

戴锦华  
电影文章自选集

昨日  
之  
岛

戴锦华  
著



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

培文·电影



戴锦华  
电影文章自选集

# 昨日之岛

戴锦华  
著



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

昨日之岛: 戴锦华电影文章自选集/戴锦华著. —北京: 北京大学出版社, 2015.1  
(培文·电影)

ISBN 978-7-301-25036-5

I. ①昨… II. ①戴… III. ①电影评论—世界—文集 IV. ①J905.1-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 246664 号



书 名: 昨日之岛: 戴锦华电影文章自选集

著作责任者: 戴锦华 著

责任编辑: 周 彬

标准书号: ISBN 978-7-301-25036-5/J·0623

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 新浪官方微博: @北京大学出版社 @培文图书

电子信箱: [pkupw@qq.com](mailto:pkupw@qq.com)

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750883 出版部 62754962

印 刷 者: 三河市国新印装有限公司

经 销 者: 新华书店

660 毫米 × 960 毫米 16 开本 22.5 印张 330 千字

2015 年 1 月第 1 版 2015 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 56.00 元

---

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: [fd@pup.pku.edu.cn](mailto:fd@pup.pku.edu.cn)

# 目 录

- 昨日之岛：电影、学术与我（代序） .....001
- 断桥：子一代的艺术 .....044
- 性别与叙事：当代中国电影中的女性 .....073
- 雾中风景：初读第六代 .....126
- 情结、伤口与镜中之像：新时期中国文化中的日本想象 .....153
- 庆典之屏：新世纪的中国电影 .....175
- 历史、个人与另类冷战书写：《打开心门向蓝天》——教学笔记一则 .....196
- 全球化时代的怀旧与物恋：《花样年华》——电影课堂讲录 .....238
- 侯孝贤的坐标 .....275
- 主体结构与观视方式：再读第四代 .....294
- “刺秦”变奏曲 .....327
- 戴锦华主要学术著作一览 .....351

## 昨日之岛：电影、学术与我（代序）

戴锦华 王 炎

王 炎（以下简称王）：您是1982年开始在电影学院任教的吧？

戴锦华（以下简称戴）：是，今年刚好30年。

王：您刚开始去电影学院是在文学系，当时的电影学院是个什么状况？

戴：我去电影学院任教完全是历史的偶然。大学毕业的时候我选择去大学任教，这在当时是个很不主流的选择。当时的流行说法是“百废待兴”，我的同学们充满了强烈的实践热情；所以，出版社、报社、编辑部类的工作是首选。大学教职是个“五等”工作。于是，我这个选择似乎比较容易达成。

王：当时为什么会选择大学教职？是成熟的考虑吗？

戴：还的确是。但其动机，今天看来自恋而矫情。

确定高考志愿的时候，这已经成为一个明确的选择：新闻系还是中文系？矫情的是，在我心里表述为，秋瑾还是居里夫人（笑）？选择中文系意味着学术之路，意味着“不介入”（现实），做“纯”学者。在北大读书时，有时会在昏黄的未名湖边，看到儒雅的老夫妻携手散步，暗中希望自己也能这样终了自己的人生。选择教职，还在于对学

术自由和自由生活的想象。最后一个理由是，七、八十年代之交，我们最恐惧的是精神的衰老、落伍、变得保守。我想始终和年轻人一起，与青春共处，也许可以避免、至少延缓心的老化——这最后一点，我的确至今获益。

王：但为什么选择电影学院？

戴：这完全不是选的，所谓偶然就在于此。事实上成了我生命中的最大幸运之一。我们这一代人生命中的点点滴滴，都裹挟在历史和大事件之中，社会变迁渗透了我们的日常生活。毕业之际，不幸地遇到了国家机构（包括大学）人事调整，依稀记得又是“精兵简政”，于是，许多专业对口的部门都停止“进人”。

如果有选择，我一定选综合大学中文系；如果可能，一定选现当代文学。因为，大学期间的关注、学位论文都在这个方向上。但是，当时完全没得选，仅有的两个大学教职是，清华大学的文学共同课，另一个就是北京电影学院文学系。

