

DIRECTORS

中国电影导演
系列研究文集

与共和国一起成长

主编 / 王人殷

中国电影出版社

中国 电 影 导 演 系 列 研 究 文 集

与共和国
一起
成长

主编 / 王人殷

中国电影出版社

2003 · 北京

图书在版编目(CIP)数据

与共和国一起成长/王人殷主编.

—北京:中国电影出版社,2003.6

ISBN 7-106-01923-2

I. 在… II. 王… III. 电影导演—导演艺术—中国—文集 IV. J911.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 011383 号

与共和国一起成长

王人殷 主编

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号)邮编 100013

电话:64299917(总编室) 64216278(发行部)

E-mail: Jsja@netchina.com.cn

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2003年6月第1版 2003年6月北京第1次印刷

规 格 开本/850×1168毫米 1/32

印张/9.75 插页/2 字数/210千字

印 数 1-1000册

书 号 ISBN 7-106-01923-2/J·0817

定 价 19.80元

与共和国一起成长

统筹

李国民

编辑委员会

李国民 蔡师勇 何志云 王人殷

主编

王人殷

副主编

吴冠平

目 录

- 1 盘点“第四代” 罗艺军
- 23 “第四代”导演的历史意识及其在中国电影史上的独特地位 李道新
- 66 “第四代”：矛盾的一代
——“第四代”的文化贡献及局限 陆绍阳
- 74 “第四代”与现代性 张颐武
- 85 论“第四代”导演与现代性问题 陈旭光
- 110 对“第四代”导演电影创作的回顾与反思
赵宁宇
- 127 论北京电影学院“第四代”导演群的学术成就及其特征 余 纪

- 138 “第四代”导演艺术精神探悉 周 星
- 152 传世武舞 一代侠风
——论中国“第四代”导演的武侠电影创作暨
中国武侠电影的第三次浪潮 贾磊磊
- 167 生命体验与生命感悟
——论二十世纪八十年代中国女性导演的艺术追求
黄会林
- 181 天若有情天亦老
——谢飞电影的唯物史观 王志敏
- 196 宏大叙事：艺术主体与历史精神的庄严遇合
——论李前宽、肖桂云的银幕耕耘及其史诗风格
黄式宪
- 225 人道主义与黄健中的电影创作 陈 墨
- 248 承上启下的群落
——关于“第四代”电影导演的对话
吴贻弓 汪天云
- 257 斜塔：重读“第四代” 戴锦华
- 269 “第四代”电影导演与视觉启蒙 胡 克
- 280 中国“第四代”电影摄影及摄影师研究
郑国恩

盘 点 “第 四 代”

罗艺军

“第四代”导演艺术生命的起点与新时期的黎明同步来临。新时期的思想解放运动启迪了“第四代”的艺术灵感，又为“第四代”提供了前辈们所向往的可供驰骋的开阔银幕空间。中国电影兴衰与政治风云的变幻从来就紧密联系，尤其在二十世纪的后半叶。包括电影在内的中国文化，往往是政治的延续，电影打上的政治烙印更格外鲜明。此乃有中国特色的社会主义电影的一种基本特色。

“第四代”导演踏上影坛时，许多“第三代”乃至“第二代”导演仍当纲中国影坛。这些越过了历史大灾难的前辈，大多被剥夺创作权达十多年之久。中断的银色之梦渴望延续，满腔愤懑和长久的积郁要在银幕上倾诉。他们重新焕发的艺术青春，为新时期银幕投射下灿烂的晚霞。《曙光》（沈浮）、《南昌起义》（汤晓丹）、《西安事变》（成荫）、《伤逝》（水华）、《骆驼祥子》（凌子风）、《黄山来的姑娘》（于彦夫）、《归心似箭》（李俊）、《从奴隶到将军》（王炎）、《红楼梦》（谢铁骊）……谢晋的《天云山传

