

电影学书系
The series of filmology

主编 杨远婴 潘 桦 张 专

90年代的 “第五代”

The 5th generation
of Chinese filmmakers in the 1990s

北京广播学院出版社
BEIJING BROADCASTING INSTITUTE PRESS

THE SERIES of FILIMOLOGY

电影学书系

当代电影论丛

A collection of theses
on contemporary cinema

主编 杨远婴 潘桦 张专 副主编 沈芸

90年代的「第五代」

The 5th generation of Chinese filmmakers in the 1990s

北京广播学院出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

90 年代的“第五代”/杨远婴, 潘桦, 张专主编. - 北京: 北京广播学院出版社, 2000.11

ISBN 7-81004-910-0

I .9… II .①杨… ②潘… ③张… III . 电影评论-中国 IV .J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 71976 号

90 年代的“第五代”

主 编 杨远婴 潘 桦 张 专

副 主 编 沈 芸

责任编辑 杨田村

封面设计 曹 春

图像插页 泽浦工作室

出版发行 北京广播学院出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮 编 100024

电 话 65779405 或 65779140 传 真 010-65779140

经 销 新华书店总店北京发行所

印 装 中国科学院印刷厂

开 本 730×988 毫米 1/16

印 张 28.5

字 数 450 千字

版 次 2000 年 11 月第 1 版 2000 年 11 月第 1 次印刷

印 数 1—3000

ISBN 7-81004-910-0/G·549 定 价 56.00 元

版权所有 翻印必究 印装错误 负责调换

编辑说明

一、“当代电影论丛”由中国电影艺术研究中心与北京广播学院联合编辑，北京广播学院出版社出版。

二、本“论丛”所选入文章绝大部分为《当代电影》90年代发表的论文，个别分卷为追求本卷内部体系的完整性，选编了一些在其他书刊上发表的文章和未发表的文章。

三、本“论丛”根据文章内容和《当代电影》的栏目设置分卷。这次共编辑出版8卷，各卷书名分别为：《中国电影美学：1999》、《90年代的“第五代”》、《当代电影理论文选》、《当代电影美学文选》、《电影艺术与技术》、《当代欧美名片评析》、《新中国电影50年》、《香港电影80年》。以后还将陆续编辑出版其他方面学术论文的分卷。

四、本“论丛”各卷的体例，分总序、导言、正文。导言由本卷主编撰写，说明本卷所涉及的电影艺术或理论方面的创作或研究的背景，《当代电影》在这一方面所起的作用和影响，以及编选的范围、尺度等。

导 言

杨远婴

90年代中国经济结构的巨大变更使每个社会角落都遭遇洗礼，而由此带来的精神动荡建构了新的道德冲突中心。精英文化的衰落和大众娱乐的兴盛是这一冲突最鲜明的表征。各种时尚的文化“秀”匆匆来去，掠过大众生活表层，然后或销声匿迹，或改头换面。但这些看似轻飘且行踪莫测的时髦背后却隐含着社会情感、生活观念及政治诉求适时转变的内在线索。作为企业、艺术及语言三重组合体的电影，首当其冲地接受了这些影响并转而以自身的媒介力量更加深化了其显性特征。

90年代的中国大陆电影呈现的是一派迷离纷乱的情景：既经历问鼎夺冠于戛纳、威尼斯、柏林的凯旋式的狂欢，又面临票房连连滑落的尴尬窘境。不时有佳作问世，但却难成“浪潮”之势。明星们四处闪亮登场，电影院却门可罗雀。电视、报刊中的影视节目频频创办，制片厂事业却步履维艰。张艺谋、巩俐已跻身于世界文化名人之列，中国电影市场却任由好莱坞“大片”肆虐。在一个众所认同的影像时代中，大陆电影仿佛是一曲夜半高歌，感受着悲壮承受着失落。然而无论悲壮抑或失落，90年代



