

电影的斜坡

Pilgrimage to the Silver Screen

陆绍阳 著

广西师范大学出版社

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS



电影的斜坡

Pilgrimage to the Silver Screen

陆绍阳 著

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

电影的斜坡/陆绍阳著. —桂林:广西师范大学出版社, 2004. 1

ISBN 7 - 5633 - 4250 - 8

I . 电… II . 陆… III . 电影事业 - 中国 - 文集
IV . J992 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 086262 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市育才路 15 号 邮政编码:541004)
网址:www.bbtpress.com

出版人:萧启明

全国新华书店经销

发行热线:010 - 64284815

世界知识印刷厂印刷

(北京怀柔城北 邮政编码:101407)

开本:635mm × 965mm 1/16

印张:12.75 插页:60 字数:169 千字

2004 年 1 月第 1 版 2004 年 1 月第 1 次印刷

印数:0 001 ~ 7 000 定价:28.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

目 录

杂食动物或者堂吉诃德先生(序)	章 明
他们给 20 世纪中国电影留下什么?	(1)
中国写实电影的两个问题	(13)
中国电影中的人物塑造	(22)
中国电影中的弱者形象	(33)
中国电影的历史叙述和现实空间	(40)
中国当代电影生态	(71)
公共舆论空间中的中国电影	(89)
影响中国电影进程的世界电影潮流	(99)
全球化语境中的中国电影发展策略	(167)
附录 1 我喜欢的 101 部中国电影	(183)
附录 2 我喜欢的 101 部外国电影	(187)
热爱电影的日子里(后记)	(191)

他们给 20 世纪中国电影留下什么？

当我们回望 20 世纪的中国电影时，看到辉煌和灿烂的同时，也体会到了悲凉和无奈，我们或许应该怀着体贴和同情来看待这段历史。坦白地说，20 世纪的中国，真正有利于电影发展的机会并不是很多，时代在剧烈地变化，观众的口味也不断地改变，社会变革给电影带来了新的机遇，也制造了不小的麻烦。

20 世纪 30 年代到 40 年代，中国人民承受了太多的苦难，但应该庆幸的是，中国电影并没有因为连年的战乱而枯萎，相反，活动影像的魅力无与伦比。活色生香的女明星，逼真的音响效果，还有与社会接触的愿望，吸引着人们不断地拥进了电影院，尽情享受明知是虚幻的“视觉盛宴”。这段时间，甚至可以说是中国电影的花样年华，出现了像袁牧之的《马路天使》、费穆的《小城之春》、桑弧的《太太万岁》、石挥的《我这一辈子》这些很结实的作品，在中国电影史上留下了很深的痕迹。后来，有些电影评论家不无自豪地声称，欧洲艺术电影在 60 年代所取得的艺术成就，几乎可以在费穆的《小城之春》里找到全部特征。从当年的电影成就看，我们至少可以得到两点启发：其一，尽管那时候的大部分电影还是社会电影，但并不是说教电影，电影应该去发现一些东西，而不是去推广一些东西；其二，当时的电影非常接近普通人的生活，如果中国电影能够一直延续这种传统，而不是屡次被人为地中断，我们至少能够在电影中看到每个时代真实的面貌。

新中国建立后，经过将近 10 年的建设和积累，终于在 1959 年形成了我们现在经常说的建国后第一次电影高潮，出现了像《林家铺子》、《林则徐》这样经得起时间考验的影片，但这次高潮只能说是昙花一现，以后的岁月，很长一段时期，因为众所周知的原因，电影的艺术生命被窒息了，很多有才华的艺术家并没有幸运地等到他们的第二个春天。

在现在还没有停止拍片艺术家当中，“谢晋”这个名字应该首先被提及。他的作品曾经代表着中国电影的高度，也代表着中国电影人的良知，他是中国电影界少数几个可以谈得上“历程”的导演，他为中国电影做出了巨大的贡献。任何一部中国电影史，不管是官修的，还是民间的，不管是现在写的，还是后人写的，都不会，也不可能跳过谢晋的电影。尽管他对中国电影的贡献到《芙蓉镇》基本上就结束了，但是可以肯定的是，在中国传统电影文化的传承上，他是迄今为止做得最出色的。

