

上海戏剧学院 SHANGHAI THEATRE ACADEMY 电影学丛书

# 导演的表述

DAO YAN  
DE  
BIAO SHU

厉震林 主编

中国电影出版社

本书系上海市教育委员会“上海高校一流学科建设计划”  
项目资助

---

# 导演的表述

DAO YAN DE BIAO SHU

厉震林 / 主编



 中国电影出版社  
2016 · 北京

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

导演的表述 / 厉震林主编. —北京: 中国电影出版社, 2016.4

ISBN 978-7-106-04432-9

I. ①导… II. ①厉… III. ①戏剧-导演学-文集  
IV. ①J811-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 062521 号

责任编辑: 杜若冰

封面设计: 麓榕文化

版式设计: 麓榕文化

责任校对: 乾 风

责任印制: 张玉民

## 导演的表述

厉震林 主编

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路22号) 邮编100029

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京玺诚印务有限公司

版 次 2016年9月第1版 2016年9月北京第1次印刷

规 格 开本 / 787 × 1000 毫米 1/16

印张 / 16.25 字数 / 280 千字

书 号 ISBN 978-7-106-04432-9 / J · 1848

定 价 42.00 元



绪 论 ..... 001



第一章

张婉婷电影的悲情叙事与身份认同 ..... 009

第一节 概 述 / 010

第二节 创作背景概况 / 012

第三节 视听语言的个性化标签 / 017

第四节 悲情色彩的叙事风格与模式 / 023

第五节 时代夹缝中的身份认同 / 027

第六节 时代语境下的文化气质再现 / 034



第二章

韦斯·安德森电影的影像图谱 ..... 043

第一节 概 述 / 043

第二节 韦斯·安德森电影的色彩与光影 / 044

第三节 韦斯·安德森电影的构图 / 053



第四节 韦斯·安德森电影的镜头 / 058

第五节 韦斯·安德森电影的影像美学特征 / 065

### 第三章

乔·怀特电影的空间美学 ..... 070

第一节 概 述 / 071

第二节 乔·怀特五部长片的空间美学个性特点 / 073

第三节 “场所”与“过道”的物质属性 / 082

第四节 真实与假定的心理之维 / 088

第五节 规训与开放的“第三空间” / 094

第六节 缝合与间离的画面外空间 / 116

### 第四章

斯派克·琼斯电影的隐喻叙事 ..... 124

第一节 概 述 / 125

第二节 斯派克·琼斯的叙事风格建立 / 126

第三节 电影叙事与隐喻的“结盟” / 135

第四节 斯派克·琼斯的隐喻思维 / 148

第五节 叙事隐喻的意识形态分析 / 156

### 第五章

道格拉斯·瑟克电影的家庭情节剧模式 ..... 161

第一节 概 述 / 162

第二节 从边缘到中心：好莱坞作者身份的确立 / 167

第三节 类型化的人物及其变体设置 / 172

第四节 “间离与平衡”理念下的导演艺术手法 / 176

第五节 好莱坞格局中的导演特殊位置分析 / 187

第六章

## 哈维尔·多兰电影的主题与阐释 ..... 194

第一节 概 述 / 194

第二节 创作历程 / 196

第三节 关于“爱”的电影主题 / 198

第四节 个性化的艺术表达 / 210

第五节 独特的影像叙事风格 / 215

第七章

## 阿斯哈·法哈蒂电影的人本主义风格 ..... 225

第一节 概 述 / 225

第二节 法哈蒂的影像美学与独特的创作手法 / 229

第三节 民族烙印下的成功突围 / 243

第四节 法哈蒂与中国当代电影 / 246

后 记 ..... 251

## 绪 论

### 一、多元化和综合化的趋势

当代电影伴随着互联网世界的发展也无时无刻不在脉动之中，这是一个色彩斑驳与众声喧哗的历史时期，许多表象还不足以成为划时代的标记，如果需要给出一个较为稳妥的评价，大抵可以用多元化和综合化来概括这种趋势。学者丁罗男指出：“当代世界电影的綜合化正是以多元化为前提和归宿的”，“当代电影的多元综合不光是传统范畴内的创作方法与技巧的综合，而是体现在各个方面和各个层次上，如电影美学、电影叙事、电影类型、电影门类等不同层面内部共有的界线开始模糊，甚至不同的视听媒体形式之间的壁垒也已打破，出现了高度的、复杂的融合”<sup>①</sup>。