奇》等一批作品，纸贵洛阳。

新时期迎来了中国电影艺术的春天。对“第四代”来说，是个姗姗来迟的春天。他们第一次执掌导演话筒号令三军之际，已是人到中年。电影这门最年轻的艺术，迄今刚走过一个世纪的旅程。电影没有可供直接继承的丰厚艺术传统，却具有可供开拓的巨大潜力。电影特别需要年轻人那种勇于创新的锐气、大胆的探索精神和天马行空的想像力。爱森斯坦拍《战舰波将金号》，奥逊·威尔斯拍《公民凯恩》，不过二十多岁、三十多岁。蔡楚生的《渔光曲》、袁牧之的《马路天使》、吴永刚的《神女》，也都诞生在这个年龄段。“第四代”导演中的主体，在电影学院、戏剧学院毕业后，尚未独当一面，青春岁月就蹉跎在文化大革命的动乱之中。十年岁月，“破字当头”，“立”在其外。当时代从文化毁灭转向文化建设之际，他们已近或已至不惑之年。当然十年动乱中的沉浮，并非生命的虚掷，尤其对艺术家而言。“四海翻腾云水怒”的人生体验，乃是一笔宝贵的精神财富。不过这笔财富的代价过于高昂，无论对个人，对中国电影或对中华民族。历史无可更易。如果付出如此惨重代价而不增长见识，那才是更大的悲剧。

新时期百废待兴，急需各种可用之才。十年或更长远的时期中，大肆摧残人才，扼杀人才，却未很好地培养人才。各行各业，人才断档。在这个特定的历史条件下，倒创造了一个特殊的历史机遇，冲破了电影人才逐步升迁的常规，为新生代一步到位打开了侧门。“第四代”初显身手，崭露头角之际，“第五代”导演不期而至。这批1982年刚刚告别校园的群体，1983年、1984年提前推出了他们的处女作。“第五代”一出手，石破天惊。《一个和八个》《黄土地》以较“第四代”更新锐的历史视角、更绚丽的电影形态，令国际国内影坛刮目相看。

“长江后浪推前浪”。中国“天人合一”的哲学观，总倾向于

将某些自然现象与人类社会生活现象相类比，将一些自然规律延伸为社会规律。如果以“长江后浪推前浪”来考察中国电影的时代际关系，那么“第四代”这个浪头出场较晚，当这拨浪头尚未充分舒展之际，“第五代”的后浪迫不及待地以迅猛之势奔腾而至。

艺术家论乃电影理论的重要组成部分。在国外，据专家介绍，仅关于卓别林的专著不下千种。中国在二十世纪三十年代，石凌鹤曾对当年活跃在影坛的几位中国导演分别写过专论。从二十世纪五十年代至七十年代，中国大陆电影理论中基本上排除了艺术家论。十年前我与两位同行编选过一部《中国电影理论文选》，遍寻当年报刊，只找到一篇论述电影剧作家孙谦的理论文章较有学术价值，却找不到一篇像样的中国导演论。对导演的大批判文章，却连篇累牍、牵强附会、断章取义、捕风捉影、无中生有、无限上纲。仅从这一视角，不难窥见中国电影历史的坎坷。新时期的文化战略，改弦易辙，重视人才从口号落到实处。中国电影艺术家研究，首先是导演艺术家研究，逐步开展起来。回顾近二十年来这个领域的状态，大体上呈现为两头热的格局。一头关注的是第一、二、三代的老一辈艺术家，从郑正秋、夏衍、蔡楚生、费穆到仍在影坛驰骋的谢晋等，大都开过专题研讨会，出版过专著。这是对历史的尊重，对历史缺失的补课。即便这方面，在广度和深度上均有待拓展。热点的另一头，则关注“第五代”。这一代的代表人物张艺谋、陈凯歌等自出道以来，一直炙手可热。每有新作问世，尤其新作在重大国际电影节获奖，舆论界炒作得沸沸扬扬。有关的研究专著，已出版多部。相对而言，对“第四代”的研究较沉寂。两峰之间，留下一片谷地。

“第四代”的艺术生涯正处在中国电影史的一个重大历史转型期，在这个历史转型中，这一代人做出过不应忽视、不可替代的贡献。“第四代”承载着承前启后的历史任务，并仍在参与书写中国电影的历史。处在世纪嬗递的历史关口，举办一次“第