另一位重量级的导演谢铁骊，1962年拍摄的《早春二月》早早地确立了他在中国电影史上的地位。此后，很多电影导演失去了在制片厂工作的机会，“发配”到几百公里之外的“干校”打扫厕所，从事他们并不擅长的体力劳动，改造他们的世界观。谢铁骊是少数几个在“火红的年代”里被“大人物”看中，侥幸没有中断电影创作的艺术家，其中必定交织着巨大的痛苦和喜悦。谢铁骊是一个在电影面前从来都不会选择“缺席”的导演，他的作品数量很可观，但落差也大，特别是他晚年拍摄的一系列根据名著改编的电影，总给人力不从心的感觉。

中国还没有出现像黑泽明、安哲鲁普洛斯这样“老夫聊发少年狂”的大家，后劲不足的原因除了知性不够外，还在于中国的大部分艺术家没有足够的勇气，很容易成为世俗诱惑的俘虏。

在很长一段时间里，中国电影都是向内的，不是向外伸展的，谢晋几乎使中国传统电影走到了尽头。

谢飞是幸运的，他继续走传统路子并获得了巨大成功。从《湘女潇潇》、《本命年》到《黑骏马》，他的电影更接近人性的要求，也更接近艺术规律。在中国的电影导演中，能够一直保持头脑清醒的并不多，谢飞是其中的一个。谢飞这一代导演，他们的人生观中包含着较多的社会责任感、理想主义，但艺术上的“温情主义”多少削弱了他们对生活严峻的思考。

相对于大量粗浅化的作品，《城南旧事》和《人鬼情》的出现是个意外。说得更直白一点，它们是被无数垃圾包裹着的两颗珍珠。吴贻弓的《城南旧事》和黄蜀芹的《人鬼情》是中国新时期电影中少有的几部“言志”的作品，在艺术上也相当完整、成熟。它

们朴素而真实，触及了人们情感和心灵最幽深和柔软的部分，传达出了人生的况味。《城南旧事》是一部表现一个女孩告别童年，逐渐成长的电影。而成长也意味着内心的壮大，影片不仅揭示了人的内心世界这一隐秘的领域，而且教会我们如何在朴素中寻找诗意，乡愁、怀旧，带有浓郁的东方味道。如果真有“谢晋模式”的话，那么，吴贻弓是从“谢晋模式”中率先走出来的艺术家。

《人鬼情》是中国电影在再现和表现、传统和创新相结合的探索中做出样板性成就的影片。黄蜀芹故意模糊了现实和幻觉之间的界限，她一直试图解决一个艺术家和现实之间的紧张关系。

但吴贻弓和黄蜀芹以后的作品都乏善可陈，像《海之魂》、《画魂》这样空洞无物的电影很难让人相信出自他们之手。中国很多导演拍着拍着就重复自己了，拍着拍着就不见了。艺术必须与真正的人生现实相连，美更在于完整、厚实，而不在于外观的漂亮。

1979 至 1983 年，以第四代导演为主力的群体探索进入了一个稳定期，延续了 4 年之久的中国新电影的第一个波峰已经过去。由于谢飞、吴贻弓、黄蜀芹、吴天明、滕文骥、郑洞天、胡柄榴、张暖忻、黄健中、颜学恕等导演的努力，中国观众逐渐恢复了对电影的感受力，这也是他们这些导演对中国电影的主要贡献。

第四代中的很多导演后来都投入到“主旋律”影片的创作中，如果说以“主旋律”影片为首的国产主流电影在我国特有的社会文化语境里，为确立、弘扬主流意识形态与精神文明建设尽了它最大的职责，为社会主义电影事业做出了不可否认的贡献，他们也是有功劳的。但有一点必须指出，第四代中的相当一部分导演，已经习惯了接各种各样的订单，而没有能力在没有订单的情况下独立做一个作品，他们没有真正参与到电影艺术自身的建设上来，在中国电影史上是没有位置的！他们还不具备把严肃题材拍出光彩的能力，他们只是成就了自己的社会角色，说的更严厉一点，他们只是在疯狂的功名动机驱使下，延续了利用公款为自己树碑立传的恶习。

“第五代”的横空出世，真可以说是生逢其时，20 世纪 80 年代是一个创新的年代，也是中国电影的黄金时代。第五代导演在“文革”中都有一些灾难性的记忆，在“广阔天地”里的磨难，使得

