

目 录

I 现代影视艺术的多元化及其发展趋势

- 中国现代电影流向探测…………… 孙钦华(3)
- 新时期电影结构探微…………… 严蓉仙(16)
- 在喧嚣语境中的多元走向
- 对 90 年代中国电影策略的分析…………… 尹 鸿(29)
- 中国电影潮汐…………… 黄式宪(44)
- 跨世纪中国电视发展的多元格局…………… 陈飞宝(66)
- 美国新电影与纽约大学的人文背景
- …………… 胡 波 季天祥(76)
- 美国、法国与中国电影的比较
- …………… [法]德·维尔布瓦(94)

II 高科技影视技术现状与展望

- 2000 年的电视与电影…………… 杜百川(101)
- 多媒体和影视技术…………… 赵 锦(111)
- 为电视制作电影:影视趋融最佳案例
- …………… [美]亨利·布雷切斯(118)
- 新数字电影电视技术…………… [美]戈汉姆·金德姆(127)
- 电影、电视技术发展的回顾…………… [日]八木信忠(136)

II 高科技冲击与影视艺术整合

- 高科技时代的影视艺术走向……张凤铸(执笔)杨 琨(145)
- 大变革前夜的影视文化……邓烛非(161)
- 信息社会中的多媒体艺术……谷时宇(172)
- 大众传播网络中的影视整合新格局……张振华 杨 鹏(184)
- 论高科技与影视发展……王志敏(192)
- 技术在电影发展中的位置
——历史的回顾与思索……钟大丰(204)
- 美国当代电影与电视的互动关系……〔美〕戈汉姆·金(213)

IV 现代影视实践美学及其走向

- 影视艺术发展的新趋向与理论新视野……刘树林(227)
- 论电影摄影艺术的历史演进……葛 德(239)
- 影视在审美互动中迈向 21 世纪……张群力(253)
- 电视剧的挑战与电影的出路……陈卫平(260)
- 论电视纪录美学……胡智锋(273)
- 论电视散文……孟 建(283)

V 受众与影视影像的审美关系

- 浅探影视观众的审美心理……李厚基(301)
- 受众与影视的审美关系……左 芳(314)
- 论审美心理与电影结构……蔡贻象(329)
- 走出低谷,迈向新世纪
——从受众与电影的审美关系谈起……姚 力(340)

VI 世纪之交的中国高校影视文化教育和建设

- 转型时期的中国影视教育及其展望..... 沈嘉生(353)
- 电影教育在中国..... 李亦中(368)
- 中国电影教育的萌芽与跨世纪的前瞻
..... 孙建和 孙建秋(379)
- 大学影视教育与当代影视文化..... 陈晓云(387)

VI “世纪之交”的影视理论新命题

历史并未允诺探索的终点

——当代电影美学新趋向..... 潘秀通 万丽玲(399)

经验复合与多元取向

——兼论“后殖民语境”问题..... 颜纯钧(418)

论电影叙事中的女性叙述人与女性意识

..... 李显杰 修 偶(431)

I

**现代影视艺术的
多元化及其发展趋势**

中国现代电影流向探测

孙钦华

中国现代电影,系指 70 年代中后期以来的新时期电影,它正处在不断发展的过程中。

中国现代电影发展至 90 年代初,大约经历了 15 年的时间。15 年来,无论从生产数量还是质量上看,它都远远超过建国后 27 年的成绩。据 1977 年至 1987 年 10 年的统计,我国共生产故事片 1102 部,年平均 110 多部。而建国以来至 1976 年的 27 年共生产影片 633 部,平均年产量不到 24 部。由此可见,仅现代电影发展前 10 年的年平均生产数与建国以来到“文革”前的年平均生产数相比,几乎翻了两番。近 5 年的故事片生产每年大约都在 130 部到 140 部左右。这些数字表明,我国现代电影发展 15 年来的生产能力较前有着很大进步。