揭示的已是一个关于中国电影的新兴概念和别一种景观。

回望已经过去的90年代，在对电影发展脉络的梳理中我们发现，于“文革”后精神废墟上创立老中国文化寓言的所谓精英——第五代导演，不但没有随着启蒙时代的结束退出影坛，而且在90年代所有的重大电影事件中都占据中心位置。以其人到中年的心智与体力，第五代导演们在风云变化的特定历史时空中随机应变，坚守行业岗位，在20世纪最后10年的中国电影新格局中仍然保持了主力军姿态。

—

90年代伊始，中国社会进入了市场经济的飞行航轨，行随文化资本化、资本文化化的历史循环，电影创作从美学取向、投资方式、发行体制等诸重要方面都发生了根本变化。前者作为整体规范的社会环境，从本质上决定了后者的必然变革；后者作为一种媒介式话语体系，又成为对前者形态的独特表达。这一表达的明显征兆就是富于艺术野心的中国导演大都开始走向国际化。

80年代中后期，陈晧歌与张艺谋在国际影坛的频频得手，如同昔日中国女排的五连冠，带给了中国空前的喜悦和豪情，而第五代导演在90年代初期的大面积丰收更加激起同辈与同行的光荣与梦想。1990年，张艺谋的《菊豆》入围威尼斯，并首开大陆电影角逐奥斯卡最佳外语片奖的先河。1991年，《大红灯笼高高挂》再次光临威尼斯，于评委的首肯中获银狮奖，并再度入围奥斯卡。1992年，《秋菊打官司》又一次进军威尼斯，在一片喝彩声中夺得金奖。接着陈晧歌威震戛纳，以《霸王别姬》荣获金棕榈，入围奥斯卡。继而，李少红的《血色清晨》、《四十不惑》、《红粉》，刘苗苗的《杂嘴子》，宁瀛的《找乐》、《民警故事》，何平的《双旗镇刀客》、《炮打双灯》等连续在欧亚各大电影节参赛获奖，以咄咄逼人之势造成中国电影四处出击到处开花的壮观景象。直至90年代后半期，中国电影依然是世界重要电影节热切瞩目的对象，威尼斯对张艺谋《一个都不能少》的重奖，戛纳对陈晧歌《荆轲刺秦王》的善待，黄建新城市电影所引起的国际性关注，乃至2000年巩俐出任柏林电影节评委会主席，都一再标明国际同仁对第五代导演的尊敬和对中国电影的厚望。90年代，特别是90年代前半期，世界影坛

似乎是中国“第五代”恣意表演的舞台，张艺谋、陈凯歌的电影广告闪见于各国影院，关于老中国的浪漫故事唤起西方对东方无限想象。围绕着一份期待，境外资金悄悄流入，“大中国”概念冉冉升起。

中共中央十四大确立了由计划经济向市场经济体制转轨，逐步建立社会主义市场经济的路线之后，中国的行政和文化领域在采用管理法规化日常化的同时，越来越多地通过经济机制来实施调节和控制。就电影而言，国家对电影业投资政策的转变已使影片创作失去了以往的资金保障和宽松稳定的市场环境。这一经济特征决定了中国电影在90年代的总体格局：由国家（制片厂自有资金加政府资助）、民间及海外投资的主旋律影片占每年影片生产的大约20%，由民间企业及海外资本等多种渠道投资的常规娱乐类影片大约占75%，而同样由民间和海外投资的艺术类影片大约占5%。这5%的份额在很长一段时间内主要由第五代导演占据。这是因为第五代导演享有较高国际声誉，投资者借之能创立自己在艺术领域的地位。二是因为第五代电影质量相对稳定，投资者由此幻想更大范围的利润回收。可以说，以张艺谋、陈凯歌电影为中心，中国电影在90年代开始有了一个规范虽小，但尚可运作的海外投资和销售市场。进入这一市场的电影前期有《霸王别姬》、《风月》、《摇啊摇，摇到外婆桥》、《秋菊打官司》，后期有《荆轲刺秦王》以及若干新导演作品（譬如张元、王小帅的某些影片）。而这一市场的存在和运作，使一批个人化电影的想象和出现成为可能。