电影传统的承继与演化并非一朝一夕之事，某个时期为电影艺术的发展曾做出巨大贡献的风格，可能伴随着时光的推移，弱点日益显现，无人喝彩，而技术进步却可能催生出崭新的电影美学。

西方电影自20世纪末期开始步入了“后现代时期”，在向传统回归的进程中，电影的故事性得以重拾，综合性受到重视，通俗性得到加强，电影作为大众文化产品影响日益广泛，并未因为电视业和其他娱乐样式的繁荣而衰减。步入新世纪以来，电影美学的演进空前复杂，甚至出现裂变，真实性与假定性、生活与

<sup>①</sup> 丁罗男：《电影观念史》，上海书店出版社2015年版，第263页。



梦幻、艺术性与娱乐性等概念交错互生，“原有的美学观念面临着无法诠释种种电影现象的困惑，传统理论的指导意义似乎也将不复存在——这一切变异都来自高科技的迅疾发展，来自数字化技术渗入电影制作、传播诸领域后的巨大影响”<sup>①</sup>。

当代电影创作与生产在提高电影的品质、丰富电影的文化内涵方面做出了不可磨灭的贡献，但也毋庸讳言，时尚化、快餐化和商品化也使世界影坛鱼龙混杂，充斥着不和谐音。本书所论及的六位导演，具有强烈的个人风格，拍出了大量为观众所喜爱的影片，为银幕增添了色彩，对他们的创作风格进行学术探讨，有助于我们了解世界电影的发展趋势，并促进中国电影的发展。

## 二、叙事观念与模式

毫不夸张地说，电影史几乎是由一个又一个的“叙事竞赛”构成的，观众走进电影院，追逐的是情节与故事，观众的需求刺激了电影叙事技巧的发展，所以，克里斯蒂安·麦茨说：“并非由于电影是一种语言，它才讲述了如此精彩的故事。而是由于它讲述了如此精彩的故事，才使自己成为了一种语言。”<sup>②</sup>电影叙事在数十年间频繁转变，或因时代症候，或因美学思潮，或因电影人的孜孜不倦，呈现出复杂的树形结构。即便“反情节”的叙事一度大行其道，最终还是回归类型化的情节电影，毕竟主流观众青睐的还是赏心悦目与美妙绝伦的故事。

虽然经典的电影叙事模式久经时间的考验，但电影的叙事模式却始终没有停止探索的脚步。近年来，西方电影在叙事内容上，偏爱通俗易懂和讨巧的家庭伦理题材，在叙事方法上也追求朴实无华。即便是那些陈义甚高的作品，也力求做到雅俗共赏。作为“讲故事的人”的导演，一方面其自身的个体经验和意识观念必然影响着电影的叙事风格和走向，另一方面置身于复杂的现代社会生活中，他们又自觉地追求对现实社会的极致刻画与逼真还原，直至叩问关于人类和世界的终极问题。

被称为“鬼才”的美国导演斯派克·琼斯的电影作品为数不多却题材各异，一直被贴着奇幻的叙事主题风格，他还同时参与影片各部门工作的完善，包括编剧、演员、摄影、美术以及配乐。他从不盲目崇尚好莱坞式的类型片，更不拘泥于单一风格的文艺片。他的影片总是在一个古怪新奇的设定之下展开一个忧伤却不失趣味的故事。

① 张振华、秦玉兰：《电影美学：步入新世纪的困惑》，《戏剧艺术》2001年第6期。

② 转引自戴锦华：《电影批评》，北京大学出版社2004年版，第3页。



就其《成为约翰·马尔科维奇》《改编剧本》《她》几部长片而言,从叙事风格的建立开始,主题选择、叙事结构以及镜头的把握都透露着独属的艺术风格。他将隐喻渗透进片名、角色、时空、情节以及影像中,用隐喻的思维进行电影叙事。由众多隐喻构建而成的作品,在叙事上带给观众新的视听奇观。在当今这个电影美学不断更新的时代,斯派克·琼斯既不盲从于任何一种类型的影片,也不极端地执著于纯粹的艺术电影,他在自己的艺术认知范围内,不断发现和创造着一个个属于自己又适合大众的故事。如果将电影本身所涵盖的意识形态与国家机器意识形态约分的话,那么获得最大公约数的电影往往是“成功”的。斯派克·琼斯的“最大公约数”作用为他找了艺术出路和价值体现。