他们对生活的认识更全面,机遇加上自身的才华,使陈凯歌、张艺谋、田壮壮、张军钊、吴子牛等人在中国影坛呼风唤雨,他们是新时期电影最大的获益者和推动者。他们的成功,也使中国电影呈现出一个明显的上升期。

《一个和八个》打响了第五代电影的“第一枪”。张军钊将尊严感和纪念碑式的凝重注入到平凡之中,影片中悸动的力量和形式,带给后来的导演极大的影响力。

在第五届“金鸡奖”的评奖会上,评委之一的黄宗英“舌战群儒”,要给予陈凯歌导演的《黄土地》足够的“名分”,但这个来自文学阵营里的“伯乐”并不能说服那些生活在惯性中的电影“权威”。好在没用多少时间,就证明了《黄土地》完全可以进入最优秀的中国电影行列。《黄土地》之后,无论对它持何种态度的人,都不能再用过去的眼光来看待中国电影,它是一种精神拓展的证明,在那里,电影人有很多勇敢的担当,那份完全是从自己身体里分泌出来的忧患、情感和诗意弥漫在亘古不变的空间中。陈凯歌将令人心碎的贫穷转变成英雄般的史诗,以婉转真切的写实精神描绘了农民崇高的劳动,还有他们和土地之间的亲近。

《黄土地》的出现,使多少有些暮气的中国电影出现了新的可能性,不靠戏剧性场面,但影片中不失充沛的高贵和节制的深情。此后,陈凯歌沿着《黄土地》开辟的道路继续前行,但艺术上的不管不顾,吓跑了很多观众,使本来就不热闹的电影院门可罗雀。在此期间,陈凯歌不断反省自己的电影,思考如何把自己的哲学反思、文化寻根溶解到传统的习俗里去。时隔十年,陈凯歌进行了一次艺术上的脱胎换骨,他又一次以弄潮儿的身份出现在大众面前。故事横跨中国50年历史的《霸王别姬》,把陈凯歌经营戏剧的才华完全展现出来,它让西方人看到了他们想看到的任何东西。《霸王别姬》使陈凯歌的国际声誉达到了顶峰,和《钢琴课》一起,影片获得了戛纳电影节的大奖。这是中国电影人从没得到过的殊荣,至今还没有第二个中国导演能和陈凯歌一起分享此项荣耀。

现在,陈凯歌已经放弃了自《大阅兵》、《边走边唱》、《孩子王》以来的探索,他认定电影首先是一个传奇,然后再去考虑别的问

题。他的改变是妥协，还是无奈？要是他沿着原来的路继续往前走的话，会是什么结果？这除了创作者自身的原因以外，可能和整个大环境有关。和 80 年代相比，90 年代后，中国电影界明显缺乏生机，电影人已经丧失了把事情往前推进的耐心和勇气。

张艺谋是最具国际影响力的中国导演，中国电影走向国际电影节的道儿，是由他披荆斩棘趟出来的，这也是非常紧要的具有长远意义的开端。仅就这一点来说，我认为，后来所有打算当导演的人都欠他的情。

张艺谋的认真造就了他。不管是从电影数量上看，还是从投入的程度看，他都可以说是中国电影导演中最勤奋的一个。《红高粱》投入的资金很少，但有足够的震撼力，在电影史上有不可替代的地位；而且《红高粱》里有着非常重要的东西，就是热情，这种热烈的程度就好像少年的初恋一样，完全没有现实的考虑，到了奋不顾身的境地。《红高粱》让我相信电影是靠激情、力量、活力和偏爱来推动的。

《活着》是一部平心静气说故事的电影，它以一颗普通人的心去展示小人物的心态。不去刻意造势，不用扎眼的视觉造型去营造氛围，不靠神秘、怪异的民俗吸引观众，而是平平实实讲一个故事。这对张艺谋来说，是一个不小的挑战，因为讲故事不是他们这代导演的特长，而是他们共同的短处，他们一直不能很好地解决影片的叙事问题。《活着》尽量从灿烂走向平实，尽量让人物走出来，绚烂至极归于平淡，这种戏最难拍，最要功力，是没有巧劲可以借的。《活着》的成功，无疑使张艺谋手中多了一样武器。

《秋菊打官司》里有非常动人的东西——对人的关怀、对生命的尊重。这一点在张艺谋其他作品中很少见，正因为少见，它才珍贵。张艺谋是中国最优秀的导演之一，这一点是毋庸置疑的，但张艺谋不是一个靠一己的能力，抽刀断水，就能改变电影艺术航程的艺术家，这也使他以后的艺术走向及高度多少取决于他“周围这帮人”的素养。