更重要的是艺术质量也有显著提高。宽松的政治环境带来的艺术民主氛围,使电影艺术家解除了思想的种种禁锢,在很大程度上摆脱了公式化、概念化的影响,创作上进入了一个前所未有的自由天地,因而出现了像《巴山夜雨》、《天云山传奇》、《人到中年》、《被爱情遗忘的角落》、《高山下的花环》、《黑炮事件》、《不该发生的故事》、《牧马人》、《红高粱》、《芙蓉镇》、《本命年》等一大批有思想深度、独具艺术魅力的作品。在艺术表现上,随着改革开放的形势和我国同世界各国文化艺术交流的日益增进,各国不同风格、流派

的电影不断被介绍进来,电影艺术家和外界的交往日渐频繁,以巴赞的电影影像本体论和纪实主义美学为代表的现代电影理论被我国导演普遍接受,这都促成了中国现代电影的裂变,使其一改传统电影陈旧单一的面貌,出现表现形式、风格、样式的多样化,焕发出勃勃生机。其中尤其是“第五代”导演的探索影片,它们以全新的视角和电影语言、画面造型,在银幕上营造意象以代替传统电影的叙事陈规,令观众耳目一新,在艺术上取得突出成绩。现代电影中一大批影片走向世界各种电影节和世界高水平电影对话,并在各种国际电影节频频获奖,其中张艺谋的《红高粱》和陈凯歌的《霸王别姬》分别在国际三大电影节的两大电影节夺魁,有力地显示了中国现代电影的业绩,无可辩驳地说明了我国现代电影艺术质量的大幅度提高,为中国以往任何时间的电影所不可比拟。

尽管如此,中国现代电影所处的特定时代和特殊的社会文化氛围,使它从一诞生就面临电影市场相当严峻的挑战,呈现出许多复杂的问题和矛盾。多方面的困扰使中国现代电影举步维艰。诸多矛盾困扰集中表现为经济困扰,它关系到中国现代电影的前途和命运。

经济困扰是电影所面临的最大困扰。电影和其他艺术不同,它除了需要制作者的精力才干之外,还需要投入大量的人力、物力和财力,形成产品,经流通渠道投放市场,供人们娱乐消费。因此电影是一大工业,产品就是商品。它要经由票房收回制作成本并赚取利润才能扩大再生产,从而发展自身。电影的艺术价值也只有在观赏消费过程中才能实现。因此,电影与生俱来就是具有很强商品属性的精神文化产品。它的商品属性发挥得怎样;票房收入如何,社会效益和经济效益如何,是关系到电影生死存亡的重要问题。然而,目前的情况是电影市场不断滑坡,观众大量流失。1986年电影市场经济跌到低谷,其间,虽娱乐片热闹了一大阵子,并曾在1988—1989年达到高峰(据统计,在这两年共拍摄的294部影片中,娱乐

片就占了 70% 的比例),但由于紧锣密鼓,一拥而上,胡编滥造风骤起,所以败坏了观众的口味,很快就难以为继。进入 90 年代,《焦裕禄》一马当先,对当年电影起了支撑作用,但它与其说是艺术性高,不如说是适应了时代心理。1991 年为庆祝建党 70 周年,电影界推出了《开国大典》、《开天辟地》、《大决战》、《毛泽东和他的儿子》、《周恩来》等 26 部规模宏大、制作精良的革命历史题材献礼片,使中国影坛一时间巨片迭出,大作纷呈。这些影片适应了时代和观众的审美期待,产生了热效应,使电影市场有所回升。据有关部门统计,这些影片的发行收入占全年总发行收入的 1/3,由此也可见其他影片备受冷落的境遇。上海堪称我国电影的大市场,据统计,电影观众 1990 年比 1989 年减少 1400 万,1991 年比 1990 年减少 3600 万。面对如此不景气的电影市场,影片制作者和发行放映部门都陷入深深的经济困扰之中。