在好莱坞,道格拉斯·瑟克曾经被看作一个只擅长拍摄家庭情节剧、肥皂剧的导演,他甚至没有得到学院奖的一次提名。但是,从20世纪60年代开始,他在欧洲受到追捧,随即赞美从四面八方而来,道格拉斯·瑟克从一名好莱坞情节剧的创作者转型成批评社会的作者,站稳了脚跟。

情节剧作为一种结构模式被引入电影,还是在电影的初创时期,作为一种叙事方式,它在世界电影的发展中曾经举足轻重。瑟克的家庭情节剧具有一定的模式,剧情通常发生在一个女性主导的家庭中,通过焦虑的子女对父亲/丈夫/爱人的寻找,重生并且稳定家庭,这类作品中,男性角色通常是闯入者最终也会成为救赎者,而家庭本身也成为与社会相互作用的一个地点。为了维持叙事风格和故事之间、感性投入和理性间离的微妙平衡,他通常会在影片中设置一个隐形的秘密主人,他们不是影片的男女主角,却一直贯穿故事发展的始终,这些人通常是家族贵族统治下产生的一个变体,虽然他们处于弱势地位,但他们的变化牵动着整个故事的发展。

相比于同时期的其他导演来说,道格拉斯·瑟克是站在批判资本主义的角度上去创作的,这就使他的作品更加具有现实意义。也许瑟克并没有把自己仅仅当成一个导演,而是一个社会学家,他一直在用他的方式和方法考察着处在变化中的美国意识形态的价值以及矛盾,他在用他的电影来提醒人们,不要被动地消费,逃避现实最终只能娱乐自己。即使是在他一手打造的光鲜亮丽的王国里,人们也绝不可能真正地逃离社会,逃离困境,人们看到的不过是美国神话之下的虚构世界中存在的一个虚构的角色。瑟克自己曾经说过,有一种“浪漫之爱”贯穿于他所有的影片,然而这种浪漫之爱又受到社会的限制。瑟克用自己的影片来对社会进行批判,因为对于他来说,描绘的不仅仅是一个爱情故事,而是一个深受社会环境规范的爱情故事,在这样一个世界里,爱情本身和所处的社会环境同



样重要。在强调强烈风格化的形式的表面现象之下，潜藏着对社会的深刻批判和布莱希特式的“间离”反思。

### 三、个性化书写

在一个大众文化产品充满了竞争的时代，电影为了持续吸引观众，必须不断展示其独特性，一个是其本体的特征，另一个是每一部电影的个性化，这在艺术电影身上体现得最为显著。美国电影理论家达德利·安德鲁指出，艺术电影“敢于以和标准的电影系统不一样的方式来靠近我们，敢于向我们许诺将以一个独特的、不受一般法规节制的方式来影响我们”，“为了传递或发现全新的、过去被隐藏了的东西，去质询、去改变或去挑战惯常的电影制作”<sup>①</sup>。电影《盗梦空间》的导演克里斯托弗·诺兰说：“我很看重给一部电影带去一些新鲜的东西——就算效果不理想，在一定程度上，你的努力值得肯定。”<sup>②</sup>近年来，虽然电影经济不断为商业化的大制作推波助澜，但仍有相当多的导演追求个性化书写，呈现出诗意与唯美、奇幻的风格。

对哲学、历史、文学和音乐都颇有研究的美国新生代导演韦斯·安德森全面介入了自己电影制作的各个层面，包括编剧、摄影、美术设计、配乐选曲等，堪称名副其实的“作者导演”。他的作品通常带有辨识度极高的个人标识，例如主要剧情以简单、冷静、平铺直叙的方式发展；影片所涉及的题材始终围绕个人、家庭、社会三者之间的依存与对抗关系展开；时常出现的描述性画外音以及连环画般的影像风格等。韦斯·安德森影片中所表现出的古怪的冷面幽默和颇具个性的视觉特色，使得他在众多同时期美国独立电影导演中显得尤为醒目且极易辨认。

作为全球范围内都极为罕见的自编自导自制片的当代电影人，韦斯·安德森在与好莱坞主流商业电影保持距离和差异的过程中始终坚持独特的个人创作风格，其电影一贯呈现出的温和气质和复杂的商业定位又使得他较难被限定在传统意义上的作者导演体系中进行研究。