很长一段时间里，黄沙弥漫的西部片占据了中国的银幕。但大部分导演根本无法超越陈凯歌、张艺谋的才华，他们的影片还一味地在民俗的展示上绕圈子，以为只要依葫芦画瓢，一样能讨个

“头彩”，但他们并不知道，凭几个“符号”就能戴上“高帽”的时代早已一去不复返了。惟一的例外是何平导演的《双旗镇刀客》。这个并不是“科班”出身的导演出人意料地将有力的单纯、狂乱的力量和燃烧的激情凝结在一部影片中，使人血脉喷张。

在对现实的态度上，宁瀛导演要诚实得多，也更冷静和克制。她的想像力和创造力是建立在对本土生活的热爱、体验、思考的基础上，不是为了证明自己的诚实而在电影中附加一些诚实，《找乐》如此，《民警故事》也如此。她似乎拥有一种值得羡慕的能力，可以从任何平常的事物中看到潜在的价值，更能从北京的现代场景中发现美丽和迷人之处，她能从被她和善的目光注意到的事物中感受到单纯的快乐。

像田壮壮、姜文、宁瀛、章明这样的导演，他们的作品基本上和他们的内心是一致的，他们的电影就是他们心灵的形状，只有真切，才能进入情感的层面。《蓝风筝》是田壮壮用自己内心去拍、去感受的电影。田壮壮关注个体在时代变迁中的命运，这个“红孩子”勇敢地捅破了一直包裹着中国电影的坚硬的外壳，非常诚实地说出了自己对这个世界的看法：《蓝风筝》里压抑的生活，才是那个年代生活的本来面目。一个导演只有对自己民族的历史进行真诚的反思、奉献真诚的祝愿，才会有这样的电影。

黄建新被认为是远离《黄土地》、《红高粱》，而始终根植于现实生活的导演。他的作品从《黑炮事件》到《站直啰，别趴下》，充满了现实生活中的流畅与动感，并如实地反映了改革开放过程中人的价值观和行为规范所受到的冲击和带来的变化，而且他难得地使真正的幽默在中国电影中再次出现。

姜文是“第五代”后不可绕过的艺术家，虽然他的电影只有《阳光灿烂的日子》和观众见面。像他这样的导演，赢得别人的尊敬，是因为他的作品几乎没有来自内心以外的东西。《阳光灿烂的日子》表现出姜文把握细部的能力，而大刀阔斧的《鬼子来了》已展示了他把握结构和事件的才华，他应该有雄心、有能力去拓展电影的疆域。

《赵先生》中，摄影师出身的吕乐用近乎“干枯”的笔触，准确地捕捉到了中国两性关系的当代性。

1990 年代,中国的经济、社会、文化都处于一个转型期,每个人都在这个过程中承受着很多变数。第六代是在改革开放以来逐渐繁荣和市场化后的城市中长大成人的,他们是一个非常特殊的群体。他们除了要遇到和前辈一样多的困难和阻力外,“商业”这把利剑一开始就悬在他们头顶。他们是“行走”的一代,行动特别多,他们用自己的方式和行动证明了拍电影是每个人的权利。第六代使后来的人看到了电影作为一种文化位置、文化现象的新的可能性。

张元是善于捕捉北京面貌的导演,他早期作品中透着的绝望和生机,自有一份深厚的内在力量。他电影中的心理深度和“城市现实主义”特点已使他的表达成为当代中国电影中一种不能忽视的声音。但是,随着他沉寂后再次“浮出水面”,其态度变了,凌厉的东西也消失了,难道真的回不去了吗?