其实这里所谓的境外资金，其中很大部分来自同根同族的香港和台湾。当侯孝贤、李安、王家卫等港台优秀导演和大陆“第五代”一起冲击国际影坛时，90年代确乎成了华语电影征服世界和震撼西方的年代。当东方的故事和景观引起阵阵响亮的喝彩时，两岸三地由衷地生出振兴民族声誉的热望。台湾导演侯孝贤曾在戛纳电影节满怀激情地预言：台湾的资金、香港的技术、大陆的导演，将造就前途无量的华语电影未来。

“华语电影”的概念，确乎是90年代的产物，它源自两岸三地相继发生的电影新浪潮运动的业绩，源自如侯孝贤表达的三方联手出击。尽管两岸三地的政治文化、话语体系乃至艺术追求各异其趣，但三地的影业人员都希望通过合作揭开华语电影的新世纪之旅。《霸王别姬》、《大红灯笼高高挂》、《秋菊打官司》等影片在国际电影节的大获成功，是这一联手运作最富于说服力的证明。大陆、香港、台湾的合流，曾一度形成经济学称之为“初期复

合形态的工业体系”。这个复合体的分工结构开始的构想是“台湾的资金，香港的主创人员，大陆的场景和劳务”。然而大陆的第五代导演以自己的创作实力扭转了港台原来的既定想法，把这一结构改写为“台湾的资金，大陆、香港的主创人员，大陆的场景和劳务”。对于大陆电影业来说，这一结构除去成就若干国际知名作品，将大陆电影推向世界之外，它还从生产角度激活了国内大制片厂闲置器材设备和过剩人力资源的使用。

关于第五代导演和“第五代电影”的国际化问题曾是两岸三地理论批评最为激烈的话题。在此我们姑且抛开其政治效应和美学价值不论，单就推广“华语电影”品牌的意义而言，第五代导演和台湾、香港的侯孝贤、杨德昌、李安、关锦鹏、王家卫等人一道，确实以先进的艺术语言促进了“华语电影”的国际化和文化化，而这不仅带动了电影评论的兴盛蓬勃，同时开启了境外知识界对“华语电影”的研究兴趣。曾几何时，“华语电影”骤然取代日本电影，不分国籍、语言、地域，一跃成为世界电影研究和汉学领域的新宠。在某种特定的话语体系中，新锐导演的个人资料经过反复地报道又报道，他们的作品经过广泛地放映又放映、解读又解读。作为被认可的“华语电影”代表，“第五代”在国际电影核心的边缘占据了一席耐人寻味且来之不易的位置。

二

中国电影进入90年代，其展现的文化涵义异常复杂。首先，电影作为一种社会机制已由中心体系滑落到亚中心位置。在物质匮乏精神单一的年代，电影是大众最经济、最喜好的娱乐形式。在那种高度统一的观影仪式中，大众分享共通的视听经验，接受思想教化，学习参与社会的方式，对政府所宣传的价值观念具有深切的认同。90年代伊始，录像、影碟、MTV、卫星天线、电脑网络接踵出现。电子媒介的全面扩散将电影推入影音市场优胜劣败的商业竞争，动摇了其传统的社会符号意指作用。然而国家并未因此而懈怠对电影的管辖，取消其形塑社会集体意识的沉重使命。其次，是改革开放的力度进一步加大中国和世界的文化交流的幅度。好莱坞大片的长驱直入和由VCD造就的家庭外国影院使国产片腹背受敌，在以市场竞争为主导的生态中，一部电影不仅要和同期的港片、好莱坞大片作竞争，同时还要和

街头的盗版 VCD 碟片、电视的数百种节目争夺观众。面对外片的单向强势倾销，大陆电影艺术家于困顿中痛定思痛，想方设法，力图创出一条尚可打拼的生路。

反观第五代电影 90 年代的艺术风貌，我们看到的是一幅色调混杂的文化拼图。在这个复杂的形式空间中，充斥着来自不同侧面的声音。这里有主流意识形态的干涉，有市场需求的应和，有反思性精英批判的余绪，亦有边缘化个人的抗争。90 年代所发生的社会变动出乎许多知识分子的意料。这变动异乎寻常地触动了人们的道德情感范畴，使大家必须对重新布局的文化结构作出探寻。反映于艺术创作的样式，即大众与精英、雅与俗、高与低之间的分野开始模糊并受到强烈排斥。在这一背景之下，在第五代电影中作为想象的能指而成为稳固符码的“中国”，其意义在表述变化中不断滑动，其具体涵义随符号的使用者对自己与之关系的界定而不断变化。