那时，第五代尚未问世（当然，第五代在圈内的称呼是“78班”——电影学院78级，和我同届，我们正同时“走上社会”），北京电影学院在社会上还籍籍无名，我几乎无从获得任何关于电影学院的信息。结果在两个选项中犹豫良久：都与专业无关。最后认定看似电影学院优于当时纯粹的理工科大学清华，于是做出了选择。

离开北大前往报到时，内心颇感荒凉（笑），因为要多次换乘，而后坐一个多小时的郊区公车（还记得是375路）才能到接近昌平县城的朱辛庄——中国农大的校舍。电影学院是最后一个仍滞留在江青在“文革”期间主持成立的中央五七艺术学校里的艺术院校。其他院校都已复校。前往农村办学的农大也已搬回，院墙外面是大片的稻田，校内杂草丛生，后面是农大的实验农场。电影学院就在两座红砖楼里。和我想象的大学或艺术院校落差极大，有点“沦落”的感觉（笑）。

我去报道的时候，北京电影学院的电影文学系尚未正式成立，门上写着“文学系筹备组”。未来文学系的教员主体和教学任务仍是全校共同课，所谓的“马文体外”（政治、文学、体育、外语），属于“二等公民”，多少有些受歧视。当时的失落来自于发现这份工作和清华的没有太大区别。我要担任的主课是“艺术概论”，全校共同课：每个专业、每个级次必修；同时作为十年断代之后极为“稀有”的青年教员，我负责承担几乎所有的文学课：从中国古代诗歌欣赏到现当代文学选读，一个人包打天下（笑）。后来粗略统计过，在电影学院任教的11年间，前后开过30多门不同的课程，最早的时候就是文学课的“万金油”（笑）。其他系也有78班的留校生。事实上，我七月前往报到时，78班正办理离校手续，和后来第五代的“大腕”们就这样交臂而过。和所有初出校园的年轻人一样，最初的两三年有种种的不满、失落，也不断计划考研回北大。但另一个因素最终令我留在了电影学院。

作为刚刚到任的青年教员，我报到后接受的第一次指派，是给暑假的学院电影培训班做服务。具体工作是给学院的主讲老师们送资料馆的观摩电影票，挨家挨户地送，因此结识了各系的主力教员。但最重要的是，和这批培训班的学员、教师一起获得了一叠厚厚的观摩票。那是在电影资料馆里根据电影史的线索观片。那次以及最初任教的那一年中，连续看了近200部世界电影史上的经典影片。从默片时代的诸如《诗人之血》《一条安达鲁狗》开始，一路看到法国电影新浪潮、欧洲作者电影。

对于我，对于那个时代，这是一场奢华到令人心醉神迷的盛宴，有震撼，有狂喜；有时几乎是欲哭无泪的“重创”。那是我生命最强烈的一次“坠入情网”，真正爱上了电影。当时我的结论是——我从没有“看”过“电影”。记得整个成长年代，彻头彻尾的“文青”（不过是“红色”的），不仅酷爱文学，而且热爱所有类型的艺术，颇投入了一些时间去学习美术史、音乐史、建筑史；在“文革”后期的北京读书

圈里，如醉如痴地听从巴赫到西贝柳斯的密纹唱片，或是得到一部名画家的画册（当然是西方油画，还记得有达·芬奇、伦勃朗……）的日子，都是节日。唯独，和多数自命的“精英”一样，无视电影。

电影当然是爱看的，但饭后茶余，视作消遣。相反，大学时代，记得我还认同了一个叫“北京大学生抵制国片运动”，抵制的是《花枝俏》《铁甲007》《幽谷恋歌》或者所谓的“红黄蓝白黑”一类的准商业、准主旋律的烂片。而后，我的同学纷纷钟情后来所称的第四代电影：《小花》《小街》……这些我也是爱的，但终归不曾触动内心深处。此时，令我体验到坠入情网之感的，固然是“圈”外无缘得见的那些世界电影，但最直接、最强烈的冲击来自法国电影新浪潮和作者电影。铭心刻骨的，是《筋疲力尽》《奇遇》《野草莓》和《八部半》。今天还可以回忆起初次观影后走出影院时那种带着一份尖锐痛感的心醉神迷。有冲动对所有人大喊：“找到了‘我的’电影！”尤其是前两部，感觉如此准确、酣畅地表达了我彼时的心境、社会体验、绝望和彷徨。以后相当不容易地查找到有关资料，在另一种震惊和失落中发现这些电影几乎和我同龄。