酿成目前电影市场萎缩、电影业出现危机的原因,我以为主要有两方面,即外部文化市场的挤压和电影自身的原因。

中国现代电影诞生在中国社会转型时期,整个经济由计划经济向市场经济转轨,社会经济由过去的封闭式体制转向改革开放的市场经济机制,在这种形势面前,电影缺乏准备。它的整个生产和营销体制如何适应新的形势是一个非常严峻的问题。加之改革开放带来的大众文化市场的空前繁荣,电视、录像、卡拉 OK、歌舞厅、电子游戏机、茶座、酒吧等等花样繁多的观赏、娱乐、消闲设施,都以商品的形式渗透到人们的生活中,和电影争夺观众和市场。在众多竞争者面前,电影的优势已经失去。

就电影自身而言,中国现代电影是世界电影思潮的一部分,深受以巴赞为代表的西方现代电影美学观念和创作方法的影响,使它更倾向于反对传统戏剧式电影的故事情节,倾向于削弱故事框架或极度淡化故事情节,倾向于注重摄影影像本体表意,等等。这种影响,在不同导演的影片中都有不同的表现,并决定了其不同的

观赏效果,其中“第五代”导演的探索片在这方面达到了极致。废弃传统的叙事框架,意味着破坏了观众长时间形成的观赏模式和观赏心理,进而引起观众心理的失衡。因此,即使被电影界的专家学者高度肯定赞赏并走向国际电影节可与堪称世界电影精品的影片媲美的作品,在国内却受到观众的冷落,形成“上热下冷”、“外热内冷”的所谓“怪圈”,使创作和接受陷入双重的尴尬境地。

根据目前中国现代电影发展过程中面临的种种矛盾,电影艺术家、理论家、制作者和广大电影爱好者都陷入深深的忧虑和思考:中国现代电影将如何发展?这确乎是一个非常复杂和令人困惑的问题。我认为从电影艺术和现实的关系看,首先,纪实性和意识性、叙事性的统一,将是中国现代电影比较理想的表现方法。

电影艺术和现实的关系是电影美学的一个核心问题;关系到电影艺术家如何艺术地反映生活的问题,任何电影艺术家的创造都不能回避。正是在对艺术和现实关系的基础认识和艺术处理上,形成了电影史上最大的两派美学之争,即以巴赞为代表的纪实美学体系和以爱森斯坦为代表的蒙太奇美学体系之争,二者分别成为现代电影和传统电影的理论基础,并形成各自偏执的两极。传统电影拘泥于戏剧的故事情节框架,注重人工剪辑效果,蒙太奇美学恰好适合了这种需要,成为传统电影叙事的依托,被推到至尊至上的地位,从而背离了电影的纪实本性;现代电影则过于淡化甚至取消故事情节,注重影像本体显义,纪实美学恰好适应了发展态势,成为其反传统电影叙事模式的理论基础,从而背离了电影作为大众文化媒体的娱乐本性,陷入电影语言和哲理寓意深奥难懂的误区。两者只有从各自的两极向它们的对方靠拢,取长补短,才能避免偏执和片面。更确切地说,现代电影有必要吸收传统电影的长处,充分发挥电影美学的多元本性并赢得观众,这才是现代电影发展的正确途径。

两个不同美学派别之争,实质是电影创作强调客观和强调主

观之争,即纪实性和意识性之争。从世界电影美学发展的历史来看,巴赞的纪实美学对于蒙太奇美学显然是一个进步,它适应了电影摆脱戏剧的羁绊、发展完善自身、向生活逼近的要求,很快被世界各国电影艺术家所接受,促进了电影的发展。其长处在于,在电影镜头可能的范围内,根据内容需要最大限度保持拍摄对象的空间整体性和时间连续性,以展示人物之间、人物与环境之间的关系,探掘人物的内心世界和心理情绪,使银幕产生确信无疑无斧凿痕迹的真实效果。纪实性长镜头的运用,能充分发挥银幕画面语言的表现力和造型效果,最大限度地排除人物语言和编导利用剪辑随意肢解客体,进行叙述、讲解、引导等人为干预,充分发挥画面感性直观的艺术美感,保持客体本身的暧昧性、多义性,以向观众提供独立思考、参与创作的余地。因此,影像显义(隐含)而非叙事成为它的最大特点,这也随之造成深奥难懂的一面。纪实美学在中国现代电影中普遍得到运用,成为中国现代电影语言有别于传统电影语言的重要特色。