韦斯·安德森电影影像风格的美学价值，可以评述为在和谐、均衡的整体美学原则下，坚持精巧独特的影片格调，创造出有悖于主流审美预期但能与好莱坞

① [美] 达德利·安德鲁：《艺术光晕中的电影》，徐怀静译，世界图书出版公司 2011 年版，第 2—4 页。

② [美] 克里斯托弗·诺兰：《盗梦空间》，胡坤译，甘肃人民美术出版社 2010 年版，第 19 页。

成熟的商业体制相融合的影像美学风格。明艳与温暖的高饱和色彩，明暗对比强烈的戏剧化光影，规整与协调的对称构图，“画框感”强烈的封闭式构图，镜语体系内的俯视镜头、主客观镜头、慢镜头、长镜头和广角镜头，这些影像风格特征充分体现出韦斯·安德森在不同的诉求——艺术与商业的、主流倾向与个人特质的、意识形态与创作实践的——等多元维度下的平衡与兼顾。

安德森的《布达佩斯大饭店》充满了幻想和浪漫主义色彩，他以一种富有诗意的、表意性的影像手法，带领观众获得从现实中跳脱的快感和满足。其影像风格形成的美学来源，包括了罗曼·波兰斯基、约翰·休斯顿，以及法国新浪潮运动的代表人物特吕弗和路易·马勒等，但他并不局限于对大师们的沿袭与模仿，而是以一种传承中的变调形成了独具特色的“安氏风格”。

激情、趣味、创造力和文艺色彩，是安德森高度个人化的影像气质和艺术风格。安德森影片中丰富的视听语汇，尤其是明艳的高饱和色彩与标志性的平衡构图，具有强大的视觉冲击力和造型美感。能够被大部分观众所接受和理解的俯视视角和慢镜头，更强调了画面的精致和考究之感。在坚持艺术品格和独立精神的同时，他巧妙地与好莱坞成熟的商业体制相融合，既注重影片的故事性和可看性，又不放弃追求文化价值与美学趣味。这也让处于全球化语境下的电影创作者看到了更多可能性，即个人风格和艺术质感强烈的作品也可以兼具主流价值观和商业眼光。

作为一名生于20世纪70年代的青年导演，乔·怀特在某种意义上代表和影响着未来世界电影生产力。他作品中所体现出的混合性、交融性、艺术性和民族性，正是当代英国电影发展历程中一个典型缩影。

乔·怀特的影片既有文艺品格又具主流倾向，艺术与商业、主流与实验、宏大与精致等特质可以在他的影片中并行不悖地出现。就画面空间而言，乔·怀特的镜头呈现出一种复杂的、富于动力的平衡性。在他的“文学改编三部曲”《傲慢与偏见》《赎罪》《安娜·卡列尼娜》中，呈现了镜框式的自然取景、古典美学法则的构图、诗意优美的意境、华丽优雅的古服饰、俊男美女的浪漫爱情、上流社会生活的精致书写，而在两部当代题材的作品《独奏者》与《汉娜》中，影像风格虽然进行了因时因地的调整，但其总体的艺术品格和处理手法依然有迹可循。总体看来，五部长片作品体现着导演空间美学观念的一致和发展之处，始终坚持着个人风格的空间书写，既有绘画性特征，又有雕塑性特征。

乔·怀特影像空间的美学价值，可评述为在文艺片格调的整体美学原则下，创造出符合好莱坞审美预期的美学空间。画面的横向陈设与纵深层次，运动取景



的封闭与开放，空间场面的恢弘开阔与精巧考究，镜语体系的连贯长镜头与跳跃蒙太奇……怀特的空间美学具有知识地理学和国家权力地理学意义的复杂深刻的意味，正体现出在不同的诉求——艺术与商业的、制作公司与个人特质的、意识形态与创作实践的——等多元维度下的摇摆与兼顾，尽管有时亦造成失衡。

乔·怀特的艺术策略，或者说他的影像美学的平衡之道，在于艺术品格和商业考量的调和与杂糅的尝试，在传统的审美习惯的范围内，体现出某种实验性的倾向。从其身上也可以看到在全球化的浪潮下，世界电影发展进程中呈现出的去中心性、不确定性、经验性、多元性的新特点。怀特影片中诸多元素体现出辩证统一、互相交融的形态，可视为电影艺术与电影工业融合下的一种成功的实验范本。

