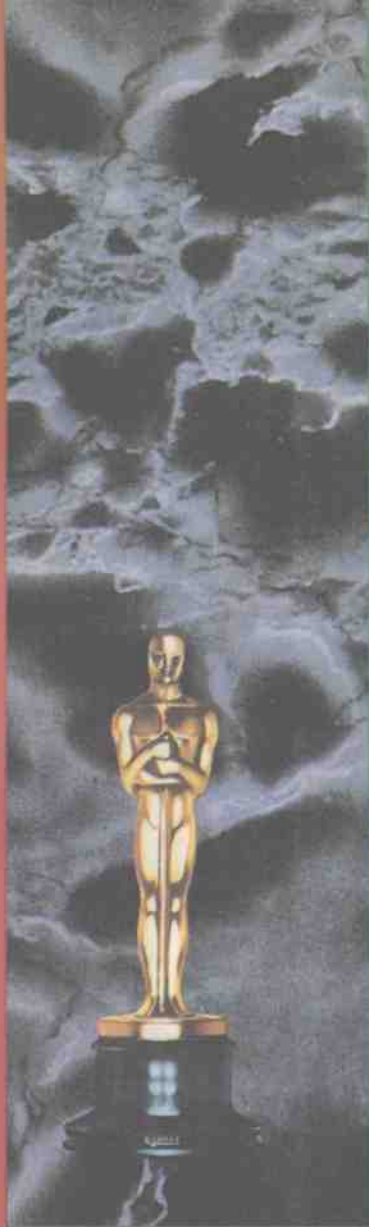


中国第五代电影



● 刘树生 著

● 中国广播电视出版社

中国第五代电影

刘树生 著

中国广播电视出版社

(京)新登字 097 号

责任编辑:钟品品

封面设计:李燕平

中国第五代电影

刘国生 著

※

中国广播电影出版社出版发行

(北京)外广播电影电视出版社 电话:261 00866

北京市燕山印刷厂印刷

各地新华书店经售

※

850×1168毫米 大32开 9.375印张 230(千)字

1992·12 第一版 1992年12月第一次印刷

印数:1—1500册 定价:6.15元

ISBN·7-119-05890-1/C·267

中国电影的世纪	(1)
作为“通片”的张艺谋	
关于“第五代”的几番	(18)
中国古典色彩中的俗文化	(34)
关于电影艺术的形式问题	(51)
张艺谋和官能刺激作用	(64)
张艺谋的“语言”和符号体系	(77)
张艺谋的“戏用化”、“俗化”及其他	
兼与陈永通同志商榷	(84)
在大众与精英之间	
——论张艺谋电影创作的立足点	(96)
张艺谋电影的“受众”	(123)
电影界入道是错觉	(133)
“后”不能合成一切	
——论张艺谋影片之我见	(159)
《滚滚的河，时而扬波》	
——影片《滚滚的河》的叙事 特色	(145)
《张艺谋影片《人生》的审美失	(151)
《张艺谋影片《黄土地》的	(162)

电影技术与综合艺术元素	
1. 蒙太奇与蒙太奇的导演艺术原则	(168)
2. 彩色电影的发展与进入中国	(200)
技术 + 艺术 + 产业	(208)
《定场赋》的拍摄情况	(215)
电视技术简谈	
——本影片摄制过程回顾	(237)
美术与音乐欣赏(二)	(242)
电影艺术瞬息万变	(247)
从白话电影走向艺术	
——电影编剧(青年作家)的基本修养	(258)
中国古老电影业	
记青年演员张元元	(275)
综合艺术的分台与整合	(278)

中国第五代电影

电影的划“代”是极困难的事；现在的所谓“代”，不过是约定俗成而已。

一部中国电影史，大致不外这么四个阶段：默片；有声片（中国的第一部有声片《歌女红牡丹》诞生于1930年）；新中国电影；新时期电影（系指“文革”结束后的影片）。如果把每一阶段称为一代的话，大致已有过四代了。