然而,纪实美学排除人工斧凿并不等于排除编导意识的寄寓。在巴赞理论直接影响下,五、六十年代法国“新浪潮”的许多代表性影片都是有一定社会批判意义的。我国“第五代”导演的探索片可以说是运用纪实美学的典型作品。陈凯歌在《黄土地》中,用了大量纪实性长镜头来展示黄土高原的广袤、深沉。有人统计,在全片550个镜头中,纯粹表现黄土高原和黄河等自然景物的空镜头就有20多个,使之成为影片“无生命的主角”,成为艺术家表现其思想哲理的重要艺术载体。影片中的黄土地,既是陕北高原土貌景观的真实纪录,有着一种生活质感,又是民族历史文化的隐喻和象征。电影的隐喻象征造型本身,就是思想远大于物象的一种“意象”,深含着导演对民族文化的某种哲理思考,蕴含无穷之语、无尽之意,让人产生丰富的联想。影片中用了很长的镜头遥摄或俯拍广阔的无边无际的黄土高原,在浩瀚的自然界中活动着的人缩成一

小群、一个或几个小黑点，它寄寓着宇宙和自然界的博大无垠，引发人们对人事的深深思考。影片中常用自然光效的逆光表现翠巧黝黑的皮肤、布满深深皱纹的脸、呆滞的神情，这个人物本身就是一种符号，一个意象，体现着独特的意蕴。《黄土地》表现出作者对中华民族在长期封建制度压迫下人民深层苦难的反思，历史的反思和对现实的观照融合在一起，激发起人们对未来民族命运的思考。同样，张艺谋在《红高粱》中，从各个角度，运用多种长镜头来拍摄无边无际的高粱地，以及活动在高粱地中的人，将人物语言压到最低限度，这同样是在用影像显义，张扬博大的自然力，弘扬人性、人的自由意志，反对封建婚姻、制度对人性、人的尊严、自由意志的压制摧残。可见“第五代”导演的影片都有很强的纪实性，也有很深的寓意性和哲理性，其纪实性和意识性达到了高度的融合，在影像造型和影像显义上获得了很大成功。

然而，电影纪实性镜语和蒙太奇镜语原本是相互对立的镜语体系。纪实性镜语的运用必然排斥叙事，蒙太奇恰好是适应传统电影叙事、组织引人入胜的故事情节的需要。而这种情节“梦幻”是长时期以来人们乐于接受的。“第五代”导演淡化、背离叙事，无异于丢掉了取悦广大观众的“法宝”，致使他们的影片失去了赖以支撑的对象而走入困境。正如号称香港电影发行大王的吴思远所说：“一个导演拍了两部戏连着不卖座，那就要考虑改行。”^①影片失去观众，势必失去自身；影片失却自身，导演何言存在的价值！一部影片的艺术价值需要通过观赏去实现。因此，故事情节仍不能完全废弃。当然，现代电影不可能完全回归到传统戏剧式故事情节中去，必须运用现代电影美学原则中符合实际的部分，改造传统电影故事情节违背电影纪实本性的部分，使双方有机融合，从而获得现代电影生存发展的生机。与此同时，逐步提高人民群众的电影文化水

① 王琪森《电影要具备商业元素》，《文汇电影时报》1993年5月15日。

准,使其由舒舒服服的娱乐享受、被动接受向审视思考、主动参与转型。这样,“为未来而创作”的电影将成为现实人的需要,中国的电影鉴赏将达到一个更高的理想境界。

第二,力求做到创作主体的个性化、风格化和观赏性、娱乐性的统一,艺术性和商业性、社会效益和经济效益的统一。

电影作为一种艺术,归根结底是艺术家思想感情的外化形态,是电影艺术家的审美意识、情趣、思想和艺术创造能力的对象化,因而创作主体的个性化、风格化、精细化是艺术发展成熟的必然趋势,也是电影繁荣发展的表征和艺术生命。过去那些创作禁忌、条规和艺术模式化,只能压抑泯灭个性,导致创作者主体意识的失落,阉割艺术生机,从而严重束缚电影的艺术生产力。中国现代电影发展 15 年来,在创作主体的个性化、风格化方面有显著成绩,显示了中国电影的艺术水平和发展前景。

