

当代中国影视创作的
焦点评述与流变观照

徐丛丛 朱善智 著



四川大学出版社

当代中国影视创作的
焦点评述与流变观照

徐丛丛 朱善智 著



四川大学出版社

责任编辑:徐 凯
责任校对:喻 震 徐志静
封面设计:墨创文化
责任印制:王 炜

图书在版编目(CIP)数据

当代中国影视创作的焦点评述与流变观照 / 徐丛丛, 朱善智著. —成都: 四川大学出版社, 2018. 3
ISBN 978-7-5690-1644-4

I. ①当… II. ①徐… ②朱… III. ①电影制作—研究—中国②电视剧创作—研究—中国 IV. ①J904

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 051048 号

书名 当代中国影视创作的焦点评述与流变观照

著 者	徐丛丛 朱善智
出 版	四川大学出版社
地 址	成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发 行	四川大学出版社
书 号	ISBN 978-7-5690-1644-4
印 刷	四川盛图彩色印刷有限公司
成品尺寸	170 mm×240 mm
印 张	13
字 数	225 千字
版 次	2018 年 3 月第 1 版
印 次	2018 年 3 月第 1 次印刷
定 价	52.00 元



版权所有◆侵权必究

- ◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。
电话:(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023 邮政编码:610065
- ◆本社图书如有印装质量问题,请
寄回出版社调换。
- ◆网址:<http://www.scupress.net>

前言

影视批评作为影视创作实践以外重要的一环一直是中国影视发展中相对薄弱的地方之一。在电影批评方面，曾经发挥了巨大作用的《第十放映室》的“消失”使得中国电影批评最好的电视阵地不复存在，后面代之出现的《今日影评》时至今日仍未产生十分重要的影响。传统的纸质媒体电影评介自从告别了20世纪八九十年代的辉煌以后至今尚无明显建树。在电视批评领域，电视剧的批评问题是重中之重，然而电视剧的批评很多时候被忽略了，并未形成一个强大的批评群体和真正属于电视剧的电视话语生态系统。另外，中国的影视批评生态并未像电影创作生态的良性发展一样，实现良性的批评对接。网络评论、水军逆袭、唯市场论、“红包论”等包含的似乎更多的是负面的内容。

“焦点”一词从来都与影视紧密相关，对焦是影视拍摄技术层面最基本的工作原理，虚焦是影视拍摄创新最常使用的手段之一。不夸张地说，焦点有时是影视创作的命脉。本书的研究主题当代中国影视创作的焦点评述，主要是对2005年以来的电影创作焦点的评述。从《无极》到《三峡好人》，从《画皮》到《生门》，从新学院派到良心电影的概念，以及中国女性导演群体的壮大与中国女性电影的发展，中国电影的导演代际问题伴随着电影创作的单个焦点影片的“焦点放大”以及电影创作主体和现象的焦点讨论，“焦点”再次成为当下中国影视的“关键词”。本书有关焦点的评述希望能够为中国影视的批评领域贡献一份独立影评人应有的态度和力量，哪怕力量微不足道。

流变是艺术创作在社会发展和条件改变的情况下所完成的本真客观的前进或者必然的变化。从文艺复兴到法国新浪潮，从新古典主义到新好莱坞的出现，流变的内容和形式不可谓不巨大，但其中的某些“新”东西是我们关注的重点。中国当下影视创作的流变思考，既有契合中国梦主题的

创作总结和思考，也有契合最新的文化层面和市场情况而展开的创作思考和总结，如系列作品问题、情感剧问题、喜剧生态现象、综艺电影的“反向”发展、红色大片的概念、厕所剧的需要，等等。种种流变，以大为主，但不管大小，它们都是值得注意的“变化之考”和“变化之究”。

焦点总是在变与不变中实现创作的永恒与翻篇，流变与焦点的二元互动或者辩证性思考是一个具有时间性的工作，但相较影视创作的历史长河和瞬息万变，这种时间性的节点有时可能跟不上最新的形势，但也不存在很快“过时”的情况，更多的是一种对相关历史阶段或者特定时间节点的有效注脚或者注解。

本书对中国当代影视创作的焦点评述基本上使用的是比较简单的语言和相对浅显的专业词汇，并没有套用复杂的影视或者文艺理论，篇幅也不是长篇大论，尽可能追求一种大众式的带有一定语言美感的“美文式”解读。在流变观照部分，书中重点从五个方向即导向流变、系列流变、文化流变、概念流变、前沿流变等展开写作，希望能对近几年以至2018年中国影视创作的诸多维度的变化进行总结，并给出自己的视野观照。

目 录

第一章 第五代导演创作焦点·····	(001)
第一节 焦点之《无极》·····	(001)
第二节 《千里走单骑》的感动情思·····	(006)
第三节 《天狗》的世界·····	(009)
第四节 《建国大业》与主旋律新拓展·····	(013)
第二章 第六代导演创作焦点·····	(020)
第一节 从《巫山云雨》到《三峡好人》·····	(020)
第二节 《江城夏日》的成功·····	(023)
第三节 张杨与《向日葵》·····	(027)
第三章 当代创作泛焦点·····	(032)
第一节 《画皮》的唯美内涵与音乐变奏·····	(032)
第二节 《生门》不是简单的“重生之门”·····	(036)
第三节 《喜宴》中的喜剧和文化·····	(038)
第四节 《坚强》的心理镜像·····	(045)
第四章 “良心”与“生态”焦点·····	(050)
第一节 良心电影应该写入“辞典”·····	(050)
第二节 生态电影的强烈呼唤·····	(056)
第五章 女性导演及女性电影焦点·····	(062)
第一节 中国的女性导演及女性电影·····	(062)
第二节 李玉及其作品·····	(065)
第六章 影视导向的“中国梦”与“中国式”流变·····	(099)
第一节 中国梦之《我在北京，挺好的》·····	(099)