关于第四代电影的粗略回顾

新中国成立后的电影事业，由于有老一辈艺术家以及在党培育下成长起来的年轻艺术家的共同努力得到了极大的发展，出现了众多的优秀影片。由于我们知道的原因，70年来，在电影艺术潜在表现力的开掘、在电影风格流派的探索 and 追求上，并未达到应该有的高度。发展到60年代初期，“南北二谢”的《早春二月》、《舞台姐妹》，以及老导演水华的《林家铺子》，就已

经是当时电影的顶端。鉴于当时的历史条件,即使“十年动乱”能够幸免或推迟发生,也不大可能在电影艺术上再有大的突破。这之后是全民族的劫难,也是艺术的浩劫。

痛苦和磨难于普通人是不幸,而对于艺术家来讲,在某种意义上倒是一种幸事!

第四代导演不同于以往几代的地方,是他们带有明显的思考特征,明显的引进,借鉴和探索的特色。在中国电影史上也还从未出现过以理论探讨为先导的广泛的艺术实践活动。7年前,由电影学院的教师白景晟、张暖昕、李陀发起的关于《丢掉戏剧拐杖》、《电影语言现代化》问题的论争,曾使一度沉寂的影界几成轩然大波。随之,一批在电影语言和电影形式上进行探索的影片应运而生(如《小花》、《苦恼人的笑》、《生活的颤音》、《樱》等),从而又使争论深入下去。争论的焦点大致在如下问题上:电影语言的“新陈代谢”;电影与戏剧的关系;视听形象与文学的关系以及现代节奏、蒙太奇等有关电影表现形式的许多方面。归纳到一点,第四代导演们想找到一个能使电影有别于其它任何艺术而独立存在的特性,一句话:电影就是电影!论争使影坛充满了生气,开创了一个少有的学术风气。也许现在看来,争论双方的观点都还显得偏颇和稚嫩。但争论导致了学习,导致了思考,导致了各自逐渐调整和修正观点。当越来越多的成熟影片出现后,那场争论则自然而然成为过去。然而论争的功绩是不容抹煞的,正是这种充满生机的探求精神对中国第四代电影的成熟,起了异乎寻常的促进作用!后来,张暖昕、李陀以修正后的理论为指导,拍出了《沙鸥》,还有此后的《邻居》、《小街》、《都市里的村庄》、《逆光》、《没有航标的河流》、《如意》、《城南旧事》、《见习律师》、《乡音》、《红衣少女》、《野山》……这些影片尽管艺术个性有别、风格特色迥异,但有一点已被中外影界公认——第四代成熟了!

从某种含义上讲,成熟对艺术并不完全令人喜悦。成熟了,达

到了某种高度,再想突破和跨越就艰难得多。因此,许多中年导演并没有沉浸于暂时的成功上面。比如黄健中,从《小花》起步直到《如意》,他所追求的“画面构思”、“诗意电影”已经日趋成熟;一种近乎失落感的恍惚和苦恼使他并不安分于固有的成就。《良家妇女》的出现就是他这种“苦思”的产物。他从诗意走向凝重;从画面美走向了哲理深度。本来按李宽定小说的风格,原本可以拍成一部具有阴柔之美,“淡淡哀愁”的影片,而黄健中却按照自己的思考,将其改造成了一部具有象征意义的影片。比如片头关于古文字“妇女”的解释,浮雕造型,巨石的画面,疯女人的反复出现……——强烈的象征意识!影片有探索,却使人感到“沉重”。我说的沉重,决非艺术给感官造成的审美效果,而是觉得健中在探索路上的步伐太沉重了,很吃力。努力无疑是可贵的,但由于艺术个性和气质上的局限,注定了他的不彻底性。比如影片的纪实与象征的不统一;间离与感染的矛盾等。对于此,他自己也较苦恼——这自然是好事,预示着在苦思后的新突破。