四代’创作研讨会”，对“第四代”进行一次盘点，很有必要，也很适时。

二

《路易·波拿巴政变记》的开场，马克思用了很长一段篇幅论述历史传统对现实的制约。“一切死亡先辈的传统，好像噩梦一般笼罩着活人的头脑。恰好在人们仿佛是一味从事于改造自己和周围的事物，并创造前所未闻的事物时，恰好在这样的革命危机时代，他们怯懦地运用魔法，求助于过去的亡灵，借助他们的名字、战斗口号和服装，以便穿着这种古代的神圣服装，说着这种借用的语言，来演出世界历史的新场面。”这里主要论述十八世纪欧洲资产阶级革命在内容和形式上的矛盾，借助亡灵之显赫，以掩饰现实中的历史性的变革。马克思从来是以辩证的观点看待资产阶级的，既指出资产阶级生产了自己的掘墓人——无产阶级，同时对资产阶级在发展生产力及反神权、反皇权的巨大历史功绩给予充分肯定。

马克思当然难以预测一个世纪之后，在遥远的东方会出现另一种与欧洲资产阶级革命形态上相似（同样是形式与内容的矛盾），实质上却绝然相反的历史场面。一场借用马克思主义名义，以“无产阶级继续革命”、“阶级斗争为纲”为旗帜的史无前例的文化大革命，在中国延续达十年之久。宣言要与一切传统做彻底决裂，提出最革命的口号，运用崭新的语言，穿着最革命的服装；实质上却在复活中国古老的封建专制主义传统，辅之以西方的法西斯主义。历史的曲折反复光怪陆离。文化大革命有两个基本点与我们探讨的主题紧密关联。其一，以批判“资产阶级法权”之名，批判几个世纪以来人类历史发展进程中所争得的成果——在中国尚很不完善的人权。民主与法制被彻底扫荡。批判

武器之不足，继之以武器的批判。另一方面，无限制地扩张极权，励行彻底的人治。从“君权神授”到“天赋人权”，无论如何是历史的一次飞跃；专制主义则伴随着持续的造神运动。其二，在“政治挂帅”、“突出政治”的口号下，赋予政治以随心所欲地粗暴干预一切意识形态的绝对权威，践踏各种意识形态固有的本质和法则，使之沦为权力的婢女。包括电影在内的文学艺术，异化为政治斗争的驯服工具，急功近利，立竿见影。

新时期伊始，中国电影的“拨乱反正”，面对两大历史性的任务。一是人的觉醒，让人从匍匐在神坛前站立起来，让异化的人性复归。继承“五四”新文化运动远未完成的事业，进行再启蒙的补课。二是电影意识的觉醒，让电影扬弃工具论及与之相联系的一整套极左理论的桎梏，让电影回归电影。在人的解放和电影的解放奔腾澎湃的历史潮流中，“第四代”导演挺立历史潮头，促进一个电影新时代的来临。

反思“文革”，那个历史年代的最强音。刚刚经历的惨目伤心的人生体验，首先进入“第四代”的艺术视野。《生活的颤音》《苦恼人的笑》《枫》《巴山夜雨》《春雨潇潇》等联袂而至，或以庄严的笔韵描述黎明前夜战斗之惨烈，或以悲愤心境记实年轻生命成为政治歧途之祭品，或以辛辣嘲讽揭示历史的荒诞性，或以诗情画意点染生活的血泪斑斑。它们的共同主题，呼唤人的尊严，人的自由，人的价值；呼唤被神道主义亵渎的、扼杀的人道主义复归。这些作品容或对历史的把握尚停留在较浅层次，新的电影形态、新的电影语言尚显生硬，可在当年，却令人耳目一新。“文革”虽已盖棺，可“文革”的某些政治思维模式仍在延续；“四人帮”虽已钉在历史的耻辱柱上，他们的那一套“三突出”之类的符咒咒语，还在左右着一些人的艺术思维。“第四代”的这批作品，则比较彻底地扬弃了长期统治影坛的八股模式，标新立异，不拘一格。艺术个性、艺术风格这些对艺术不可或缺的