当电视以通俗的情景喜剧《编辑部的故事》、《我爱我家》消解传统意识观念，以“焦点新闻”、“实话实说”与时事话题直接交锋，从而在题材、体裁、时尚上都略胜一筹时，第五代导演凭借电影媒介材感的优势，或用大场面、大远景的构图再叙民族历史（如《荆轲刺秦王》），或用高科技讲述主流类型故事（如《紧急迫降》），或用冷凝长拍的运镜表现人际关系（如《背靠背，脸对脸》），或积极追随影像时尚，制作故事和镜语富于纪录效果的《一个都不能少》和节奏色调丰富的《有话好好说》。从总体趋势看，80 年代所偏爱的沉思安静的叙事格调、简洁平实的镜位组合和力求展示农村中国本质的画面逐步退隐，当代城市中国的斑斓图景渐渐推近。

90 年代中期，关于“第五代”和“后五代”的理论说法被普遍认同。在它特定的话语结构中，“第五代”电影被界定为反思性的艺术，其主题特征是以悲愤的心情注视中国这一古老的文化象征，对悠久的历史文明提出质询，每一部影片都在表现一种失落、一种追寻、一种永无休止的探寻。第五代电影的意义在于从源头思考今天的问题，为观众提供批判机制，对原有的某些重要概念——譬如对土地歌颂，对文化模式的赞美，对生存方式的默认——加以反思式的质询。“后五代”电影被作为一个与之相对的概念，在时间和空间处理上都与前“第五代”电影形成对比。如果说“第五代”电影以荒凉贫瘠的黄土高原为表现对象的凝滞老中国风貌，而代之以明快亮丽的当代生活。“第五代”电影中作为漫漫长夜来象征的历史，在此已被置换为当

下的寓言。其表述格调既不是贵族式的俯视，亦不是精英式的慨叹，而是更为平常亲和的人生感悟。作为第五代电影的开拓者，陈鳢歌、张艺谋理所当然地成为“第五代”电影的品牌标志，而“后五代”电影代表的名单则由黄建新、孙周、夏钢、周晓文、李少红等构成。但事实上，第五代电影不是一个可以清晰区分的概念，因为他们中任何一位导演的创作都并非一成不变，而恰恰处于不断的翻新和修整过程之中。

若谈创作的连贯性，“第五代”第一人当推陈鳢歌。他从《黄土地》起步，途经《大阅兵》、《孩子王》、《边走边唱》、《霸王别姬》、《风月》，直至《荆轲刺秦王》，他电影创作的基调一直是那种和中国血缘关系断然撕裂的痛楚，并始终坦露士大夫式的精神忧愤，强调历史哲学的表达，他的个人艺术行为和电影文本皆成为文化苦旅的代名。在商业大潮初起的1993年，当采访者与陈鳢歌探讨文人下海问题时，他一如既往，十分文绉绉地说：我们的背后是历史，我们面对的是现实，我们的前头是未来。作为有点觉悟的文化人，应该很清楚地看到历史、现实和未来之间的内在联系。陈鳢歌把这种内在联系鉴定为民族文化精神，并宣称程蝶衣（《霸王别姬》的主人公）是自己的人格象征：对艺术的痴迷矢志不改，个人的幸福就寄托于创造性活动中。陈鳢歌没有放弃尘世的欢乐，但确实坚持了艺术表达的一贯性。《孩子王》在戛纳的败走麦城未能割断他的“文革”感怀，其情殇经过一番磨砺改装为《霸王别姬》。《霸》的成功孕育了此后不成功的《风月》。在这部无人在大陆影院看到的影片中，陈鳢歌挟《霸》余威沿袭西方人脑中的东方想象，讲乱伦故事，展旧中国风情，塑封建生活仪式。陈鳢歌鸿图大展的野心使其创作过程历尽波折，淘换数位美女、更替知名作曲，但无论怎样尽现20年代的家族排场，都无助于题材的苍白和情节内在张力的匮乏，《风月》终于未能得到预期的青睐。接踵拍摄的《荆轲刺秦王》给陈鳢歌带来更大的尴尬。评论界透过日本的资金在影片中读解出日本人对死亡的概念和日本人体律动的节奏。这种说法对以思考民族文化为己任的陈鳢歌不啻是当头棒喝，他俯首诚心几次修改都未得满分。90年代的陈鳢歌似乎失去了出道时原创力，然而回望整个电影界，又有多少人还像他这样沉湎于民族历史、热衷于人性建构呢！在中国电影现实的背景上言说陈鳢歌，让人难以持有单纯的批评态度。他那居高临下的创作态度固然有雕琢之气，但若对抗到处弥漫的精神怠泄是否又需要某些超然的气质？当然，陈鳢歌依旧走在路上，他的