这段经历，我自己曾多次反思。间隔了时间和历史的距离，我自己也是极为惊讶地发现，七、八十年代之交，那个在历史的书写和记述中狂飙突进的年代，事实上是某种点染着浓重的忧郁感、甚至忧郁症的年代，因为——用我自己最喜欢的修辞来说——“未死方生”，或许是某种象征性的“弑父行为”。

到现在我还清晰地记得1976年的狂喜，所谓“金秋十月”之后，曾感到巨大的茫然和迷惘。一份极为真切的感知：一段历史结束了，一个全新的时代正在开启，大幕尚未拉起，但你已经可以听到乐池里的噪音。记得我不无矫情——应该说颇为矫情地写过（笑）：“悲悼逝去的时代。尽管狰狞灼热，却是我曾归属的一切。新时代或许无限新奇，但如此陌生而遥远。好像一代人被延宕的青春期陡然显影，



替代了1976年的广场悲情。也还记得那时会长时间地沉迷在德沃夏克的《E小调第九交响曲“自新大陆”》的旋律里，尽管当时我对德沃夏克及他这部《自新大陆》的知识和背景几乎为零，‘自新大陆’也不曾和北美新大陆联系起来，只是在那种旋律所勾勒的辽阔的原野，似乎可以感到的、掠过的狂风，其中勃勃生机和未知威胁，于我，一厢情愿地负载着我对未来时代的想象、忧伤和无端的乡愁。”

别笑，我知道这里有许多“为赋新词强说愁”的味道。或许，时间/历史的空间化错置，本身也是一种症候吧。我也追问过现代主义，尤其是战后的电影新浪潮运动为什么会如此无间地接合了1950至1970年代？尤其是“文革”后期的“票房纪录（欧美文学）”的底色，奠定了一份不无怪诞的文化精英主义想象与自我想象。对我，更为具体和形而下地，是为我的电影趣味定调。是这些新浪潮电影与作者电影，自那个时刻开始内在于我情感/感知结构之中。当然，我很清楚，当我狂喜地发现了“我的”电影，却即刻获知这些电影事实上与我同龄时，我便内在了一份“中国滞后于世界”的描述与判断。要到很久之后，我才真正意识到这一个人经验中的历史内涵：中国（与中国电影）的滞后感，与其说来自现实，不如说来自于一个转折的时刻：尽管赶超逻辑始终是当代中国的内在逻辑，但这一次，却是一个开启国门，尝试再度加入欧美主导的全球体系之中的时刻，因此那是显现为一份极为具体的议程所携带的那种滞后感。

但彼时彼地，这份狂喜令我名副其实地与电影“共坠爱河”。它不仅让我留在了电影学院（因为直到极晚近的盗版DVD及网络下载的观影时代之前，观看各国电影、先锋、艺术电影始终是电影人、电影圈的特权），而且让我以极大的热情投入了电影学习和电影研究。

王：那时文学系应该还是比较边缘的位置，在电影学院这个技术与实践为主导的学术氛围中，您如何进入研究呢？

**戴：**你说得没错。文学系边缘，“马体外”更边缘啊。初到电影学院的那一年是备课，主要准备的课程是《艺术概论》（艺术院校的统编教材——被当时的人们戏称为“紫皮书”），基本是蔡仪版《文学概论》的艺术院校版。洪子诚老师考察过，那基本上是以1950年代初两个苏联的讲师来华讲座的讲义为蓝本写成的。所谓“马克思主义文艺理论”，其参考书目是更为著名的“文艺理论八大家”——马、恩、斯、毛、普列汉诺夫、鲁迅、高尔基。我当时所能做的修正，除了“贩运”一些“别车杜”（别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫）之外，便是试着塞入一些甚不搭调的“新批评”和现代主义艺术理论（主要是美术理论）。再后来，我将教材规定内容压缩为10分钟课堂讲授，其他时间用来讲二十世纪的文学、文化理论。

