

<<我一生的挑战>>

图书基本信息

书名：<<我一生的挑战>>

13位ISBN编号：9789866094392

10位ISBN编号：9866094391

出版时间：2011-11-1

出版时间：新加坡海峡时报出版社

作者：李光耀

页数：210

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

## &lt;&lt;我一生的挑战&gt;&gt;

## 内容概要

中國電影曾經歷三個輝煌期，但輝煌的背景卻呈現出全然不同甚至是斷裂的底色。本書從支配電影誕生的藝術意志入手，針對新中國建立前、新中國建立後至改革開放前、改革開放至今三個階段的中國電影進行了分析，指出電影作為進入工業文明時代以來唯一的集體感知物件在這三個時期所起的獨特引導作用，及其在電影本土化和類型化方面產生的深刻影響，通過梳理中國電影獨特的發展道路，分析其在產業化之路上出現創意危機的深層背景與根本原因，嘗試探尋當前中國電影進入產業化時代必須解決的問題。

封面文案 《英雄》、《無極》等中國電影的困境：高科技、大製作、全明星、成功的市場運作……加上荒誕無稽的特效，浮誇的異國情調。

然而，《英雄》作為中國電影的第一顆重磅炸彈，帶給觀眾的除了很高的期待，還有更多的失望——觀眾的反饋幾乎沒有例外，都覺得這部影片似乎「缺了一點什麼」。

陳凱歌進軍商業巨制的轉型之作《無極》，已經在網路上引發了超級口水大戰，對它進行後現代拼貼的「惡搞」作品《一個饅頭引發的血案》反倒博得一片叫好之聲。

《無極》所缺的，已經不僅僅是一個洞了。

序 本文試圖對中國電影的發展脈絡加以梳理，並採用電影文化研究和比較研究相結合的方式，分析中國電影困境的形成。

本文由六部分組成，除導論和結語外，正文從中國電影憑藉「他人引導」成為獨特的集體感知對象這一角度出發，對中國電影發展脈絡加以梳理，進行比較研究，指出中國電影亟需解決的問題。

導論研究近兩年國產電影現象，尤其是《英雄》、《無極》的毀與譽，指出國產電影的現狀堪憂，尤其是《英雄》、《無極》的出現使國產電影喪失了諸如「投資不足」、「高科技程度不夠」等藉口，赤裸裸地暴露出國產電影自身的困境。

因此，總結、分析中國電影困境的形成成為當務之急。

正文從探討電影為何而誕生，因何而生存的基本問題入手。

電影這一機械文明的產物，力圖再現現代都市生活，為人類文明史留下生動的摹本，成為工業文明時代獨特的集體感知對象。

在中國，早期電影憑藉「他人引導」這一獨特功能成為民眾新的集體感知對象，並進而創造了中國電影第一個輝煌期，成功實現了電影的本土化和類型化，在武俠類型片、新現實主義、女性電影、喜劇片、詩意和夢境的表現等方面都進行了卓有成效的探索。

建國之後，雖然以「二元對立」的主要矛盾方式實現了戰爭片與反特片類型的成熟，但在獨特的歷史條件下，「他人引導」逐漸轉移成為「英雄／權威引導」，「群眾性癡狂」導致「代類型電影」出現，中國電影「故事消失」了。

中國主流電影至今不能實現類型片的成熟，全面反映基本文化矛盾並實現虛幻征服；基本文化矛盾漫漶不清；主流影片不能實現隱蔽的宣教功能，男性主人公身份缺失；電影產業化道路上出現創意危機；這些原因導致中國電影陷入困境。

結語總結中國電影困境的形成。

<<我一生的挑战>>

作者简介

田卉群 北京師範大學藝術與傳媒學院副教授，電影學博士。  
為中國著名女性電影評論家，有豐富媒體曝光經驗。  
代表性著作有《經典名片讀解教程》（入選中國國家教育部2008年精品教材），科幻電影劇本《灰色星球》（入選2008年中國國家廣電總局電影局「夏衍杯創意電影劇本」），在《當代電影》、《電影藝術》、《北京日報》等報刊發表影評、劇評近百篇。