再比如吴贻弓,两部影片都取得成功,《巴山夜雨》、《城南旧事》先后在国内外获奖。这对一个从事散文电影探索的人已是勉为其难了。艺术探索常有这种现象:能否获得最佳效果常常取决于艺术家向前跨的步幅,分寸感极重要。跨得太大,同行者少,观众不理解,就会产生孤独。《城南旧事》的步幅恰到好处,尽管观众面还不太广泛,但在知识界,在影界同行中还是得到了充分的理解。吴贻弓并不满足,又向前狠狠地迈出一大步——《姐姐》出现了。《姐姐》的出现是吴贻弓经历了一番痛苦的自省之后,站在一种新的美学高度所进行的一次勇敢尝试。可惜,他的这种苦心孤诣在当时并没有被理解。应该说《姐姐》是他沿着自己的气质走得最彻底的一部影片,是他艺术风格自我完善的作品,它应当被看作是严格意义上的“实验影片”。它本应得到学术界的充分重视和理解;然而他的探索被一片冷漠淹没了。艺术家自己也退却了,《流亡大学》则是这种退

却的结果。在《流亡大学》里，除结构上还留有散文电影的特点外，其主要倾向则是增加了过多的戏剧因素。比如江校长儿子被炸死一场；车站送别一场，戏剧性占了更大的成分。吴贻弓自己也说：《流亡大学》“是我在拍摄《姐姐》之后‘反思’所致，我为如何靠拢观众的欣赏习惯，作了新的探索。”新探索？还是苦衷？他本应勇敢地走下去，越过横在一代中年人面前的艺术屏障；其实他最有希望，而且已经作了那么多的努力……但他终于在艺术高墙面前止步，在人们的冷漠面前退却了！这既是艺术气质上的缺憾，又是中年一代在电影新观念推行时理论准备还不够。在谈及第四代电影时，有一位中年导演是应引起注意的，那就是原广西电影制片厂的郭宝昌。他的前三部影片可说的东西并不多，一部《神女峰的迷雾》、一部《潜影》，还有一部《春兰秋菊》虽获当年的文化部影片奖，但在电影美学上并没有提供什么新东西。这曾使许多对他抱有期待的人大失所望。然而，他以一部《雾界》异军突起，使众多同行刮目相看，也使他自己在电影观念上跨入了领先的地位。《雾界》与《姐姐》一样，也是严格意义上的实验片。这两部影片几乎体现了第四代电影艺术家们在电影美学上的所有追求。比如说情节的淡化；银幕造型上的强化；光线与音响的表现力；情绪延伸对观众心理的冲击，以及节奏、气氛和立意上的象征色彩等等，都取得了许多可喜的经验，也提供了许多值得理论界讨论的课题。不过，两部片子毕竟也太少了，当时的环境、人们的认识也都还没有达到今天的水准，再加上他们自己并没有顽强走下去，因此形不成什么势头，反而给那些正在寻找新路的中年导演提供了一个“此路不通”的例证。

我想到此为止，第四代导演作为中国电影制作的中坚力量还要长期发挥作用，而作为电影史上的一个阶段，却已经善始善终了。剩下的路将由新的年轻一代走下去。

第五代电影的兴起

当一代中年电影导演还在苦苦思索的时候，一股新生力量不期而至。应当讲明确，时间——1982年。在这一年里发生了什么事情呢？这一年，文革后第一届电影学院的毕业生走出了校门，并以他们的毕业实习——一批短片，使人们耳目一新。这些实习作品，包括田壮壮、谢小晶、张建亚拍摄的电视片《我们的角落》；夏刚等十几位同学摄制的三部短影片《目标》、《结婚》、《我们还年轻的时候》。