然而,对于艺术,尤其是属于一种大众文化媒体的电影,它必须依赖观众才能生存,因此要求电影的个性化、风格化和观赏性、娱乐性的统一,艺术性和商业性、社会效益和经济效益相统一。我国著名导演谢晋,对这方面就很有研究,他的电影总体风格是现实感强,注重社会效果,故事情节委婉动人,有较丰富突出的社会现实意蕴,表现细腻深沉,正适合当前一般中国观众的欣赏习惯和审美期待,可谓“雅俗共赏”,做到了个性化、风格化和观赏性、娱乐性的统一,能吸引不同层次的观众,上座率较高。而有的影片,诸如《姐姐》、《孩子王》、《盗马贼》、《猎场札撒》、《晚钟》等,导演一味追求表现个人的独特个性和风格,不考虑接受者的欣赏习惯和审美情趣,观赏性、娱乐性、商业性差。一个电影艺术家最大的悲哀莫过于观众的冷落,曾声言自己是“为未来而拍片”的导演田壮壮对读者说过这样一番话:“电影属于俗文化圈,‘第五代’导演们不能长久陶醉于专业之内的赞誉之中,而到了考虑如何运用电影手段去征服更多的电影观众的时候了。拍出一部新奇的别人没有见过的

片子容易,而拍出雅俗共赏、令人心悦诚服的就难了。一方面,‘第五代’们不能坐视一味迎合票房价值的庸俗之作任意泛滥,另一方面,‘探索片’也不应该作茧自缚,仅仅满足于束之高阁。”“这从某种意义上说是向‘第五代’们提出了又一个新的探索课题。在新的课题面前,‘第五代’导演们要解决的,首先是自身的问题:素质还需极大地提高。”^①

电影导演头脑中的观众意识如何,确乎也是关系到自身的素质问题。赢得更多的观众,不仅是电影艺术生存的需要,也是导演自身生存的需要,观众的多寡,决定着一个导演的人生价值和他的艺术的价值。在这一点上,“第五代”中张艺谋的艺术道路比较特殊,值得研究。他从摄影起家,摄影、演员、导演干一行叫响一行。他摄影的《一个和八个》、《黄土地》,主演的《老井》,导演的《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《秋菊打官司》,享誉国内外,获得各个方面的多种获。关于他的影片的成功,需要专门撰文加以研究。这里值得一提的是他的影片在吸收世界现代电影美学观念、电影语言、表现手法技巧的同时,注意了影片的观赏性,拍得热热闹闹,突也民族题材、民族性格,在人物情节和表现手段技巧、现代电影语言的运用、镜头处理、画面构图、光、色、声的处理上都别出心裁,给人以新颖独特的艺术感受,很富艺术魅力。这使他在“第五代”导演中独树一帜,既富于个性化、风格化、精细化,又富观赏性、大众性,达到了艺术性和商业性、社会效果和经济效益的统一。

第三,叙述方式、结构方式的开放式、多样化,是改造现代电影、超越传统电影的重要趋势。

叙事性电影以矛盾冲突为主线组织事件、刻画人物。其特点是故事性强,人物形象突出,情节曲折动人,注重煽情作用和教育功能,其理论基础是突出剪辑效果的蒙太奇。它的结构方式按戏剧矛

^① 中国人民大学报刊复印资料《电影、电视研究》,1988年第5期。

盾冲突的开端、发展、高潮、结尾进行,有时还有序幕和尾声。这种戏剧式电影,三、四十年代在世界电影中居于统治地位,成为电影的叙事模式并持续发展至今。

从40年代初美国导演奥逊·威尔斯的《公民凯恩》开始,新的叙述方式和结构方式打破了传统电影的封闭式僵局。在西方,连续出现了四、五十年代意大利新现实主义电影和五、六十年代法国的“新浪潮”电影运动,均对传统电影的叙述方式、结构方式造成很大的冲击,尤其是以“新浪潮”为核心的现代电影的空前成熟,以前所未有的力量冲击着传统电影。巴赞、克拉考尔的“照相本体”论,“物质现实复原”论,从理论上对传统的叙述、结构方式提出了挑战,大大推动了电影的发展,成为电影史上从传统电影向现代电影发展的里程碑。