同时，我开始学电影。我最熟悉和最间接的路径当然是读书了。但已经有前辈的学者告知：你若有心，只怕不到半年就无书可读了。的确，当时能在书店、图书馆找到的电影书籍不过一二十本，似乎是两三个月后，我已经“穷尽”了相关电影阅读。况且此时国人撰写、翻译的电影理论著作，大都是欧美老一代学者的著作，“电影—综合艺术论”与“文学本体论”是其基点。令当时的我感到非常陈旧和失望。这是又一个滞后：不仅滞后于当时我所认知的文学理论，也滞后于当时已经开始活跃的文学批评。在北大的时段中，除了存在主义、精神分析的社会性流行、新批评的再发现之外，最后那段时间，会在诸如乐黛云老师访学归来的讲座中听到对“结构主义”的介绍。还记得我是在水泄不通的办公楼礼堂里、坐在窗台上听乐老师讲座。听过之后到处查找结构主义的资料，收获甚微。那本名为《结构主义：莫斯科·布拉格·巴黎》的小书，在1980年代初几乎有圣经的味道。

另外两份幸运或偶然，铺陈了我电影理论研究的底色。一个不能说是十足的偶然：因为我毕业“分配”去了电影学院，当时最要好的朋友（现在叫闺蜜）买了新华书店能找到的最新的电影书送我，是克

拉考尔名著《电影的本性——物质现实的复原》。那是我读到的第一本电影理论专著，如饥似渴也极为亲和：关于电影与照相的亲缘性，“风吹树叶，自成波浪”的电影美学，关于影像的速度与对比……那成了我电影本体论的底色。插一句，人们经常谈到巴赞、纪实美学对上世纪七八十年代中国电影理论的影响与旗帜意义，但在我看来，那近乎一份讹传：因为安德烈·巴赞（André Bazin）的《电影是什么？》（*Qu'est-ce que le cinéma?*）很晚才由崔君衍翻译出版；当时有的只是一些道听途说、断编残简：几篇巴赞影评的翻译，或误读版的“长镜头”理论——当时的那些理论甚至没有区分长镜头与景深镜头的不同，也不曾认识到长镜头与场面调度之间的依存关系。所以彼时的“电影纪实”说，更多的来自克拉考尔，而非巴赞。

无书可读之后，我去北图检索中文电影书籍却毫无收获，只有一本英文电影专著的标题吸引了我，《电影语言》（*Film Language*）。这个标题立刻击中了我。这似乎是上世纪七、八十年代之交中国的又一个症候：整个人文、社会科学界，乃至巨大的社会文化圈，充满了强烈的语言自觉和语言的饥渴；对新语言的渴望、乃至焦灼，既是一份社会抗议和政治反叛的转喻形态，也是一种真实的文化突围的路径。此前，我已经反复细读了贝拉·巴拉兹（Bela Balazs）的《可见的人类》、马塞尔·马尔丹（Marcel Martin）的《电影语言》，但其中简单、而且技术化的“语言”无法满足我的渴望。于是，我毫不犹豫地借出了这本《电影语言》。今天，我还会深深感到这份偶然之中的幸运：当时我对此书的所有深浅、细节一无所知，完全不知道这就是现代电影理论的奠基人克里斯蒂安·麦茨（Christian Metz）的名著《电影符号学导论》（*Essais sur la signification au cinéma*）的英译本，是结构主义电影符号学的开山之作；更不知道语言学转型的背景和意义；当然，也不知道麦茨之为罗兰·巴特（Roland Barthes）的人室弟子，其电影符号学是对索绪尔构想的普通语言学/符号学的实践。其时别无选择的