这些作品生不逢时，并没有顺利得以通过。但人们由此而对这批年轻人的潜在能力，有了新的估计。记得当时吴贻弓曾对人说起：北京有两个“劲敌”，一是他的同辈黄健中；二是田壮壮这一批年轻人。这种估计对黄健中来讲应验了，他不久就拍出了《如意》这部深沉、含蓄、充满诗意的影片；而那批年轻人却并未迅速地脱颖而出。他们毕业后的一年多，还都在为自己的生存匆匆奔走，许多人也并没有获得独立拍片的权力。田壮壮那个创作集体，其中包括摄影张艺谋、侯咏、吕乐等。这可以算是藏龙卧虎的精锐之师，他们拍的儿童片《红象》并没有真正打响。这里有剧本的先天不足，也有自身的经验不足。八二届的另几位同学吴子牛、陈鲁等，在潇湘厂也拍出了儿童片《候补队员》，文学本也较一般，只是由于影片的清新、电影语言的流畅，荣获金鸡奖的特别奖。两部儿童片都不具有实验性而只停留在实习阶段。后来《红象》组一分为二，一部分如张艺谋、何群（美工）等人与同时分配到广西电影制片厂的张军钊、肖锋等人汇合，在中年导演郭宝昌非同一般的支持下拍出了《一个和八个》。那时郭正在拍摄他的实验片《金叶木莲》（即后来的《雾界》），为了促成青年摄制组拍片，他上下疏通，甚至有时要放下自己的影片拍摄，直接往返于广西厂和《一个和八个》的拍片现场。我想，这种真诚的提携精神也是中国第五代电影能够出现的原因之

一吧。《红象》的另一些人如田壮壮、侯咏等，也纠集起一个青年摄制组为云南电影制片厂摄制了《九月》。

《一个和八个》、《九月》是风格上完全相反的两部影片。前者浓烈，后者冲淡；前者追求“表现”，后者则偏重“距离感”；前者摄影上追求不和谐美和画面的张力，而后者则较为超然，带有英国“绅士派”和日本“小津”的风格。这两部片子当时也并没有造成大的影响，《一个和八个》送审未获通过；《九月》因缺少观众面，上演一轮之后就默默无闻了。总之，这些年轻人在他们毕业后的两年多时间里尚未形成中国电影的“新浪潮”。

对于第五代，真正具有意义的是1985年。

从1984年下半年到1985年整整一年，电影学院八二届学生纷纷在全国许多制片厂取得了独立拍片的地位，并先后拿出了一批令人瞩目的实验影片和带有探索色彩的影片。比如：《黄土地》、《黑谷喋血》、《大阅兵》、《盗马贼》、《女儿楼》、《世界奇案的最后线索》……这一批影片，集中在1985年出现曾掀起了一股不小的浪潮，再加上《摔倒自己的冠军》、《新闻启示录》等电视片的出现，再一次显示了新一代的实力。1985年3月，在北京召开了“青年导演、摄影影片研讨会”，电影评论界、电影学院的教师们集中讨论了《黄土地》等四部影片，对年轻人的探索精神首次给予充分的肯定和估价，同时与会者也展开了不同意见的争鸣。紧接着4月份，香港电影节录选了三部青年导演的影片《黄土地》、《九月》、《我们的角落》一举轰动香港影坛，被称之为中国第五代电影的冲击波。到了下半年，《大阅兵》、《盗马贼》、《女儿楼》以及虽不属于八二届毕业生但仍应归入第五代电影的青年导演黄建新的带有荒诞因素的《黑炮事件》陆续完成，又在电影界引起较强烈的反响。至此，中国第五代电影已经以一种不可忽视的力量，呼喊着重现在中国和世界影坛面前。这股力量的出现不仅使老一辈艺术家目瞪口呆，而且使他们的老大哥——第四代导演们也感到咄咄逼人的“威胁”。有

些颇有名声的中年导演甚至发出“今后简直不知再如何拍片”的感叹！于是，面对这样一个中国电影史上罕见的电影现象，面对这样一种评论界、艺术家们都感到陌生的电影现象，人们不能不振作起来，认真地、审慎地，同时用一种新眼光，新的角度乃至新的方法去探究这批“年轻人的艺术”。