未来还将拭目以待。

众所公认的福将张艺谋在 90 年代愈加显出一个形式主义者的轻盈。为他赢得威尼斯大奖的《秋菊打官司》名重一时，知识界视之为现代化遭遇中国的文化标本，老百姓称其为喜闻乐见，政府夸赞影片触及了社会现实问题。面对这一切张艺谋淡然而笑，说他尝试新套路的目的是想在“写人和叙事上补课”。无论是面对大陆传媒或台湾记者，张艺谋都一再表示侯孝贤电影给自己的重要启示：电影要关注人，应从刻画人的基本东西入手。他认为大陆电影过于注重政治、社会、文化等形而上意义，固然有强烈的使命感和哲理性，但却缺乏生动具体的人性描写。他的表白再次证明了他与陈螭歌在电影文化想象上的不同（这一区别在《红高粱》中就明显展露）。当《一个都不能少》再次让张艺谋扬威威尼斯时，他更加直言不讳地告诉媒体，自己拍电影一是要说事，二是要好玩。但是让观众好玩的莫过于张艺谋自己在《有话好好说》中蹬板车戴草帽，用地道的陕西口音高喊“安红，我想你”了。这句话被年轻的观众从电影里带到电影外，张艺谋的小品足足让他们兴奋了好大一阵子。也许是张艺谋深谙艺术之真谛，不管是在《秋菊打官司》中玩 16 毫米摄影，或是在《有话好好说》中玩王家卫式的斯泰迪康，抑或是在《一个都不能少》中玩纪录风格，他都使他的玩法获得主题意味，受到深度读解，并由此而带来巨大的文化资本。在国际影坛范围，张艺谋已成为继黑泽明之后的又一大东方符码象征。黑泽明酷爱的是在或莎士比亚或托尔斯泰或高尔基的情节原型中嵌入日本风情，张艺谋所热衷的是在或过去或现在或农村或城市的景观中展现国民生存技巧。他们的共同之处是具有相近的艺术效应和途径，先国外后国内，而域外赞誉远远高于域内。中年的张艺谋已经获得了世界文化名人的荣耀，只要入围，他在任何一个电影节都不会空手而归。也许是为电影拍摄积累更为丰富的文化经验，也许是想在更加广泛的领域施展自己的艺术才干，90 年代末张艺谋带给我们另一个意外：他不再苦守日益滑落的专业，开始潇洒地游走于社会的各个层面，时而与国际名流联手，做经典歌剧导演；时而和流行时尚结合，做服装模特大赛评委。这种轻快，这般风流，是否再次印证张艺谋是一个形式的沉迷者呢？

打从《黑炮事件》出道，黄建新就显出对当代主题的特殊兴趣。中间虽有《五魁》的例外，但其都市谐谑是贯彻始终的旋律。而且黄建新决不苟同于风靡 90 年代的王朔式城市的漫画，仅有的一次改编（《轮回》）也只是借



