民族灾难之后产生的。中国方面是十年浩劫“文化革命”,意大利方面则是墨索里尼的法西斯统治和战败的可悲结局。第二,中国的新潮电影与法国的“先锋派”、“新浪潮”的兴起有着相似的经济方面的原因。中国方面由于电视的普及而使电影观众以每年二千万人次递减,而法国的“新浪潮”兴起的原因之一也是由于电视的普及,不过“新浪潮”与“先锋派”产生的更重要的因素则是好莱坞电影的竞争。由于上述经济方面的原因,才使中法两国的电影艺术家感到有必要进艺术手法上的探索与创新,并促使各自的电影运动逐渐达到高潮。第三,中国新潮电影与德国的新电影的兴起都有文化方面的原因:中国方面是青年一代导演由于对“四人帮”之流的那一套公式化的肤浅的艺术表现手段早已厌烦,因此希望在改革开放的形势下吸收各国新颖有效的表现手法,并创造一种更为深刻、更具有个性风格的电影形式。而德国方面则是一些怀着强烈使命感的青年艺术家由于对当时德国深受美国影响,缺少本国特性的文化日益感到厌倦,因此希望有一种严肃而表现手法有力的文艺来对德国的现代历史,对当时的社会问题进行认真的思索。上述原因形成了中德两国电影新潮的文化背景。

2. 从产生的社会审美意识来看。中国人民在经历了十年的动乱和苦难之后,更加憎恨欺骗和浮夸,希望看到实事求是的文艺作品,银幕上常见的那种虚假浅薄的东西再也引不起他们的兴趣了。人民群众这种求实的要求反馈到中国新一代导演身上,制约着他们的创作方向。与之相似的是,意大利人民在经历了残暴的法西斯统治和战败的痛苦之后,对脱离现实、专讲技巧的“书法派”电影和粉饰现实的“白色电话片”之类的电影毫无兴趣,这就促成了反映普通人民现实的“新现实主义”运动的兴起,同样,德国新电影的产生适应了当时部分群众对充塞市场的好莱坞电影及其它逃避主义文艺感到不满,希望文艺反映资本主义高度工业化而产生的种种社会问题的要求的。

3. 从影片的内容、题材方面的社会性和真实性来看。中国新时期电影以“求真”为宗旨,反映面十分广泛。例如,《被爱情遗忘的角落》反映了中国农民根深蒂固的封建意识及其造成的少男少女爱情与婚姻的悲剧;《邻居》通过城市居民的住房矛盾来表现群众生活的困难与社会弊端;《黑炮事件》描述的是知识分子蒙冤受屈和报国无门的内容;《珍珍的发屋》表现的是个体青年的生活及其奋斗的目标与理想,等等。同样,意大利新现实主义电影也直率地表现了该国战败前后的民族悲剧与社会现实,如表现反法西斯斗争的《罗马,不设防的城市》、《游击队》;表现战后贫穷和失业的《偷自行车的人》、《罗马 11 点钟》和《大地在波动》等。此外,德国“新电影”如《锡鼓》、《玛丽布朗的婚姻》等,把背景设在近、现代城市,反映的内容不仅表现了明显的社会性,也在很大程度上达到了真实性。

4. 从叙事结构方式与表现技巧来看。法国的“新浪潮”与“先锋派”常采用自由转换时空和多层次多视角的叙述方法,或热衷于表现景物、光影、色彩及梦境与幻想。例如,新浪潮《广岛之恋》在表现日本广岛受原子弹灾害的民族悲剧与影片主人公多年后的个人爱情悲剧时,完全打乱时空概念;先锋派实验电影《机器的舞蹈》表现一些齿轮和物件通过形似或运动节奏连在一起的“舞蹈”。《一条安达鲁的狗》则表现一个精神疲倦的男子一连串潜意识的梦境。此外,意大利新现实主义电影反对形式主义和矫柔造作的表现手法,注重影片风格的纯朴自然和生活气息,并追求最大限度的逼真感。其创作人员尽量采用实景拍摄,还喜欢使用非职业演员,如《偷自行车的人》的主角就是一名失业者扮演的。中国的“新潮”电影中也常可见类似上述法意两国这几个电影流派中的表现手法;《盗马贼》削弱并经常斩断情节线索,造成了一些场景无逻辑的组合;《黄土地》中苍茫雄浑的黄土高原和缓缓的黄河被当作体现中华民族生存及发展的生态与心态的象征物,从而具有影片“角色”的地位;《错位》运用眩目而变幻不定的光影色彩及一些异常的视觉造型造成了令人新奇的形式美感;《苦恼人的笑》则表现一个受“四人帮”势力迫害的普通记者的幻觉与梦境。另外,中国“新潮”电影也注重实景拍摄,或运用深焦距与长镜头,及采用同期录音等,以求缩短银幕与生活的距离。如《沙鸥》长焦距镜头的运用拍摄、《邻居》的室内摄影调度及客观音响,就是这方面较为成功的艺术处理。

5. 从创作者的意图来看,德国新电影导演十分注意影片的意蕴与哲理性,认为一部优秀的影片应当能在放映之后引起观众的回味与思索。因此,人们常能在这些导演不同题材的影片中看到所包含的较为深刻的哲理性。“新电影”导演还常常故意使影片中出现拍摄现场的噪音,多而提醒观众他们是在看戏,让他们对影片内涵进行认真思考,这其实也就是布莱希特的“间离效果”了。同样,中国“新潮”电影亦已不满足故事情节与人物命运编排的一般的生动性,而是表现出对电影哲理化日益强烈的要求,如《城南旧事》《野山》、《黄土地》和《黑炮事件》等都表现出了一种隽永深邃的哲理美。至于“间离效果”方面的探索中国新潮电影中也不乏其例,如《小街》的三个结尾就是一个最典型的例子。与西方现代派电影表现出来的较强的唯我主义倾向不同,中国当代电影虽然也反映了比较传统电影而言有较强烈的个性风格特征,但电影作者们却更尊重观众的主体性,不硬性代替观众作出思想结论,并通过增加影片的哲理性来让观众有自己思考的余地。

电影这门“二十世纪的艺术”发展至今已经有近百年了。中国新一代导演突起,对传统电影的戏剧化倾向进行了强有力的挑战。这些导演在影片形式上从注重顺时性转向了着重空间思维,在影片的时空与声画方面进行了探索性的创造;而在影片内容上,他们则对国家与民族的历史进行了宏观反思,并在哲学的层面开掘与拓展。此外,他们还在影片风格上进行了个性化的探索或侧重客观纪实,或侧重主观表现,显示出独特的艺术追求和审美把握。一些由我国新一代导演拍摄的电影,如《城南旧事》、《黄土地》和《红高粱》等已在国际电影节上获奖,这说明了我国电影业在改革,开放的形势下所取得的可喜进展。当然,我们一方面要肯定青年导演在电影探索方面的实绩,另一方面也应正视中国电影在票房收入方面的不景气状况。美国等西方国家的电影也曾因电视的竞争而进入经济上的低谷,但它们毕竟从低谷中走了出来。不过要把性格宁静的中国观众从电视机前拉回到电影院里,中国的电影艺术家尚需作出更大的努力。