“选择”在无知中将我带入了语言学转型和现代电影理论，也成了我进入结构主义、后结构主义理论的入口。

今天想来，有几分荒唐，我拿到这本英文专著后，如饥似渴，但真的读成了“字字珠玑”（笑），因为当时我基本上是个英文的文盲。我中学时学的是俄语，遇到因政治原因自大学贬入中学的良师，曾经达到可以朗读普希金的“高度”，所以高考时外语成绩取得出众的高分，却因此极为荒诞地分入了英语快班（当然，当时仅两年的公共英语课还是我们抗争得来的——中文系的传统是中文研究无需外语教育）。一贯优等生的脆弱“自我”让我无法面对自己的绝对劣势，因此以近乎玩世的态度，混过了这极为有限的大学英语教育。但此时，凭着年轻的无知之勇，我竟如此抱着字典开始研读这部事实上艰深晦涩的英文译著。说是读了，其实硬译了此书，一字一字地查字典（买了不止一种字典，最后才意识到语言学的英汉字典最贴切，但也完全不够用），一句一句地试图理解，于是只好全部写在本子上。记得当时不断向还在北大读硕士的好友孟悦求助，她的英语程度比我好太多；她也以类似的方式寻找文学理论中的“新语言”。今天二十世纪西方文学理论的基本读物，那时她都是一个硬皮本地自己硬译。硬啃、硬译，我知其然，不知其所以然地习得了能指/所知、内涵/外延、聚合/组合、共时/历时，以及大组合段理论。那时，中国人文学界处于突出位置的，是新启蒙热情幻化出的建筑在科学崇拜、科学哲学基础上的新三论：信息论、系统论、控制论之文学理论版。偶然遭遇麦茨，将我带往了结构、后结构和批判理论。

就像你说的，在事实上由第四代导演所凸显的技术中心倾向的影响下，大约在1984年前后，我开始大量旁听电影学院摄影系、美术系、录音系的专业课程。修课量之大、态度之认真，应该可以拿几个学位了（笑）。导演系的课程也听过一些，但自觉没有另外三个系的专业收获大。也许是受了特吕弗说法的影响，这个影评人出身的导演

认为：三天便可学成电影导演；或是费里尼的调侃：当你在现场手执导演话筒骂人之时，你就成了导演（笑）。——当然，优秀导演所依凭的，不是某些导演技巧，而是人文、艺术修养和对电影视听语言的整体把握。但仍感到不满足的是，即使各系专业课的老师，也无法回答我关于名片中的场景、调度、影调、光效是如何构成之类的“十万个为什么”。于是，我自己的良师之一，是学院图书馆订阅的英文期刊《美国电影摄影师》（*American Cinematographer*），尤其是其中知名国际摄影师的创作笔记。还记得维托里奥·斯托拉罗（Vittorio Storaro）自嘲的趣闻：在每个城市，他最热衷的商店是女性内衣店，以致被各种鄙夷的目光视为变态色情狂；而他在不同的影片中正是以不同材质、密度的丝袜做遮光片和滤色镜，因而取得了特殊的光效和影调。也记得，他记述与弗朗西斯·科波拉（Francis Ford Coppola）合作《现代启示录》，获得了极大的创作空间，成为影片真正的场面调度者；而与贝纳多·贝托鲁奇（Bernardo Bertolucci）合作《末代皇帝》时，却被制约为掌机人。也记得纳斯托·阿尔芒多（Néstor Almendros）有几分苦涩的表述：电影摄影师何为？坐在高脚椅上无所事事，最后在片尾字幕上署名；或是做着看似导演才应该做的一切，而后在片尾字幕上仍是摄影师。他会在创作笔记或访谈中揭示影片中光的秘密：多种灯的组合与效果、隐秘的光源、不同调性的散射光的获取……记得当时的心得：电影摄影师如果还不能说是真正在用光写作的人，至少也是其中之一——至少是写作的执笔者。当然了，我最喜欢的表述仍是：在每一个电影摄制组的每次拍摄中，导演与其他主创，尤其是与摄影师和演员，有着某种才能、意志与文化教养的较量，胜者为“王”。

我学电影的最后一个路径，无疑是最重要的路径，便是大量、反复地观影。我今天仍坚持：学电影的最佳途径是看电影。除了电影资料馆常规的观摩活动，最幸福的就是1980年代可说是频繁的各国“电影回顾展”。今天想来，几乎是冷战近40年的西方电影如暴雨般地倾