美学素质，多年久违，在“第四代”的处女作已初显端倪。

《被爱情遗忘的角落》《如意》《小街》《青春祭》《小巷名流》在对社会生活艺术概括的力度和对人性把握的丰富性上，有不等程度的新开拓。这开拓的走向，从政治反思向文化反思延伸。二十世纪六七十年代，当发达国家从工业社会迅猛地转向后工业社会，东北亚及东南亚经济腾飞、政治向民主化转轨之际，中国大陆何以会出现一次反历史潮流的大倒退？人们寻根到中国根深蒂固的封建专制主义的文化传统。中国古代社会有异于欧洲的一个突出特征，当氏族社会向阶级社会过渡时，仍大量延续了氏族社会基于血缘的宗法制度和宗法思想。一套以三纲五常为核心的君臣、父子、夫妇的从属关系构成的伦理道德体系，将这种外在于人的异己力量转化为一种内在的精神规范。“五四”新文化运动的先驱们，早就将批判的锋芒指向封建礼教。几十年之后，我们还要继续这场战斗，并导向深入。“第四代”的《良家妇女》《湘女萧萧》《乡音》等，均属其中出类拔萃之作。

在摆脱古代和现代沉重传统重负之际，“第四代”也致力于将审美理想熔铸在新人的形象之中，其中《沙鸥》（张暖忻）和《红衣少女》（陆小雅）名噪一时。作为国家女排队队员，沙鸥富有爱国主义、集体主义精神，但爱国主义、集体主义并不排除自我，销熔自我。“不想当元帅，就不是好士兵。”沙鸥的宣言，当年振聋发聩。个人有权利自由发展个性，追求个人理想、个人幸福，而不应是被动的“驯服工具”。《红衣少女》中的花季少女安然，纯真坦诚，追求一种弃绝虚伪与谎言的理想人生。她力求排除各种外在观念的束缚，“用自己的眼睛去看世界”，“我就是我”。这些萌芽状态的新人形象，尽管还比较模糊，显得稚拙，尚欠丰满，均在矢志追寻自由思想，独立人格。

“第四代”导演群体，不等程度上延续了近代史和现代史上中国知识分子的忧患意识。忧患意识，是二十世纪中国几代仁人

志士基本的精神素质，他们自觉地承担历史赋予的时代使命，满腔热情地进行文化的再启蒙。不少“第四代”导演，始终不渝地在这条道路上艰难跋涉。促进人的觉醒，乃我们时代中国文化的总主题，不仅限于电影；在电影界也不只限于“第四代”。“第三代”某些导演对历史性灾难的体验更真切、更充实，他们的某些作品，对历史曲折中人生沉浮苦难历程的呈现，更有其感染力。“第五代”的某些作品，在历史文化反思上，艺术概括的深邃和胆识上，更富创新意识。当然，“第四代”也拥有自身的优势。

如果说文化启蒙乃中国文化界共同课题，那么电影意识的觉醒则属电影界无可推卸的独立担当的责任。在这个课题上，“第四代”作出的贡献是卓越的，无可替代的。从知识结构言，第一、二、三代导演，除个别例外，大多数从戏剧或其他行业改行拍电影，或在电影摄影棚的实践中学习专业知识。“第四代”是中国电影导演中首批系统地学习过电影专业知识的一代。新时期的开放政策，打开了十多年来封闭的国门。在文学艺术中，电影最便于国际文化交流。长期闭目塞听的中国电影界，集中接受不同国度、不同流派、不同类型、不同风格外国电影的轮番轰炸；一如刘姥姥进入大观园，目不暇及。电影语言是国际性的，电影艺术在很大程度上具有国际的可比性。“文革”之后，对比外国电影的异彩纷呈，中国电影思想之僵化，表现形式之单调，表现手法之陈旧，实在令人汗颜。这种巨大的反差，特别刺激跃跃欲试一展身手之“第四代”导演敏感的神经，他们也当仁不让，力图填补这道鸿沟。

《小花》(张铮)表现一个中国电影常见的题材，一场革命战斗。在立意上，一反以往战争片纪录一次辉煌战役或表现某一战略思想，着力于战争中人的命运和情感波澜。为此而调动外国电影中所能用得上的各种新的表现手段和艺术技巧，兼容并收。这部影片在电影形式上的大胆探索，当年产生过爆炸性的效应。