我国电影正是在世界电影的影响下,从70年代中后期开始实现这一历史性转变的。中国现代电影普遍突破了传统电影的客观叙述方式和时空顺序式结构框架,采取多种主、客观叙述和多时态多空间交错的开放式叙述结构形式。如像《城南旧事》透过一个小女孩英子的所见所感把发生在她周围的一些人和事散点式串缀起来的散文式结构,《良家妇女》、《青春祭》那样的诗电影风格,《二泉映月》的音乐式结构,《人·鬼·情》式的套层结构,《野山》那样的连环式结构以及《红高粱》式的套层加块状结构等等。叙述方式、结构方式的开放式、多样化、多观点、多角度地表现人物事件,构成了中国现代电影的重要特色。

艺术不能因袭传统,必须有创新才有发展,这是艺术发展的规律,正是从这个意义上我们高度肯定“第五代”和“第四代”部分导演大胆的探索和创新精神。然而,创新不能完全背离传统,割断历史,因为人民群众在长期的艺术鉴赏过程中,对于综合艺术包括电影中的人物事件的矛盾纠葛和前因后果,形成了某种接受的心理积淀和特殊的心理期待,因此不能完全废弃故事性。西方现代电影

发展过程中的一些教训也是值得我们记取的,尤其是现代主义电影。像费里尼的《八部半》阿仑·雷乃的《去年在马里安巴德》那种极端废弃故事情节的让人看不懂影片,是不被广大群众接受的,只能在一些电影沙龙中作为试验品或在较高层知识分子中放映。西方的很多“实验影片”都是如此。法国“新浪潮”的代表戈达尔的一些影片,阿仑·雷乃的《广岛之恋》等享誉世界的代表性影片以及安东尼奥尼的所谓“无情节”影片,都力主反传统电影构架,但都没有完全废弃一个简单的故事或事件,而且,现代主义电影在西方也仅仅是现代电影中的一部分,注重故事情节的现实主义影片、各种商业影片仍然居于重要地位。

总之,电影要创新,要发展前进,但创作主体的艺术创造不能不受制于接受主体的艺术趣味和审美期待,随着电影反映社会生活题材的丰富多样和挖掘现实的深广程度,叙述方式、结构方式的开放性和多样化仍将有无尽的广阔前景。

第四,从观众的欣赏看,中国现代电影将趋向于理性审视,趋向于思考型与娱乐型的结合。

按传统的艺术观念,艺术创作的目的是给观众欣赏,接受者从中得到乐趣和启迪。古罗马贺拉斯就提出了“寓教于乐”的理论,在西方影响很深,成为艺术鉴赏的普遍原则,即艺术家对社会的认识、理解和评价要寄寓在娱乐形式之中,通过娱乐达到陶冶人的性灵的目的。电影从它成为艺术的早期阶段到成熟,都遵循这一原则。它注重故事情节、矛盾冲突和相应的戏剧式叙述结构方式,强调镜头的单义性,突出剪辑的作用而充分发挥导演的“导游”作用,达到娱乐观众的目的。好莱坞电影是有名的代表,成为传统电影创作的典范,被称为“梦幻工厂”。这种现实主义再现性原则,常使审美心理产生以现实的再现取代现实本身的错觉,把故事与现实等同,因而制约了电影本文的多元发展,显然具有接受的排他的封闭性和保守性。