第五代电影的主要艺术特征

前面我说过，电影的划“代”很难，那么对一代年轻人的艺术实践作抽象的概括恐怕就更难。下面想就笔者所认识到的几个方面，谈谈他们的主要特点：

1. 前所未有的开拓精神

前一段，电影界“雁南飞”的倾向较严重，许多拍片者都涌向南方大城市、特区和风景秀美的地方。而第五代电影的年轻人却一反此风，以非凡的勇气深入到艰苦、边远的地区去开拓电影艺术的新领域。如陈凯歌等人到离延安还有 500 里的黄土高原拍《黄土地》，每日与泥泞为伍；后来又到大西北的军事基地拍《大阅兵》，机场跑道上摄氏 50 度高温，每天拍完片混身上下一层盐霜，可见流汗之多。田壮壮等人拍《猎场札撒》北去内蒙草原，交通不便，住帐篷、挨蚊虫咬，后来又去藏区海拔 4000 米以上的严重缺氧区拍《盗马贼》，其拍片之苦常人很难想象。他们不愿走前人走过的路，一切自己去闯。这种很可贵的开拓精神，表面上看似与电影的内在特色无关，其实却直接影响着未来银幕形象的面貌。

2. 选材与思考

美国一位电影理论家波布克在论述导演风格时曾说：“当代最有影响的电影艺术家们总是根据自己的哲学和兴趣来摄制电影的。我们在看一部影片时，往往能够从所处理的素材的类型和表现该素材的观点认出导演来……他们每个人在素材、主题的选择上都显示出某种一贯性。而主题则是认识风格的头一个标志。”（见

《世界电影》1981年第5期58页)

中国年轻一代在选择素材时尽管各有偏爱,但有一点则很相通(这也同样包括某些中年导演),即他们较为重视文学剧本所提供的综合艺术的可能性,而并不太尊重剧本本身的完整性。《一个和八个》改编自一首诗;《黄土地》源于散文;《雾界》选择了古华最不适于改编的一个短篇小说。恐怕唯其如此,才给电影创作者以驰骋的余地。这是一种情况。另一类如田壮壮,他善于把一切具有丰富故事情节的小说或剧本砍削成一条再也无法砍削的故事线(或称之为事件也未尝不可),在这条“线”上再系一些被保留的“民情习俗”、“感受”、“激情”等等。他拍的两部少数民族题材的影片,最原始的小说里都有较复杂、起伏跌宕的故事情节,可一旦过了他的手,则删削几近于无。

这就是一代年轻人在选材上的特点。他们或以自己的哲学兴趣定题材;或以自己的气质改造题材。总之,都体现着他们近乎于固执的艺术个性。

第五代电影艺术家们注重选材的电影造型因素,更注重素材所提供的(或经过他们自己思考后的)丰厚的艺术内涵和深刻的哲理。“君子感哀乐而为文章”,正是基于他们强烈的民族和社会责任感,使之有别于“纯电影”。

《黄土地》,将“摄影笔”探入民族最远古的荒原上,探触到哺育我们民族成长的古黄河畔;它不是仅仅讲述一个“兰花花”式的陈旧故事,也不是单纯说一段延安文艺战士采风的经历,而是站在了历史的高度思考着我们这个古老民族的沉重历史负担和摆脱愚昧的出路。张艺谋说:“我要表现天之高远,地之深厚,人之劳作,黄河之东流到海去不回。”这是一种悠远无尽,几代人绵绵无期的情丝!陈凯歌说:“对于我们这个有五千年历史的中华民族,我们的感受深挚而复杂”,“是一种纵横古今的历史感与责任感,是一种对 future 希望的信念。”可见其思之苦矣,感之切矣。深重的历史感又加上了

创作者的现代感受。当那漫漫黄原上，送亲的行列走远时；当那婚宴上，汉子们将筷子点在“木鱼”上的时候；当信天游苦涩地回荡在黄河流域之上时——那是创作者们的思考。

《猎场札撒》走得更远些。

从表面上看，影片只是写了蒙族牧民的极普通的围猎和放牧生活。然而田壮壮却在思考着更宏大的人类学问题。影片中的“猎场”和“草场”两条线索表现着人类“野性”与“人性”两个侧面。猎场：杀戮、茹血、野蛮，主旨于人的“野性”宣泄；草场：宁静、和谐、友爱，表现出人对天地万物的感情；而“扎撒”（成吉思汗规定的狩猎法律）却是古风的遗存。人类在远古，为了生存，为了对付“自然选择”，就必然依赖于原始的野性；而当转入群体生活时，野性的无节制将形成危险因素，因此人类为了生息繁衍又必须受一种共同准则的制约。田壮壮在向摄制组简述他的思考时这样说：“当人类社会飞速前进的时候，往往会失去许多‘古风’、失去和谐精神。‘扎撒’不是让人类将其本性桎梏，而是让‘人性’世世代代得以保持。……我希望人类优秀的‘质’应该是永恒的。”