#### 四、文化与身份

亚洲导演正日益成为世界电影不可缺少的一股力量，日本、韩国、伊朗、印度、中国都不断有导演斩获国际大奖，他们的作品无论是传统题材还是现实题材，都深刻地反映了东方文明，展示了东方美学。在全球化时代，以好莱坞电影为代表的西方文化，以其强大的话语体系塑造着亚洲发展中国家的文化消费趣味，这些国家的电影仍体现着杰姆逊所说的“第三世界的寓言”，虽然导演“的确立足于本土的社会、政治与文化，确乎以‘政治的知识分子’或‘有机知识分子’的身份自觉，以自己的影片尝试介入本土的现实斗争与文化建构”<sup>①</sup>，但是，却难免堕入“第一世界”的视角。

时至今日，在依然以票房论英雄的世界电影舞台上，伊朗电影始终以其独特的民族风格吸引着世界的目光。2012年，《纳德和西敏：一次别离》这部伊朗电影不仅夺得了奥斯卡最佳外语片奖，还开拓了伊朗电影叙事主题的新领域，而阿斯哈·法哈蒂作为本部影片的导演兼编剧，也在世界范围内为人所周知。

阿斯哈·法哈蒂至今共创作了五部电影作品，但却已然形成了其独特的风格，他的电影与传统的伊朗电影一脉相承又别具一格，如果说以往的伊朗电影展现的是一个相对弱小与落后的伊朗，那么，阿斯哈·法哈蒂电影聚焦的便是现代化与日常性的伊朗，不再拘泥于刻画乡村与儿童，而是把焦点转向了城市中产阶级，为人们刻画了当代伊朗中产阶级的精神肖像。

<sup>①</sup> 戴锦华：《电影批评》，北京大学出版社2004年版，第244页。

在阿斯哈·法哈蒂的电影中，没有绝对的善与恶，很多时候我们无法简单地判定影片中人物行为的是非，因为他的电影仿佛纪录片一般，只是事件的记录者，并非事件的裁决者。他的镜头冷峻而客观，不强加多余的主观感情给观众，所有的对影片中人物的认知与最终判定都在于观众自己。可以说，阿斯哈·法哈蒂的高明之处就在于他善于通过真实挖掘出人性的不同侧面，在如今纷繁复杂的社会中，扁平的人物形象已显得寡然无味，丰富立体的人物才是真正值得观众欣赏与玩味的。

《纳德和西敏：一次别离》不仅突破了伊朗国内严格的审查制度，并且在国际舞台上拔得头筹，并非西方审美发生变化，也非法哈蒂刻意迎合，而恰恰相反，电影中展现的即是最真实的伊朗。法哈蒂自己曾经说过：“伊朗社会并没有西方化，我认为它只是现代化了，人们在他们自己的文化基础上现代化了。伊朗人民的真实面貌就是这样，更确切地说是伊朗的中产阶级。”<sup>①</sup>长期以来，西方世界乐于看到一个与众不同的神秘的东方国家被展现在电影中，对伊朗如此，对中国也一样。作为亚洲国家，这些地方无论政治、宗教、文化都与西方相异甚远，也正因如此，亚洲电影在世界范围内始终保持着较为独特的地位。

在坚守文艺片阵地的中国香港电影导演中，张婉婷无疑是功力深厚且具有分量的。她的移民题材电影《秋天的童话》《八两金》连同之前的《非法移民》被称作“移民三部曲”，一度引起较大反响。在事业取得巨大成功的同时，张婉婷始终坚持自己的文艺美学艺术道路，又陆续拍摄了《宋家皇朝》《玻璃之城》《北京乐与路》《龙的深处：失落的拼图》等优秀影片。其重述历史的角度、悲情的叙事策略以及唯美浪漫的镜像呈现，无不展现出作为女性导演其独特的作者化表述方式以及一以贯之的美学追求。

对于移民者来说，与“移民”相对应的另一个母题就是“回归”。在中国，香港回归除了激发出众多远走他乡的故事之外，同时也带来另一股认祖归宗、回乡寻根的热望，张婉婷的电影《八两金》正是传达了这样一种朴素的情感。电影从游徙于海外的男主角打算择日归家的情节开始，讲述了男主角回乡的遭遇，回归的旅程。

在张婉婷的《玻璃之城》中，男女主人公港生和韵文年少时的爱情就发生在香港大学这一主要的特定空间内。这所香港著名的大学是完全英式的教育模式，采用英语教学，甚至连校园里的建筑也是富丽堂皇的欧式建筑，弥漫着浓厚