用外壳，其内在都注入自己的血肉。在陈喆歌、张艺谋、田壮壮轰轰烈烈的“第五代”效应场中，黄建新低调地蛰伏在边缘地带，当《站直啰，别趴下》、《背靠背，脸对脸》、《红灯停，绿灯行》、《埋伏》等一批内在涵义陈陈相因的影片相继面世时，人们蓦然发现他已经建构了独特的个人表述世界。不同于“陈张”，这里是具体的此时此刻的人间百态，是可感的形形色色的社会情绪；不同于王朔，这里依然有历史的踪迹，有传统的力量，有另一个中国诞生时所带来的精神压力。透过基层干部、普通职员、中等知识分子、小业主们的爱欲情仇，黄建新呈现了在现代化炼狱中翻滚挣扎的当代华夏。在运用都市景观处理中国符号的时候，黄建新表明自己在意义和形式的选择上已和经典概念中的第五代电影产生断裂，尽管他仍然追寻对中国历史的定位，仍然保持对政治文化的敏感。黄建新在创作初始阶段曾极度张扬形式，《黑炮事件》和《错位》的强烈色彩、过度曝光和倾斜构图让许多人瞠目结舌，也赢得热烈的赞许。但他在以后的作品中却难能可贵地量体裁衣，放弃个人对纯形式的迷恋，为社会化和现实主题找到最平易却最能体现丰富涵义的纪实式手法，并顺之走出新途，成为第五代电影的另一支。黄建新电影中的现世性和张力感已受到国际范围的注意，他对当代中国的影像呈现将成为更为广泛的文化研究读本。

当80年代的集体想象失落之后，单一的意识形态方式和群体效应迅速松动，越来越多的创作者开始于现实题材中选择适合个人情感寄托的表述对象。以《遭遇激情》、《大撒把》、《无人喝彩》在城市电影区域曾独步一时的夏钢，其风格既区别于孙周忧郁恬淡的城镇风景俯瞰，亦不同于周晓文心身荡漾的都市青春系列，而是以更为平常亲和的人生感悟方式和视角，体察并展示普通人在当下的生存与情感状态。夏钢的温情在他的毕业作《他们正年轻》就明晰可见。那是一个伤逝的爱情故事，其表述细腻、敏感而哀伤，绵延的同情心清新婉约地充斥于中。从《浮出海面》到《伴我到黎明》，夏钢的电影大都取材自王朔或类王朔作品。富于意味的是，那些游离于权势、超脱于政治、冷眼大世界、热衷小天地的凡夫俗子在他温婉的诠释中失掉了原有的反传统、无政府锋芒，而置换为生活的平和感和现实的可亲性。在第五代导演中最无咄咄逼人之气的夏钢毕竟和我行我素的王朔们有着天壤之别。即使同写自我肯定、共叙现世欢乐，不同的道德原则使他们必然地作出迥然相反的人文提示。

由《女儿楼》创出第五代女导演牌子的胡玫在1998年以长篇电视连续剧《雍正王朝》声名再起，其于历史喻当下的表述引起各界争议。刘苗苗的年少曾是“第五代”的别一种骄傲，《杂嘴子》的境外获奖印证了她的专业水准和才华。但整体回溯90年代的女导演创作，李少红的审时度势和宁瀛的风格化给人印象至深。李少红先以《银蛇谋杀案》试手，接着《血色清晨》震惊影坛，继而《红粉》在商业上大获成功，平静的《四十不惑》、《红西服》又以触及中年在今日中国的困顿而广受好评。当电影跌入低谷之际，李少红及时转舵，连续不断尝试电视剧拍摄制作。她机敏的嗅觉和大幅度调整的迅捷，显示了一个电影职业工作者的所必备的精力和智力。被笑称是“换了欧洲眼的”宁瀛以《找乐》和《民警故事》独树一帜，其镜头超乎男性的冷静和理性令同行叹为观止。宁瀛电影的出现为第五代电影增添了新的内容，也进一步证明女性导演不俗的艺术观和原创力。

张建亚的“三毛”、“王先生”系列和何平的“刀客”片曾是沉闷影坛的一阵清风，其好玩和好看令观众为之振奋。张建亚玩性不改，一意孤行，1999年拍出《紧急迫降》，其叙事与高科技影像合成效果直逼好莱坞常规电影。何平后有《炮打双灯》，画面依然瑰丽，故事却回到宅院寓言。