## &lt;&lt;我一生的挑战&gt;&gt;

## 书籍目录

導論：那個洞是哪裡來的？

困境中的中國電影第一章 中國電影作為獨特的集體感知對象第一節 電影的藝術意志 電影作為「獨特的集體感知對象」第二節 實現「他人引導」 中國電影成為「集體感知對象」第二章 中國建國前中國電影成功的本土化、類型化策略第一節 「千古文人俠客夢」 武俠動作片浪潮第二節 「都市風光」 「新現實主義在中國」第三節 「古城之春」 民族詩意的象徵第四節 「笑中含淚」 喜劇的成就與遺憾第五節 「在場的女性」 獨特的女性人物形象第六節 「浮出水面」 夢境與潛意識的嘗試性表現第三章 中國建國後至改革開放前中國電影的本土化、類型化策略第一節 類型電影之本質 在想像中對基本文化矛盾的巧妙征服第二節 「二元對立與孤膽英雄」 新中國電影成功的本土化、類型化策略第三節 「英雄／權威引導」時代電影創作的誤區 「代類型電影」的出現與「故事的消失」第四章 改革開放之後、全球化時代的中國電影本土化、類型化策略第一節 回歸「他人引導」 中國電影重現輝煌第二節 不能反觀「全景敞視式監獄」 主人公身份缺失第三節 「代類型電影」影響深遠 隱蔽宣教策略缺失第四節 在虛空中行走的英雄 英模傳記片「苦情」模式的困境第五節 在地圖上尋找大地 現實主義創作風格與中等投資現實題材影片的創作困境及觀念轉型第六節 如何做夢 中國魔幻電影奇觀質感的缺失第七節 「他人」走向何方 全球化時代中國電影產業創意危機結語主要參考文獻後記

## &lt;&lt;我一生的挑战&gt;&gt;

## 章节摘录

第一章 中國電影作為獨特的集體感知對象 目前中國電影的困境之所以形成，有著根深蒂固的美學背景和歷史原因，僅從當前中國電影的現狀或者體制來進行分析是難以切中要害的，這裏面，存在著美學、歷史、經濟、政治、民族精神、民族集體記憶甚至宗教等多重原因。要梳理中國民族電影發展的軌跡，探究中國電影困境的形成，就不能不將其置於廣闊的歷史範疇之上。

在本章節中，我們將探討中國電影在誕生之初，如何通過對於電影藝術意志的成功把握，在「傳統／權威引導」漸隱之際，利用電影實現「他人引導」功能，並在複雜的社會狀況和歷史風雲中進行了初期類型片創作實踐與理論探索，終於進入中國電影第一個高峰期，創造了上個世紀3、40年代的中國電影的輝煌。

並以此為參照，探討目前國產電影困境形成的部分原因。

第一節 電影的藝術意志 電影作為「獨特的集體感知對象」，作為地地道道的「舶來品」，支配電影誕生的藝術意志，與支配中國傳統繪畫、書法等造型藝術的藝術意志有著截然不同的不同。然而，早期中國電影製作者在不到半個世紀的時間中，成功的實現了中國電影本土化的總體戰略。這不能不說是中國電影藝術的一項輝煌的成就。

回顧、梳理中國電影創造輝煌的經驗，可供困境中的中國電影借鑒。

那麼，電影究竟是什麼？

因何而誕生？

為何而生存？

叔本華曾經刻薄地說到：概念好比「一個無生命的容器」，「除了人們原先放進去的，也不能再拿出什麼來」。

的確如此，對於電影的定義，人們已經做過太多。

然而也許沒有人比得上郁達夫的睿智和隨意，他用俏皮而灑脫的文筆在《電影與文藝》一書中開宗明義的寫道：「20世紀文化的結晶，可以在霜淇淋和電影上求之。

將天然的水，想法子使結成冰，又將蜜糖甜醬，混合和凝起來，使凝結在一處。

它的顏色很柔美，香氣很芳醇，在大暑的六月天，你當行路倦了的時候，樹蔭下去吃它一杯，就是神仙，也應該羨你。

同霜淇淋一樣的集成眾美，使無產者以低廉的價格，在最短的時期裏，得享受到無上的滿足的，是近來很為一般都會住民所稱道的電影。

」這段看似散漫而幽默的文字，事實上涵蓋了電影的兩個極其重要的特性，即：「電影是20世紀的產物」和「電影為都會住民所稱道」。

後人為電影所作的定義，不論有多少鍍金屬的、擲地有聲的術語或多麼嚴謹的長句式，事實上都沒有超出過郁達夫所暗示的電影兩大特性。

對於電影與「現代化都市」的關係，有很多定義甚至將它忽略掉了。

至於電影是「夢幻工廠」，是「滾滾而流的視覺鴉片河」，是「給眼睛吃的霜淇淋，是給心靈坐的沙發椅」則無非是對郁達夫的再創造罷了。

如同戲劇、史詩是農業文明所能奉獻給人類的最寶貴的精神財富，電影是工業文明為人類文化家族孕育的獨子。

正如班雅明《技術複製時代的藝術作品》一文中所談到的：「在19、20世紀，造型藝術作品本質上已不能成為歷代的建築或昔日的史詩那樣的集體感知對象，而唯有影片能夠成為這種對象。