你可以记不住《巫山云雨》这部电影里主人公的名字,大部分观众是记不住他们的名字的,但我们不会忘记他们的爱情,因为章明导演给出的是中国爱情,从这点上看,章明是一个真正懂得中国人情感方式的导演。当女主人公最后捶打男人胸口的时候,一切尽在不言中了。他们的爱情如此美丽,这就是他们的浪漫,完全不同于西方人的情感表达。东京电影节连续三年邀请该片参展,但被主管部门以该片“艺术质量差,风格晦涩,调子灰暗”为由谢绝。章明是一个很会坚持的导演,《巫山云雨》在当代中国电影缺乏可以比较的参照物,从影片中可以看出导演的美学抱负和人文关怀,它轻易地颠覆了中国传统的电影情节结构。

何建军用有力的电影语言深入到了一个“偷窥者”的内心世界,把艺术还给人,把人还给内心。何建军通过他个人活跃的内心生活成为人的内心世界的发现者。

《苏州河》里,娄烨竭力想摆脱现实的羁绊,从现实层面上飞起来。叙事链中的“我”和美美、马达和美美、马达和牡丹、“我”和马达、河与美人鱼,既互相纠缠着,又互相游离,这种若即若离的关系非常有意思。娄烨努力寻找着他们之间的某些内部的联系方式,而不是那种显而易见的外在的逻辑。他的影片散发出影像本身的魅力,他对影像的把握游刃有余,有一种和他的年龄不相

称的成熟。

王小帅的《十七岁的单车》通过两个年轻人的争执反映了不同生活背景下的人的不同的观念。现在我们的电影碰到的不是技术上的问题,而是直面人生的态度;缺的不是漂亮的光线,而是灵魂的东西。

第六代电影人的出现,以他们那种还不那么世故,不那么保守的情怀,凭着对自己、对艺术的真诚,所呈现出来的那种生存的现实和体验的现实,以及他们在电影语言上的努力,无疑为当今的中国电影注入了些许青春和朝气。但是天真和纯洁并不能让他们的电影因此在中国电影史上留下足迹,反叛和激进,也不能使他们的电影因此经得起时间的考验,在他们身上普遍缺乏经验的力量,对于昨天的“近视”,使他们无力对自己的故事有个成熟的评价和总结。

可惜现在这些导演要么不拍片了,要么拍出来的片子经历很多磨难,无形中消耗了他们的创作生命。

如果“第六代”不愿意自己成为过渡的一代,就一定要从思想上、艺术上对前一代进行彻底的反叛,否则二者之间不过是年龄上的变化。作家朱文认为,中国导演的总体水准基本上相当于文学青年的水准,不过人群中总有人发出异声,而贾樟柯的声音在其中是独特的。事实上,像贾樟柯这样更年轻的导演的出现,使我们有信心对电影本身要求更多。《小武》的诞生,不但让我们发现了一部电影,更发现了一个作者,他的电影已经呈现出中国电影中普遍缺乏的质地,对世界有比较完整的看法。我不知道张艺谋看了《小武》后有什么感想,他在媒体上也没有谈过这部电影。但我想,他如果真的看了这部电影的话,而且把《小武》和自己的《一个都不能少》作一个比较的话,他会感到差距的,即使《小武》得到的荣誉远远没有《一个都不能少》多,即使《小武》的观众远远没有《一个都不能少》多。

而更值得我们期待的是,随着数码技术的普及,更多的“业余电影人”将登上电影这个巨大的舞台,这必将改变人们对中国电影的看法。真正的大师,他的体系是建立在原创的品格上,但原创并不是无中生有,马克思说,人只能在历史给予你的条件下创

造历史。

电影探讨的无非是两个问题：怎样使用电影语言和使用电影语言拍什么。怎样使用是前提，是技巧，但最终的目的才是更需要引起重视的。中国的电影人需要花更大的力气，投入更深的情感去理解自己和周围人的生活，特别是那些普通人的生活，冰冷的镜头毕竟不是电影的全部，电影需要电影人的诚实、真心地介入和参与，只有更多的人奉献自己的才华和智慧，中国的电影才会有希望，有生命力，才会使人打心眼儿里不排斥它，喜欢它，而且为之骄傲！

论及中国电影，我们当然不能绕过台湾和香港地区的电影。

台湾地区的电影保留了很多中国古典文化的特征，这是台湾电影人的一大贡献，他们没有轻易割断自己的历史；当然，台湾电影也有它的特殊性，明显地带着被殖民半个世纪的后遗症，多多少少带有海岛文化的印记。经过 20 世纪六七十年代经济的快速发展，台湾电影也经历了经济腾飞后人心的浮躁和迷茫，但幸运的是，因为侯孝贤、杨德昌、李安、王童、蔡明亮、林正盛等不同时期的导演的不懈努力，台湾电影中可以清晰地看到民族文化一直在向前发展，并且及时在“现代、后现代的文化空间里找到新的增长点”。