90年代的周晓文积极多变，时而畅想都市青春，时而影像乡土《二嫫》，时而涉足远古《秦颂》。三种影片类型，三种表述格调，三种文化想象。

如果说90年代的中国政治、经济和文化共同构成了第五代电影创作的社会语境，那么这一环境中的许多因素不仅影响其影片的构成，并直接进入影片内容之中，与之形成互文关系。因此，第五代电影在这一阶段的艺术发展多元而繁复。比之80年代单一的启蒙复兴，90年代的表意元素分外杂乱。而另一个不争的事实是，90年代后半期的第五代导演和第五代电影已不是大众传媒的热切话题。文化格局的重构和新人的崛起使社会注意力明显转向。这意味第五代导演的艺术活动将进入相对冷寂的亚中心位置。但年龄已经步入中年、艺术创作愈加圆熟、人生感悟日益老道的第五代们，显然坦然接受了这种变化并开始进入新的创作旅程。



三

《当然电影》编辑部一直关注第五代导演的行踪和第五代电影的发展，在力所能及的条件下坚持对他们的创作做出及时反映。此次辑书是在该刊原有稿件的基础上，选取各位导演在90年代最富风格特征、并于国内外享有广泛声誉的代表作，以个人访谈和相关电影本体评论为主干，以影片出品时间为序列，试图在历史的脉络中凸现中国第五代导演于世纪之交的创作轨迹。

此书编辑的稿件主要来自《当代电影》近十年来的组编和相关导演及作者的慷慨馈赠。对此我们深怀谢意。

令人遗憾的是，由于丛书篇幅局限和辑集时间紧迫，因此一些重要导演及其评论作品未能收录进来，在此我们深表歉意，希望得到同仁和读者们的谅解。

2000年1月

总 序

谢铁骊

我们已经进入 21 世纪。面对新的世纪，中国电影应该如何发展，如何才能取得更好的成绩，再现辉煌？这是值得每一个电影工作者认真思考的。我认为，继承传统，尊重规律，勇于创新，应该是新世纪中国电影发展的三大要素，三者缺一不可。

中国电影有着光荣的传统。

早在三四十年代，以夏衍为首的进步电影人，积极配合民族解放的革命斗争，在国民党当局白色恐怖的高压和美国好莱坞电影倾轧下，坚持“在泥泞中作战，在荆棘里潜行”，揭露社会黑暗，反映人民呼声，拍摄了《狂流》、《春蚕》、《渔光曲》、《神女》、《马路天使》、《十字街头》、《八千里路云和月》、《一江春水向东流》、《万家灯火》、《乌鸦与麻雀》等一大批高扬现实主义批判精神的优秀影片。

新中国成立后，广大电影工作者遵循毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神，认真贯彻“二为”方向和“双百”方针，努力深入生活、表现生活，创作了《白毛女》、《钢铁战士》、《我



这一辈子》、《董存瑞》、《祝福》、《青春之歌》、《林家铺子》、《林则徐》、《老兵新传》、《五朵金花》、《我们村里的年轻人》、《李双双》、《红旗谱》、《甲午风云》、《早春二月》、《舞台姐妹》等大量反映社会主义时代精神，具有鲜明民族风格特色的优秀影片。

“文革”结束以后，邓小平在第五次文代会上的讲话继承和发展了毛泽东文艺思想，对社会主义文艺作出了更加全面完整和客观科学的论述。在新时期解放思想、改革开放的大潮中，老中青三代电影人精神振奋，艺术上勇于探索，大胆创新，电影创作的题材、风格和样式空前丰富多样，真正迎来了百花竞放、百花争艳的生动局面。与此同时，中国电影走向世界，在国际影坛上造成轰动影响。

进入90年代以来，中国开始向社会主义市场经济转型。随着全社会政治、经济和文化的飞速发展，电影也发生了很大的变化。特别是在以江泽民为核心的党中央的关怀下，广大电影工作者继承和发扬光荣传统，重振雄风，按照总书记提出的“思想精深，艺术精湛，制作精致”的要求，努力创作经得起历史和观众检验的艺术精品。