」 為什麼？

因為「在現代生產條件蔓延的社會中，其整個的生活都表現為一種巨大的奇觀積聚。

曾經直接地存在著的所有一切，現在都變成了純粹的表徵。

」「真實的世界已變成實際的形象，純粹的形象已轉換成實際的存在 可感知的碎片。

」「奇觀不是要實現哲學，而是要使現實哲學化，把每個人的物質生活變成一個靜觀的世界。

」 而這純粹的表徵的近乎完美的體現者，就是影像。



## &lt;&lt;我一生的挑战&gt;&gt;

人們不再需要如同中世紀般在特殊的或者神聖的空間中才能獲得奇觀化的狂歡體驗，比如哥特式的教堂、麥加的朝拜、斷頭臺、狂歡慶典，等等。

距離奇觀的空間不再遙遠，只需要走進一家電影院，坐下，等待關燈，可供觀眾靜觀默會的奇觀景象，就會出現在眼前。

「新的視覺文化 攝影術、廣告和櫥窗 重塑著人們的記憶與經驗。

不管是『視覺的狂熱』還是『景象的堆積』，日常生活已經被『社會的影像增殖』改變了。

」影像作為工業社會可感知的碎片，轉換成實際的存在。

海德格（Martin Heidegger）甚至把這一圖像化的過程稱為「現代之本質」。

巴贊（André Bazin）對電影的出現歡欣鼓舞，因為電影取代繪畫成為集體感知對象，從而也使繪畫作為造型藝術之一種解除了一項原始而神聖的使命：「複製外形以保存生命」，「用形式的永恆克服歲月流逝的原始需要」。

對形似的追求使得透視畫法 複製外形最得力的手段成為西方繪畫藝術的「原罪」。

但自從電影背負上「透視」這一與生俱來的十字架，繪畫從塞尚開始，便不再僅僅「用形式的永恆克服歲月的流逝」，而是從線條、色塊、幾何體中尋求生命的舒展，擺脫了透視的束縛，追求瞬間的溝通與感動。

比如康定斯基就曾在某個暮色深沉的時刻，看到自己的房間裏有一幅「難以描述的美麗圖畫，這幅畫充滿著一種內在的光芒……除了形式和色彩之外，別的我什麼也沒有看見，而它的內容，則是無法理解的……我豁然明白了：是客觀物象損毀了我的繪畫。

」西方現代派畫家們因為電影的出現所獲得的自由是對傳統的突破，而這種突破，這種「悠然心會，妙處難與君說」的，令西方藝術家心醉神迷的境界，恰恰是中國繪畫藝術的傳統。

對於透視畫法，宋代的科學家、文學家沈括就曾在《夢溪筆談》裏譏諷大畫家李成採用透視畫法「仰畫飛簷」，並說：「李君蓋不知以大觀小之法，其間折高、折遠，自有妙理，豈在掀屋角也。

」以大觀小，以全能視角遊弋於天地間，「盡吸西江，細斟北斗，萬象為賓客」，這種灑脫自由的藝術精神，實是中國傳統文化與華夏民族人文精神的體現。

中國的藝術家從不曾企望征服自然或從自然中剝下時間的碎片 如古希臘栩栩如生的人像雕塑 以獲得與自然對抗的快感和渺小的勝利，而是將人本身化作一枝笛，聽自然的天籟，在心靈中起浩大的迴響。

這樣的人文精神和文化傳統決定了我們的民族性格和藝術意志。

康定斯基在19世紀末才哀歎「是客觀物象損毀了我的繪畫」 換言之，如巴贊所言：「透視畫法成了西方繪畫藝術的原罪」。

他們不知道，在中國的傳統藝術中，從來就未曾有過「客觀物象」這一說法。

從這個角度講，電影的出現，是對西方傳統藝術的繼承，但對於中國的傳統文化精神和藝術意志卻是一種徹底革命性的、無邊的挑戰。

德國學者沃林格（Wilhelm Worringer）曾這樣評價東方民族的藝術意志：「他們（原始民族）在藝術中所覓求的獲取幸福的可能，並不在於將自身沉潛到外物中，也不在於從外物中玩味自身，而在於將外在世界的單個事物從其變化無常的虛假的偶然性中抽取出來，並用近乎抽象的形式使之永恆，通過這種方式，他們便在現象的流逝中尋得了安息之所。

」沃林格用古東方裝飾藝術作為例證，但是，最完美的「線性的抽象」，最能將「單個事物從其變化無常的虛假的偶然性中抽取出來，並用近乎抽象的形式使之永恆」的 是中國的書法藝術。

中國的書法藝術給了西方現代派畫家以深刻的啟示和開掘不盡的源泉。

著名畫家克利（Paul Klee）晚年繪畫如《鼓手》中使用的很粗的黑線條，就頗似中國的書法，這幅畫看起來就像中國的象形文字。

<<我一生的挑战>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>