<sup>①</sup> 李东然：《〈纳德和西敏，一次别离〉，面对现实思考的伊朗电影》，《三联生活周刊》2012年第10期。



的英伦风情。这些因素很大程度上证明了在香港这片土地上，英伦文化的渗透性。与之相对应的是香港回归前夕港人的焦虑与迷茫，“我到底是谁”，身份的不确定性使得港人有着一种无根的焦虑，导演用敏锐的洞察力很好地把握并诠释了这种复杂的情绪。张婉婷似乎想通过电影传达一种乐观态度：“要把自己以前所相信对的、学习的，都埋葬，然后再重新面对一个新世界，像凤凰从火中重生。”<sup>①</sup>

香港回归祖国之后，香港电影人试图通过电影的手段与内地建立一种文化联系，借助内地的地域空间来表达他们关于身份认同的困惑，而北京无疑是不可跳过的重要地域文本之一。张婉婷通过《北京乐与路》这部影片描述她看到的北京边缘摇滚乐手，同样是有意无意地在用中心与边缘的隐喻来说明北京和香港这两座城市之间的关系。

在当代电影产业化语境下，个人风格、民族风格、时代风格如何能够恰当地、协调地配置到一起，创作出能够打动创作者与观众、东方与西方的电影作品，需要的是对诸多要素的高超驾驭本领，善于在不断的尝试中去领悟。

伊朗电影能够以一种独特的姿态亮相于世界，得益于纪实美学与散文诗式结合的影片表达，得益于镜头语言简练与内涵主题深刻的平衡，更得益于对人性的执著探讨与关怀。究其根源，这种人本主义的电影风格是植根于伊朗的民族文化与历史之中的，它与伊朗独特的文化传统一脉相承。华语电影在走向世界的进程中，在价值观和意识形态方面，中西方的天然隔阂为电影的交流增加了屏障，在电影技巧和技术层面也存在着差距。这些问题的解决虽然不能照搬别国的经验，却也可以从中获得启示。

<sup>①</sup> 杨远婴、魏时煜：《女性的电影：对话中日女导演》，华东师范大学出版社2009年版，第294页。

## 张婉婷电影的悲情叙事与身份认同

### 概 述

#### 创作背景概况

- ☒ 香港后新浪潮电影
- ☒ 后新浪潮主力干将张婉婷

#### 视听语言的个性化标签

- ☒ 镜头语言的个人化表意
- ☒ 色彩感情的表意效果传达

#### 悲情色彩的叙事风格与模式

- ☒ 交织式对比结构
- ☒ 悲情叙事风格的确立与延续

#### 时代夹缝中的身份认同

- ☒ 梦里不知身是客：海外游子的身份认同
- ☒ 明月何曾是两乡：港人的身份认同
- ☒ 热血激流弄清影：北京摇滚青年的身份认同

#### 时代语境下的文化气质再现

- ☒ 怀旧气质中的文艺坚守
- ☒ 知性气质中的精英意识解读
- ☒ 浪漫和细腻影调下的终极人文关怀



## 第一节 概述

作为中国电影的一个重要分支和组成部分，香港电影的发展历程可谓是跌宕起伏、波澜壮阔。基于地理位置、社会环境以及历史因素等多方面的影响，香港电影形成了在华语电影乃至世界电影范畴内独一无二的电影文化形态。特别是20世纪70年代初，随着香港武侠片这一类型电影在国际电影市场上声名鹊起，港产影片便一路高歌猛进，开创了一个繁荣锦绣的香港电影大时代。