随着现代政治、经济、文化和文学艺术的不断发展,接受对象的不断变化,这种审美心理的封闭式格局已逐渐被打破。现代电影观众,尤其是鉴赏层次较高的观众,已不满足传统电影讲故事制造“梦幻”的模式,他们希望通过电影获得思想上、精神上更多的满足,启迪思考,活跃思维,对电影的人物事件进行参与和审视。现代电影理论,正是在研究现代观众接受心理的基础上提出“影像本体论”,“物质现实复原论”的,力主排除编导人为干预对接受主体的束缚限制,主张尽可能保持生活的自然形态及其暧昧性、多义性,给观众留下“空白”,激发观众的思考,对人物事件加以“填补”,参与创作,从而调动接受主体的积极性,改变其被编导牵着走的被动欣赏局面。这正是西方现代电影的一个重要特色和进展。它们讲究哲理寓意,一方面是创作主体对社会人生思考输出的需要,同时也是对于接受主体审美期待参与性的一种认同。

中国现代电影也明显表现了力图改变观众被动欣赏的惰性,注意激发观众的思考、参与,蕴藉较深、寓意多元,主题多义。《高山下的花环》、《野山》、《黄土地》、《大阅兵》、《海滩》、《老井》、《红高粱》、《菊豆》、《秋菊打官司》等都明显有别于传统电影的单一主题,表现出寓意和主题的多义性。观众可以根据自己的感受从各自不同的方面去理解。

现在有些电影走到过分注重理性思考和哲理深奥的误区,忽视观众娱乐的需要,使观众读解困难,不知所云,失去了电影的艺术吸引力,高层次观众可能觉得够味、耐咀嚼,中、下层观众则产生接受距离,乃至拒绝。一个明智的导演应该注意用自己的电影去联络两极观众,从而带动中间层观众,在“雅俗共赏”上下功夫,以期获得最多的观众,产生尽可能大的社会效益和经济效益。

第五,中国现代电影必将在充分展现自己的民族生活内涵、不断追求思想性和艺术性高度统一的基础上走向世界。

电影是以视觉形象为主的艺术,影像是不需要经过翻译就能

看懂的“世界语言”，从这个意义上看，它是最富国际性的艺术。如果说电影的基本语言形式具有各民族、各国家之间易于沟通的共性的话，那么，各国电影所展示的各自的民族生活内涵就是它最突出的个性表现了。这是各民族电影最具新颖独特感、最能引发对其他民族艺术兴趣的最重要的元素。当然，这种民族生活的独特个性还必须通过独特的艺术表现，达到思想性和艺术性的高度统一。

民族生活内涵包括民族历史、文化传统、民族经济状况、生活习惯、民风民俗、民族生活环境、风土人情、自然风光、民族性格、民族心理素质、民族语言等等的独特性，它自然融合于影片的情节之中，成为影片中该民族独特的民族个性内涵，能满足不同民族间通过银幕获得了解异国风情的审美期待，并从而获得一种新颖独特的审美感受的满足。我国是世界著名的文明古国，历史文化悠久，山川秀美多姿、民族勤劳、朴实、坚韧、善良，民族智慧无穷无尽，世界各国人民期盼了解这“东方的巨人”和“世界的迷宫”。而以人物事件为中心、具备四维空间和丰富色彩内容、可以直观地展示生活的方方面面的中国电影，对他们有着一种天然的吸引力。《城南旧事》从一个天真无邪的孩子小英子的视角所展示的人世沧桑和极富诗意的人与人之间情感的温馨；《老井》中所塑造的以旺泉为代表的老井村民坚韧顽强的民族性格以及旺泉那珍贵的爱情和不幸的婚姻、家庭；《末代皇帝》所展示的处于两个时代交界点的中国末代皇帝所处的种种特殊环境和复杂心态；《黄土地》所展示的浩瀚无际的大漠黄沙、世代不变的老少婚姻；《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》中所展示的中国社会特定时期畸变的婚姻关系、扭曲了的人性、被奴役压抑的女性、顽强的人性抗争、种种胜利和悲剧，色彩斑斓，令人目不暇接。《霸王别姬》在特定的中国历史阶段和独特的人物关系中，展示了东方社会生活中各种极特殊的生活场景，极大地激发并满足了西方电影家和各国人民的好奇心。凡此获奖影片种种，无不是以精湛独特的艺术表现中华民族特定