泻在我们头上。每逢回顾展，我会一举买下三套票（按照我当时的收入，可谓“壮举”），这样我就可以在不同时间三度观看经典名片。大约在晚上11点左右赶末班车回家时，眼睛几乎要胀痛出眼眶，但欣欣然，心里有饱满的幸福痛感（笑）。前VCD、DVD时代，录像带也凤毛麟角，所以在影院观影的唯一路径中，我学会在黑暗中记笔记（后来开始了国际交流，海外同行来访时，最受欢迎的礼物是一支带有微光灯的笔），回到家里无论多晚都整理笔记——不然黑暗中写下的“鬼画符”，不久自己也不认识了（笑）。在电影资料馆，我开始熟悉戈达尔、安东尼奥尼、费里尼、伯格曼、法斯宾德……电影学院教学的中后期，我最基本的、也是颇受欢迎的课程是《电影大师研究》和《影片精读》。也是那时开始熟悉特吕弗的“电影作者论”，进而是彼得·沃伦的“结构作者论”，这调动了我的文学累积和批评准备；它也是将我在结构主义电影理论中形成的文本中心讨论，延伸到电影作者/导演研究的路径上来。

你看到了，这便是我个人电影趣味的由来：欧洲艺术电影、作者电影，而非好莱坞或任何意义上的商业电影。事实上，趣味或许是比任何其他因素更为内在而深切的构成。有偶然，但时代的必然是情感结构上的认同和亲和。当然联系着冷战，我在冷战年代度过生命中最初的三十年。尽管在整个80年代，我毫无疑问地拥抱着古典自由主义的信念；但同时，电影/欧洲艺术电影、电影理论带给我某种尚处于无明中的犹疑，尽管当时我并不清楚，作为红色的1960年代的“遗腹子”（我自己的措辞）的电影学与批判理论、后结构主义、欧洲新左派之间的精神渊源。这是我当时并不自知的幸运之一。

大致就是这样吧。

王：当时第五代导演已经开始创作了。整个1980年代的中国电影，新的电影语言、前卫的影像风格刚浮出水面。您的教学如何联系着电影制作

呢？在当时，学院研究与电影生产类似直接的关系吗？

**戴：**由今天的状态回望，应该说当时思想界状态、理论研讨与创作间的联系是空前的而且是异常紧密的。但从另一边看，我从克里斯蒂安·麦茨那里获得了一个重要的立场表达：电影理论与研究自身是一种表意实践。自此，我始终坚持理论与理论书写自身的社会实践特质及原初表达的意义。会做出这样的选择和表述，一边是因为倦于彼时的官方说法里的理论/实践二分，及实践的优先特权地位；另一边则是个人的选择：我爱上了电影，却几乎从未受到真正介入创作的诱惑。好像你也问起过，而且每个访谈者都一定会问到这个问题：电影学院11年，我是否介入过创作？是否写过剧本？是否想成为导演？的确没有。奥逊·威尔斯说，电影是发明给成年人的最好的玩具；我可以说始终保持某种游戏心态，有时也自以为是玩家，但从未起意介入电影制作。

回想起来，一则因为导演的创作方式：大型或小型的摄制组。不管有无在其中命名“作者”的必要性，其运作都必然包含了权力关系。彼时电影圈内流行的一个笑话：一个电影摄制组是一个微型黑社会。一个导演就是一个黑帮大把头。当然，彼时，这无关利益，只是单纯的权力自身。我这个人一生被视为“不成熟”的原因之一，是拒绝接受权力关系的现实必要性（笑）。我拒绝支配，也拒绝被支配。也为此付出惨痛代价（笑）。如果生在DV时代，我或许会一试影像书写，尽管其实我也不甚热衷。二则，也许是自知或自恋吧，我知道我不会成为一个一流的艺术家的，无论使用哪种媒介；但我可以是一个胜任的思想者。因此，在一个参照西方的逆顺序中，我们先是倡导理论与创作分立；继而，在法国《电影手册》的传统中倡导批评与创作的分离。所以，尽管整个1980年代的创作、理论、社会新思潮与电影新浪潮处于水乳交融的蜜月期，我始终保持了行注目礼的距离（笑）。