谢飞记述的感受，可能是有代表性的。“它的时空交错的结构形式，彩色、黑白并用，以及变速、单色、闪回、定格等技巧、手法，使我耳目一新，深受震动。”^①

与《小花》同时问世的《苦恼人的笑》（杨延晋），几乎同样使用过《小花》的全部的新技巧、新手法。它的特色在于运用新的电影语言深入到人的潜意识领域，表现人在异己力量支配下惊恐、苦涩、尴尬、愤懑、无奈中的感觉、臆想、幻觉……大量使用时空交错、声画分立、声画对位、变焦矩镜头、扭曲镜头，直接表现人的深层心理，营造一种烘托主题的荒诞感。影片所采用的讽刺喜剧样式，在新中国的命运特别富于悲剧色彩，没有一部讽刺喜剧最终能逃脱人仰马翻的结局。因为辛辣的嘲讽与主流意识形态的导向相背离，二十世纪五十年代之后，讽刺喜剧弃绝中国影坛。《苦恼人的笑》不仅让讽刺喜剧回归，而且注入更为狂放的闹剧和荒诞剧的因素，打破坚冰，为后来的《小巷名流》等佳作开辟道路。

为了突围中国电影的令人窒息的僵化局面，“第四代”初试身手，饥不择食，将刚刚移植的尚未操练纯熟的十八般武器，一齐上阵。这些影片大量运用的新手法、新技巧，诚然存在消化不良、展览性的问题。但这是初敞国门，文化引进所难以避免的过程，是中国电影历史性突围难以跳越过的阶段。值得庆幸的是，“第四代”（包括“第三代”和“第五代”）迅速地走过了这个学步过程，很快地融会贯通，并显示出自己的艺术独创性。后面，我们将对“第四代”某些美学上的探索进行讨论。

百花初放的季节，也是百家始鸣的年代。中国传统的思维方式富于实践理性，而弱于抽象思辩。中国传统的诗论、文论、画论总是与创作实践紧密结合，相互依存，相互促进。二十世纪七十年代末至八十年代中，既是中国电影创作的黄金时代，更是中国电影理论最活跃、成果最丰硕的时代。在这个短暂年代，中国

影坛先后展开过电影与戏剧离婚、电影的文学性、电影语言现代化、电影观念、电影创新、电影民族化等一系列相互关联的学术性论争。这些讨论有别于以往的鲜明特点，不再环绕着政治轴心旋转，而关注电影本体。这是电影意识觉醒的重要标志。许多“第四代”导演既用摄影机来表达美学追求，也用笔和舌来挑起理论战斗、参与理论战斗；如郑洞天、谢飞、黄健中等。作为“第四代”美学旗帜的，当推张暖忻、李陀1979年发表的《谈电影语言的现代化》。这篇文章倾诉这一代人渴望电影回归本体的心声：要求“形成一种局面，一种风气，就是理直气壮地、大张旗鼓地大讲电影的艺术性，大讲电影的表现技巧，大讲电影美学，大讲电影语言。”^②在结构形式、镜头运用、造型手段和表现领域方面学习西方电影的成果。文章还提出了一个对二十世纪八十年代中国电影创作和电影理论产生过广泛影响的理论观点，推崇在国际上已经退潮的巴赞纪实美学。认为巴赞的电影本体论，“是人类对电影认识的重大成果和不可逾越的阶段”。

诚然，如后来的评论者所言，中国开始引进巴赞纪实美学，存在一定程度的“误读”。纠正“误读”，当然必要；然而对中国电影的发展来说，“误读”与否，并非关键。“误读”在国际文化交流中并非个别现象，尤其在中国与西方两种异质文化体系开始碰撞和融汇之际。“误读”往往出现在本土文化正处在变革的躁动之中，需求汲取外来文化资源以为援奥，并根据自己的内在需求进行读解。巴赞纪实美学开始进入中国，即属这种“借他人的酒杯，浇自己的块垒”。纪实美学在二十世纪八十年代，对中国电影完成了一次重大的电影本体的补课。有力地扫荡了“文革”虚伪矫饰的遗毒，回归电影本源的逼似性；改变中国电影重叙事而轻造型的偏颇，出现了一次空前的造型意识的自觉；突破了单一的蒙太奇理论的垄断格局，促进电影多元化的发展趋向。