侯孝贤用镜头制造了真实的空间、时间以及写实的生活感。他在长达 20 多年的创作生涯中，一直保持着对电影的热情，他是台湾电影中一面不倒的旗帜。他没有因为时代、文化的变迁而改变对电影的态度，他的坚持和努力，为这门虽然年轻，但已经过早显出老态的艺术注入了新的元素，强劲的商业化大潮并没有冲刷掉他电影中特有的文化品位，浮光掠影的后现代思潮也没有影响他电影的深度。他的电影着力表现的是对人、对家庭、对城市、对民族的情感，只是他的表现方式比大多数的内地导演更冷静、更含蓄，也更带有历史的包袱感。《童年往事》被吴念真认为是迄今为止最好的台湾电影，还没有一部内地电影把乡愁拍得如此厚重、绵密。侯孝贤的巅峰之作《悲情城市》被称为是“在历史的苦难铁砧上锤炼民族魂”，从镜头美学的角度看，堪称巴赞式长镜头学派具有东方文化意义的再生。

杨德昌的作品一直用冷静的思考来透视都市现代文明中普通人的生存状态,面对西方丰富的电影遗产,他不是生吞活剥,而是消化得最彻底的一个导演,这使得他的电影很容易超越文化的局限,赢得更广泛的赞誉。《牯岭街少年谋杀案》或许是迄今为止中国最好的青春片,很难用几句话表达出这部影片的价值和它深远的影响及意义。杨德昌把同类题材影片的创作带到一个前所未有的高度,不经意间就给后人提供了一个榜样和一段时间内都无法超越的新记录,这段时间可能是10年,也可能是50年。《一一》表面上看是一部有关家庭、中年人的电影,其实它也关乎整个人类的处境。杨德昌不是靠技巧、靠故事的曲折生动取胜,而是一点一点走进你身体的内部,一点一滴打动你的内心,他用自己可贵的生命经验,平实地写出了一个人活在这个世界上有形的和无形的压力。

《爱情万岁》把台湾电影的主题引到了后现代社会的现实之中。蔡明亮的这部由3位主角的身体语言和生活中的细节组成的电影,当之无愧地获得了第51届威尼斯电影节的大奖。语言在这部戏中已经完全不重要了,看他的电影,你会在缓慢而痛苦的剥落中,感受到“文火”和“烈火”的区别,烈火会把你一下子摧垮,而文火对你的灼伤,却会让你永生难忘。

李安的起点很高,很多电影人努力了一辈子都无法达到他处女作的水准。他的嗓门并不高,但只要他一出现,就会有人围在他身边,这一点让很多人理解不了。他的电影总是刻意强调“戏剧性”,他认为“戏剧性能检验人性”,在隐忍的平缓中包含着几欲喷薄而出的激情。“文人气”十足的李安是一个平衡感很好的导演,他游刃有余地穿行在东方与西方、艺术与商业的交叉点上,凭这种独门功夫,李安就有了行走江湖的足够的资本。

香港电影是在中原文化的边缘生长出来的一种草根文化,带有明显的岭南文化的特色,虽然,它缺乏强势的国家文化的正统地位;“名分”其实也是一把双刃剑,没有它,有时反而容易轻装上阵。香港电影的特点是非常鲜明的,就是多元性和民间性,香港电影一直和大众的文化有亲密的接触。与内地和台湾的电影比较,香港电影汲取了好莱坞电影工业的长处,率先告别了“小作

坊”式的生产模式，取得了宝贵的电影产业化的经验，发展出了适合大众娱乐消费的新类型、新模式。

王家卫是一个很松弛的导演，他的电影从头至尾散发着自由的精神，这完全是想像力的胜利。王家卫的电影视点非常独特，他关注的是人们的行为方式是如何与时代所提供给他们的环境发生关系的，是如何互相揭密又互相保密的。王家卫已经用大明星、华丽的影像、深入人心的音乐、做工精细的服装，开拓出一种另类商业片的样式，培育了一大批自己的观众。

杨德昌、王家卫、李安的电影分别代表了三种创作方向：杨德昌看重生命经验，王家卫把握时尚流行，李安针对大众消费。而这三种不同的创作方向，显现出华语电影在不同制作模式、不同类型的创作中都蕴藏着巨大的创作能量，如果能够把两岸三地的电影做一个很好的整合，其本身良好的电影生态和结构必定会在新世纪焕发出新的生命力。