不是所有艺术家都能如此思考，许多老前辈和中年一代在思考时的瞻前顾后就注定了他们比之年轻一代的“稍逊风骚”。

上述两部影片的思考相对的讲离现代远些，而另一部影片《黑炮事件》则从人们司空见惯的现象中“解剖”出一些令人意会的哲理。影片很简单，工程师赵书信在出差时将一个黑炮棋子丢失，他出于一种怪僻的习惯给旅馆拍了一封“寻找黑炮”的电报；由此引起以传统习惯审查干部的周副书记的警觉，停止了赵作为德国专家汉斯翻译的工作，由此而使国家损失了几十万元！一颗棋子、几十万元，看去有些荒诞；但黄建新在这个貌似寓言的影片中思考着许多改革中极需重视的民族心理因素。影片通过武书记的嘴说出了：“习惯呀，真是害人的东西！”黄建新的思考深化了影片的主题；而“观众通过形象或感受后而出现的由形象到观念（思想）的递

进,这就是我们追求的目的。”(引自黄建新的《导演阐述》)

青年一代的思考是深刻的,而且这种思考并没有采用灌输的方式强加于观众;并没有使“观众落入一种事先设计好的思想陷阱之中”,他们希望观众与他们一起思考,甚至对观众一时的不理解也抱着等待的态度。我想这种态度是较为现实的,也是“现代电影”的一种特点。

3. 尊重生活,尊重在生活中唤起的感受

在某种情况下,创作者的意念太强时,会出现概念化的东西。青年一代尽管其探索已有着哲理的高度,看他们的片子却并没概念的感觉。这是为什么?我以为这与他们及其敏感的艺术观察从生活中唤起强烈感受再融入自己的意象有着直接关系。

比如陈凯歌,从他本人性格看,是位思考型的导演,为人处事及从影却一板一眼。当他接到张子良本子时,经过一番周密的案头工作,拟定出详详细细的拍摄计划和设想。他对于影片所追求的哲理深度及达到的艺术效果,都思考的比较全面。可是,当“黄土地”真真切切地伸展在他前面时;当黄河在他脚下流淌时;当世世代代坚忍生息的人民唱出那回肠荡气的“酸曲儿”的时候,他心中一切完整的方案都被打碎了。而这打碎了的东西,与生活里唤起的感受揉合在一起,再经过他们的汗水和劳作,才有了现在的《黄土地》。

田壮壮与凯歌年龄相仿,性格却不同。他拍片的所谓灵感多直接来自生活感受。《马背上的猎手》(即后来的《猎场札撒》)中所提供的民俗风情以及蒙古族牧民骠悍、淳厚的古风曾引起了他的兴趣,但真正的感受是他们到了草原之后。当他们(包括摄影师侯咏、吕乐)站在山顶眺望无际草原时,激情立时在脑中撞击,他似乎一刹那理解了那个民族,感受到当年成吉思汗“征服世界”时的心理依据。“草原那么广阔,那么无边无涯,他们肯定是疯狂地渴望看到世界的尽头到底是什么样子。于是,骑士们催马扬鞭向广袤的世界走去……”后来,摄制组受到牧民的盛情款待,狂舞豪歌,野蛮的围

猎,直接的生活感受使他们的激情升华为一种要强烈表现这个民族的创作冲动。

我想,所有艺术创作都需尊重生活。然而仅仅人在生活里,仅仅“深入”是绝然不够的。你即使拥有大量的生活素材,但根本不能感受它;或是你感受到了又不能唤起强烈的近于疯狂的创作欲望,那么,真正的艺术远你而去!在很大程度上,电影是年轻人的艺术;成熟兴许会导致油滑,阅世深厚难免麻木,因此,年龄的老化,身体条件的减弱,乃至体内激素的丧失都可能致使艺术苍白。八二届学生们毕竟年轻,他们最小的才26岁。年轻、活力——这是他们的资本!