二十世纪八十年代初，《沙鸥》（张暖忻）、《邻居》（郑洞天）

等追求纪实美学的作品令影坛刮目相看。这种纪实风格很快地渗透到其他“第四代”及“第三代”的作品之中，风靡一时，中国电影在艺术形态上发生了一次革命性的变革。“第五代”横空出世震撼国际影坛的意象造型，也是在造型意识觉醒中中国电影造型的一次升华。或者说“第五代”是站在“第四代”肩膀上完成的一次飞跃。

回顾一下文化大革命结束时中国电影的状态，无论就社会思想、艺术内容、表现形式上，不忍卒睹。就电影的可比部分看，中国电影与国际电影拉开不只一个档次。与中国二十世纪三四十年代电影或十七年电影相较，也是全面的大溃退。这种差距如果转换为时间，落后不下数十年。经过短短几年的艰苦奋斗，中国电影已无需自惭形秽，一些电影精品受到中国观众广泛欢迎，也令国际影坛瞩目。在中国电影史上，出现一次全面的质的飞跃。中国电影的历史性转折，凝聚着几代电影人的心血，“第四代”的贡献尤为显著。

三

追求个人风格的“第四代”导演，在广阔的题材、样式领域驰骋，并在不同领域取得不同程度的成果。我以为其中三种类型片，诗电影、中国西部电影及重大革命历史题材电影，值得特别关注。

关于诗电影

从世界电影发展看，二十世纪的二十年代乃诗电影浪潮勃兴的年代。当年社会舆论认为电影的机械成像不过是对现实的复制，不能表现人的深邃精神世界，因而不能进入神圣的艺术殿堂。无论法国的先锋派或苏联的蒙太奇学派，均力图摆脱简单的物质现实的复制性，致力于形式上的开拓，向人的精神世界进

军。他们探索电影画面的光影、构图、节奏、镜头结接产生的象征、隐喻等等，大大丰富电影语言的表现力，并诞生诗电影。那么，各种不同艺术部类的诗情共同本质何在？我倾向于现代哲学家海德格尔的观点，诗情诞生在通过显现在场的东西揭示出与之相联系的背后的更本原的隐蔽的不在场的东西。^③

中国是个诗的国度，中国传统的各种艺术审美理想均趋向于诗。但诗电影却未能在中国获得长足的发展。中国电影史上最杰出的诗电影，《小城之春》《林家铺子》《早春二月》刚一诞生就遭受政治批判。其原因在于，主流意识形态倾向于急功近利直奔政治性主题以及直白显豁的表达方式，而诗则倾向于较恒久而普泛的人性主题和含蓄隐秀的艺术风格。

新时期提供了电影向诗王国进军宽松的文化氛围。许多“第四代”导演都热衷于向哲理与诗情进军。其中率先发起冲击的，首推吴贻弓。《巴山夜雨》一出场就获得首届电影金鸡奖最佳影片奖，这意味着中国电影评论界对诗传统的青睐。影片表现“文革”后期一艘川江航轮上旅客群相。这个群体的突出特征，每个人物都处于与自我本质极度矛盾的异化情态，群体的总和构成了一个全面异化的小社会；这个江轮中异化的小社会，又折射了整个大社会成为它的缩影。江轮航行在三峡雄伟瑰丽的自然环境之中，奇绝的自然景观与曲扭的人文情态形成尖锐对比。以诗意盎然的画面描叙一个血雨腥风的年代，编导从尖锐的矛盾对立中揭示出不在场的异己力量强大到无所不在而又必然消亡的时代走向。这颇有点近于中国诗论中的境界，不著一字，尽得风流。虽然影片中个别人物的真实性曾为评论家诟病。

吴贻弓的代表作还得数《城南旧事》，根据台湾女作家林海音的回忆童年往事的同名小说改编。影片选择了小说中三个基本上互不关联的故事连缀起来，从中提炼出小主人公主观感受——所有的人物都“离我而去”——作为贯串的心理情绪线索。在中