吴宇森、徐克、王晶、周星驰的电影，可以代表香港电影的主流，而真正关怀香港社会状况的导演是许鞍华、陈果。许鞍华的电影有一种中国电影中少见的苍凉的气息，无论是反映越南难民生活的《投奔怒海》、表现香港人寻找归属的《千言万语》，还是根据张爱玲小说改编的《半生缘》，都是把人性放在世态炎凉中历练。她说，我一直比较喜欢《教父》系列和黑泽明、波兰斯基及东欧一些导演的作品，我不是喜欢它们的技巧，而是喜欢那种悲凉的调子。

陈果的影片可以视为香港电影的异类，它以强烈的写实风格将处于社会边缘的年轻人的无助与空虚刻画得深入骨髓。1996年拍摄的《香港制造》，拍出了找不到方向的年轻人的无奈，有一种粗野的生命力。《榴莲飘飘》说的是一个悲惨的女孩的故事，该片拍出了青春的感觉，整个电影里没有看到悲伤，看似不悲伤的东西反而是最悲伤的。影片前半部分是女孩香港卖笑的“非常经历”，后半部分是女孩回到东北老家后的“正常生活”，前后两部分反差很大的影像，巧妙地对比出两个地方的生存状态，两种生命情怀。

现在香港的新导演基本上是在主流电影的大框架里力求创

新的一些人,因为整个环境不像“新浪潮”时期,他们商业方面的压力大,创作空间不如以前大,但他们没有对商业做出完全的妥协,这是相当正面的态度。像《甜蜜蜜》、《新不了情》、《旺角风云》、《朱丽叶与梁山伯》这些影片,都能在类型片中拍出个人情怀来。

面对我们这个有着几千年东方文化历史和承受着现实磨炼的民族,电影人应该大有作为,只是,我们不要轻易割断自己与传统的联系。传统不是一个静止的概念,它是一个不断被传递和吸收的东西,在传统和现代之间应该架设一座桥梁,孤立存在的传统会僵化,同样,孤立存在的现代会挥发。

这次对百年电影的回顾,也可以算做我对自己电影观赏经验的一次清算,我知道漏掉了许多电影导演的名字,有些是眼光的缘故,有些是故意的。但是,我想我对中国电影已经表达了足够的敬意!因为这些真正的艺术家的努力,有理由让我们相信,在打磨得越来越光滑的艺术世界里,电影仍然是一座山峰。

中国写实电影的两个问题

新时期的电影,描述现实的作品并不少,但真正把目光落在民间的土地上,以平民之态写平民之事的电影并不多。长期以来,写实电影有两个问题一直没有得到很好的解决,那就是作品的精神含量和美学含量。

在1987年9月召开的第一届中国电影学术讨论会上,法国电影史学家贝热隆有这样一段表述:“中国电影从萌芽时期到现在,留给西方观众最深刻的印象是什么呢?是它的写实性和时代感。正是有了这一点,西方人才可以通过中国电影来认识中国。”^①尽管写实电影做不到像好莱坞大片那样,把观众的视觉与心理欲望完全释放出来。但是,这些影片中包含着的对时下中国人命运的殷切关怀,却显示出它作为人的艺术所具有的洞察力、同情心和写实精神,从而与大众共享对于世界和自我的理解。应该说,中国电影对世俗生活的关注早有传统,在上个世纪30年代的《马路天使》(袁牧之编导)中,我们就可以看到活泼、鲜活的市井生活的描述。任何崇高、神圣的目标指向都无法抹杀和取代这种日常生活,即使是革命的年代!尽管这些作品中仍有小市民趣味的传统,但从“《十字街头》、《马路天使》、《夜半歌声》等等一直延续到40年代后期的《一江春水向东流》、《万家灯火》、《乌鸦与麻雀》,都如同小说一样,取得了现实主义的重要成就。这里并无哲理的深刻,抒情的浪漫,也没有高大的英雄,离奇的故事,却都有一定程度和范围内的生活的真实”(李泽厚:《中国思想史论》,1059页,安徽文艺出版社)。中国电影对世俗生活的排斥是后来的事,如果中国电影一直能够延续以往的传统,而不是屡次被中断,我们至

^① 舒晓鸣:《中国电影艺术史教程》,132页,中国电影出版社。