就理论、创作的状态而言，1980年代也的确是某种“最好的年代”——因为不可重现。记得当时每一部影片筹拍的过程已是不同层

次的热烈讨论、交流的过程，的确集思广益，所有参与者都把讨论中的剧本当做自己的片子，极端投入。当然，影片也不时成了种种“创新”、理念或理论的演练场。而每一部完成片送审之际，会在电影家协会（以下简称“影协”）和电影学院“首映”——尤其是当时几乎所有的导演都是电影学院毕业生。所以，有所“追求”或略有想法的作品——通常只是工作双片都会拿到学院来放映。学院放映厅“观摩”国片时通常伴随着哄笑、嘲弄的鼓噪、拍打座椅的声音，对不时紧张、焦虑地站在门外的导演，的确很残酷；偶有一部影片在几乎静默中放完，那简直是导演极大的荣耀。那是一个充满激情、也包含悲情，却时有狂欢色彩的电影年代。

至今还很清楚地记得，1983年，当时的摄影师张艺谋自己带着《一个和八个》工作双片来学院放映，刚开始放映就看见他极度焦虑地冲去放映间，放映中断了一会儿后重新开始。后来得知，因为是工作双片，声轨没挂准，他自己上去动手调。因为电影的第一场，长镜头中的摄影机运动准确地对位着声轨上的无词吟唱的《在太行山上》的旋律、节拍——不是后期配音，而是拍摄时的设计。还记得，在学院放映罕见的静默中看完《一个和八个》全片，当银幕完全黑下来的时候，现场仍是鸦雀无声，不知道过了多久，感觉是很久很久，突然掌声雷动。当时我观影经验可以说是五内俱焚、欲哭无泪。奇怪地确信：这是一个历史时刻，我们也能拍出这样的电影了！

的确，这是后来著名的“第五代”真正的登台时刻。但继而引发的是1980年代初特有的激情风暴，充满了怪诞但极为明确的政治内涵。表面看来，《一个和八个》引发的论争，是由于其情节支脉触及一个不成条文却不可僭越的规定：“自己人”不能杀“自己人”，剧情中当小卫生员落入日本兵之手，眼看遭到轮奸或更可怕的遭遇，瘦烟鬼对她射出了最后一颗子弹。但更深刻而真实的，是影片带来的陌生感，其对电影形式、叙事、历史的挑战。尽管第五代发轫期的作品，



事实上并不具有任何政治异议性，但其饱满而极度陌生的形式自身携带了无名的威胁与异己表述的可能。如果说，1960年安东尼奥尼的影片《奇遇》的第一批观众，有机会目击绵延了两千年的亚里士多德情节三一律在他们面前坍塌下来；那么，我可以毫不夸张地说，我很幸运地目击了这个电影的这一时刻：《一个和八个》的这一枪在这个电影的银幕上洞穿了一个猩红的洞孔。我还记得当时在各种电影场合——官方的、准官方的、甚至私人聚会上，《一个和八个》是最热门的、必谈的话题，攻击的、辩护的，会争到面红耳赤，乃至声泪俱下，就这部影片发生激烈的论争。那时我还没有任何资格“触电”，但一样激情洋溢，逮谁跟谁练（笑），不容忍任何对影片的质疑。

然后，《黄土地》来了。在同样的场合观影，第一次观看的感觉有几分失望——因为我期待着《一个和八个》的饱满和力度，相形之下，《黄土地》要淡得多。直到第二次看的时候，才意识到其中导演的角色，隐藏的故事：翠巧的、翠巧/顾青的、翠巧/翠巧爹的……一部极为耐看的电影，每次可以读出新的体认。事实上，自《一个和八个》始，是中国电影新电影的发生，一个真正的节日：新作频至，新人辈出。《猎场札撒》《绝响》《黑炮事件》《女儿楼》……那时节，理论、批评与创作之间的关联的确空前密切，导演们，年轻的第五代导演、尤其是在第五代冲击下彷徨的第四代导演对各种批评、建言真正是“虚怀若谷”“从善如流”（笑）。而且市场的角色尽管在渐次清晰地显露出“狰狞”，但此时仍是可以忽略不计的因素；于是，评论一度拥有怪诞的特权。但即使在当时，深受理论或评论暗示而制作的电影，也通常与评论者们形成令人啼笑皆非的错位；而的确按照理论亦步亦趋制作的电影几乎都是苍白之作。那时，我与不少导演颇有私交，也偶尔介入前期剧本讨论，更多的是评论，但的确自觉保持了距离和区隔。