记得伊文思看过《猎场札撒》时称赞道:“八二届的学生是真正热爱生活的。”钟惦棐看完《盗马贼》后感叹地说了句:“一股爱国主义激情油然而生。”一部反映藏族牧民悲惨命运的片子,怎能与爱国主义联系起来呢,我想田壮壮等人在传达对藏族、蒙族乃至中华民族的感受时,注入了强烈的爱的激情。他们是靠了“年轻”和生命活力打动了前辈的。

4. 对于电影意识和“银幕形象”的理解

中国电影自光绪三十一年(1905)秋,丰泰照像馆拍摄谭鑫培《定军山》戏曲片断,至今整整80岁高龄。但电影到底是何物?它具有何等的表现潜力?我们依然所知甚少。第四代电影的功绩在于它第一次从理论到实践,较广泛地探讨了电影有别于其它艺术的自身规律;特别是对电影的纪实性题材探索的比较深入。其实中国电影在三四十年代,这种纪实意识是有根可循的。但我们没有将传统继承下来。到50年代末,60年代初意大利的新现实主义将电影的纪实性推向了较高的水准,基于它们的实践,法国的克拉考尔才全面地阐述了这种理论,撰著了《电影的本性》一书,成为25年来世界电影纪实派的重要理论支柱(当然还有巴赞)。

中国第四代导演较多的精力恐怕都侧重于纪实风格的探索上

(不是绝对,如黄健中的“诗电影”就蕴含着另一种可能),出现了象韩小磊的《见习律师》等较为彻底的影片,这里因篇幅所限就不作详细介绍。

然而,电影仅仅纪实就够了么?如果艺术仅仅是摹写、是还原,还有什么存在的价值呢?一方面要真实,一方面又必须是艺术品,这就是矛盾。第四代电影在后期注意到这一点,开始进行此方面的思考。比如胡炳榴的《多音》,张暖昕的《青春祭》,黄健中的《良家妇女》,他们从不同方向摸索着统一两者的可能性。

第五代电影与它的“兄长”不同,他们中许多都是“狂妄分子”,基本上不受“理论”的干扰。当人们还在大谈“电影语言”时,他们却一下子跨越了“语言”“符号”阶段形成了自己的电影作风;当人们还在谈论“电影新观念”时,他们却一下子拿出了真家伙使人瞠目结舌。人们听不到他们的宣言,看不清他们的行动轨迹,却突然发现他们成熟了!第四代们认为尚需长期探索,多次实验才能实现的境界,他们却几乎是毫不吃力地凭着自身气质就达到了!

这种境界是全新和自觉的电影观念,是一种纪实与表现相结合的独特的银幕形象。

《黄土地》里,婚礼、挑水、唱“酸曲儿”绝对是纪实的,是摄影机的摹写。黄土地在摄影机面前也是真实的,但是当它反复作为一种“形象”出现时,就表现出作者的感情,具有了象征意义。再比如“大求雨”和“腰鼓阵”两大场,作为事件,在高原上都是曾经发生过的真实,可当摄影机以不同角度,不同景别进行渲染时;当两者作为文明与愚昧的强烈对比时,就成为表现主义的东西。尤其是影片结尾,当求雨的狂流向前涌去时,憨憨回头望见了顾大哥,影片此时第一次使用了非纪实的慢镜头,憨憨逆着人流撞着往回跑……明显地可以看出创作者的寓意意图:新一代从愚昧里觉醒了;是一种希望,告诉人们救万民不能靠龙王,而是要靠共产党。难怪《黄土地》在香港公映后,曾被一些人指责为“宣传”。而我们认为这种以