应该肯定，这10年来电影创作成绩斐然，电影语言、创作手法和技术手段有了长足的进步。最为突出的是重大历史题材影片创作取得了优异的成绩，《开国大典》、《大决战》、《周恩来》、《开天辟地》、《重庆谈判》、《大转折》、《大进军》等影片十分引人注目，尤其1999年为庆祝建国50周年推出的《横空出世》、《我的1919》、《大进军——大战宁沪杭》、《国歌》等影片，标志着我国重大历史题材影片已经成为一个特点突出的成熟的电影类型。此外，高科技手段也被引进电影创作，极大地丰富和完善了电影语言和表现技法，《紧急迫降》的成功就是很好的例证。与此同时，越来越多的电影新人崭露头角，并且逐渐成为电影创作的主力军。中国电影在进入新世纪之际，越来越呈现出勃勃向上的发展趋势。

回顾近一个世纪以来中国电影的发展，我们可以看出，每一个时代的电影都是在继承前人优良传统的基础上发展起来的。同时，每一个时代的电影又都必须有所创新才能攀登自己的艺术高峰。艺术贵在创新，创新是艺术发展的生命之源。但是，艺术创新必须是在继承传统基础上的创新，必须以尊重艺术规律为前提。我们鼓励艺术探索与创新，但要从内容出发，要合情合理，符合规律，做到内容与形式的完美统一。艺术创新同样也要坚持深入

生活，要坚持真实地反映社会。我拍《红楼梦》时，就很注意忠实原著，强调真实反映当时历史的社会生活，虽然也加了一些原著没有的细节、对白和歌词等，但由于把握住了原著的基本精神，因此包括红学家在内的观众都能够认可，认为电影表现了原著的精髓。

在当前艺术创新中还要解决好“洋为中用”的问题。我们当然要学习和借鉴外国电影的先进经验，尤其是高科技先进技术经验，以丰富我们民族电影的表现手段。但是要避免生硬模仿。年轻一代敢闯、敢于运用新的电影语言和技术条件来丰富和发展民族电影，这是好的，值得鼓励，但是也要注意遵循艺术规律，不要把我们自己民族电影的好传统给丢掉了。例如，现在的电影从总体上来看在观念、手法和技术等方面比过去的确有很大的进步，但是许多影片的文学基础却比较差，叙事不过关，情节不合理、不感人，这一点又远远比不上过去。一般来讲，艺术规律是经过几代人的长期实践而形成的，不是说变就變得了的，或者想超越就超越得了的。当然，艺术规律也不是一成不变的，它也要随着时代前进而有所进步和发展。但是，这种进步和发展必须经过许多人长期的艺术实践的检验，不可能一个人或者一部影片就能形成。对此，我们应该保持清醒的认识。

中国即将加入 WTO。“入世”后以好莱坞大片为主的外国电影将会更多地进入中国电影市场，势必会对国产电影产生一定的冲击和影响。但是，我相信，只要我们坚持“双百”方针和“二为”方向，坚持继承传统，尊重规律，勇于创新，加上整个国家改革开放、发展社会主义市场经济的总体趋势，以及党和政府对民族电影的政策支持等良好的发展大环境，中国电影不仅不会被压倒，而且会继续攀登新的创作高峰。

《当代电影》杂志社嘱我为其即将出版的《当代电影论丛》作一个“总序”，我答应了。但是由于该“论丛”规模较大，以我的年龄和精力，不要说仔细阅读全部书稿，即便是粗略翻阅一遍也是根本不可能的，只能是从中挑一部分文章来读，因此无法就整个“论丛”的书稿内容谈什么具体的意见。考虑再三，写下了以上这些文字，这既是我长期以来对中国电影发展的一点思考，也是我对《当代电影》的一点希望和祝愿。

作为国内一份重要的电影理论期刊，《当代电影》创刊十几年来对促进中国电影创作和理论研究的繁荣发展起了十分重要的积极的作用。这套“论丛”共 8 本约 300 万字，辑录的主要是该刊 90 年代发表的部分论文，从各