回顾过去我们不难看出，香港电影有其辉煌的历史和优良的传统，在中国电影发展史上占据着举足轻重的地位。它在不同时期发挥着不同的历史作用，毋庸置疑，香港电影的发展为中国电影事业及整个中华民族的文化繁荣与昌盛做出了巨大贡献。20世纪初期，黎北海执导、黎民伟编剧的电影《庄子试妻》（1913年）成为中国电影史上公认的第一部香港电影。之后于抗日战争时期出现的一大批积极向上的影片，新鲜及时地反映了当时香港的抗日形势，发挥着重大的战时意义。战后的香港电影进入一个崭新的发展时期，一批有思想有情怀的电影艺术家们相继拍摄了很多具有广泛社会影响力的作品，取得了斐然的艺术收获。而到了20世纪70年代，香港新浪潮运动蓬勃兴起。以许鞍华、徐克等为代表的青年电影导演扛起了运动的大旗。他们大多有海外留学背景，接受过电影方面的高等教育，或是有过在电视台做编导的工作经历，加之当时香港社会的变迁和逐渐萌发的“本土意识”，使得这批青年导演在电影语言和美学风格上都有了全新的突破，在电影类型的构建上也日趋完善，武侠片、动作片、喜剧片、文艺片……百花齐放，百鸟争鸣，取得了骄人成绩。香港电影工作者锐意进取、创新求变的精神不仅通过艺术形式很好地体现了香港精神的精髓所在，还将中国电影华丽地推向了世界，从而使世界透过香港电影这个有效的窗口得以更全面地了解中国的历史及文化。与此同时，伴随着香港电影工业体系的逐渐完善，香港电影越来越成为中国电影不可或缺的重要发展平台之一。

诚然，香港电影的繁荣发展离不开电影工作者的奉献与创造。回望香港电影近百年历史，可以大书特书的本土电影导演不乏其人，上至香港电影早期拓荒者黎北海、黎民伟，武侠新世界的两大旗手张彻、胡金铨，类型多面手李翰祥，再譬如香港电影新浪潮时期的诸位闯将，各个成绩斐然，战功卓越。另外，20世纪80年代引领香港动作片风骚的吴宇森，还有盛极一时的文艺片巨匠王家卫，以及新生代鬼才导演彭浩翔等皆为备受关注的电影作者。



其中,张婉婷便是一位引人注目的女性导演。张婉婷与众不同的她对于人物生存环境和时代变化始终抱有敏锐触觉,她把一些担忧和思考放进电影中,通过片中人物的视角去经历去感悟去传达这些思想,从而将人与时代、人与空间的关系诠释得淋漓尽致,细腻深入。与此同时,张婉婷还善用电影语言来营造叙事环境,独特的导演语汇逐渐形成了独树一帜的创作风格,而这种自然真实的创作格调也为现今商业化机械运作的华语电影市场吹来了一股清新的风。



(香港导演张婉婷)

长久以来,香港电影因其浓重的商业性被贴以“大众娱乐”之类较为肤浅的标签。美国学者大卫·波德威尔就在其著作中引述《纽约时报》影评人对一部香港功夫片的怨言“尽皆过火,尽是癫狂”,但是波德威尔却认为香港电影“那些张狂的娱人作品,其实都饱含出色的创意与匠心独运的技巧”<sup>①</sup>。当然,我们在这里探讨的不是西方学者眼中“尽是癫狂”的香港电影类型,而是将关注点放在另外一个相当重要但不太具有商业号召力的电影类型上,即香港文艺片。

在坚守文艺片阵地的香港电影导演中,张婉婷无疑是功力深厚且具有分量的。毕业于香港大学后赴英国布里斯特尔大学进修戏剧与文学的张婉婷,在电视台工作多年之后,来到美国纽约大学继续深造,学习电影专业。求学期间,她顺利完成了电影处女作《非法移民》,并一举拿下香港电影金像奖最佳导演奖和亚太国际影展评审团特别奖。随后相继拍摄的移民题材电影《秋天的童话》和《八两金》连同之前的《非法移民》被称作“移民三部曲”,一度引起巨大反响。在事业取得成功的同时,张婉婷始终坚持自己的文艺美学艺术道路,又陆续拍摄了《宋家皇朝》《玻璃之城》《北京乐与路》《龙的深处:失落的拼图》等优秀影片。其重述历史的角度、悲情的叙事策略以及唯美浪漫的镜像呈现,无不展现出张婉婷作为女性导演,其独特的作者化表述方式以及一以贯之的美学追求。

近些年来,香港电影与内地电影的合作越来越紧密,香港导演大举北上,开始了合拍片的征程,试图进入内地这个广阔的电影市场,从而获取更多的经济利益和社会影响力。相比较而言,同样是香港电影导演,张婉婷则在很大程度上坚守着香港本土文化阵营,着力精心打造香港的故事,围绕熟悉的环境、感兴趣的人架构故事,悉心讲述港人的心声。

<sup>①</sup> [美] 大卫·波德威尔:《香港电影的秘密——娱乐的艺术》,何慧玲、李焯桃译,海南出版社2003年版,第12页。