第二节 农耕梦与《平凡的世界》	(107)
第三节 团圆梦与《等着我》	(112)
第四节 中国式命名之《中国式关系》	(120)
第七章 影视创作的系列流变	(127)
第一节 系列电影	(127)
第二节 系列电视剧	(134)
第八章 影视内涵的文化流变	(140)
第一节 中国影视创作的喜剧生态考量	(140)
第二节 都市情感剧的新变化	(144)
第三节 《欢乐颂》中的文化主题强调	(149)
第四节 文化类电视栏目的兴起	(151)
第九章 影视概念的正反向流变	(155)
第一节 综艺电影与中国电影新常态	(155)
第二节 中国电影关乎技术的几个概念探讨	(166)
第三节 红色大片	(170)
第四节 中国影视新势力与其他新概念	(174)
第十章 影视前沿的动态流变	(181)
第一节 “厕所剧”的命名和室内剧的系统创新	(181)
第二节 中国电视剧创作的学院派与学院性指向	(186)
参考文献	(194)
后 记	(200)

第一章 第五代导演创作焦点

在中国导演群系中，第五代导演本身就是一个大的焦点，他们少年时代经历丰富，置身于多元激变的社会环境下，有着强烈的主观意识、创新能力和思辨特质。作为辉煌的一代，其电影焦点是有着很多层面意义上的焦点，《霸王别姬》《活着》《蓝风筝》等是所谓“禁片”的焦点，《英雄》《无极》等是所谓商业大片的焦点，《有话好好说》《夏日暖洋洋》等是所谓城市电影的焦点，《无穷动》《恋爱中的宝贝》等是所谓女性电影的焦点，等等。《无极》《千里走单骑》《天狗》《建国大业》四部影片均出自第五代导演之手，不同的类型，不同的风格，是2005年至2010年间中国影坛关乎第五代的“影片焦点”。

第一节 焦点之《无极》

2005年12月，观众期待了很久的电影《无极》，以“英雄无极”的姿态，以“三年磨一剑”的气势，享当时中国电影历史上最大的投资的封号，最终展现在了中国电影百年华诞的舞台，并最终入选由中国电影评论家协会等主办的“中国电影百年百部名片”，成为最后一部入选的影片。虽然《无极》这部电影从诞生之日起，各种争论便此起彼伏，评论褒贬不一，更有甚者将其列为导演陈凯歌最差的影片之一，但无论如何，《无极》在美学和商业两个层面的很多东西都值得我们认真审视。

一、美学《无极》

不可否认，《无极》的画面首先是很美的，套用两句文学的语言，可以说是在视觉的奇观里爱神的种子再次降临东方的畔，优美的诗行首度叙

说承诺的河。整体而言，影片在美的层面向我们展现了一幅“无极”胜“有极”，大千世界，风起云涌，古老的圣歌“天圆地方，天玄地黄”的画卷，让观众沉浸在“无极”的冥想之中！

在影片中，以中国为代表的悠久的历史与美学——舍己救人、诚信秉义与掺杂其中的爱恨情仇以壮观的视觉化效果、恢宏的霸气、哲性的对话展示给了全世界，导演陈凯歌“银幕诗人”的称号、强烈的文化焦虑感和文化思考者身份再次被渲染得淋漓尽致、气势磅礴而又富有生气和活力。古老的东方，一度神秘的土壤，演绎着数不清的哀歌惆怅、悲欢离合、孔雀与鸳鸯的缠绵蹉跎。美丽的原野，混沌的苍穹，遥远的银河都曾是梦与真的河床，让人们翘首相望。“无极”的世界，美丽的王妃，恶与善争夺的化身——所有这些，可以说是一种经典的意境之美加上视觉上的震撼与颠覆，形成了夸张的东方美学，展示着《无极》的影像世界和情节线索。

美是第一的，而美中又有哲学的成分，这就是东方美学的最大特点所在。换句话说，“以形态为线索寻求所暗示和所超越的东西，这是东方美学和艺术的主张，也是东方美学所要论证的”^①。当西方人回过头来看这些东西时，会有一种另类的新鲜感，一种另类的震撼，加上视觉上的奇观，也许这就是《无极》当年上映前在海外的预演中频频得到参展邀请和部分名导高度赞许的原因。影片取名《无极》，“无极”的世界在哪里？在心中，在未知的世界，在情与爱的欲火中，在大（国）与小（族）的取向中，在背叛与承诺的言语中，所有这一切，构成了《无极》的元素。视觉上超乎一般的美感，让观众充分无比地娱乐了眼球，缓解了紧张的神经。这与导演事前所说的观众“走出电影院的时候有一个心情舒畅的感觉，身心舒畅的感觉，这个就是我对《无极》的期许”^②是完全吻合的，当然这里导演陈凯歌只是有点谦虚地对《无极》在心理上的一种肯定与信心，这个目标是有点低，但它却实现了一部影片的最基本的诉求——娱乐，以及最基本的生存条件——票房，尤其身处今天的繁华、喧闹、拥挤的都市。从这个意义上说《英雄》与《无极》绝对是一对战线兄弟，它们演绎了前后跨度长达三年之久的两顿视觉饕餮，《无极》首先不会忽视的必将是

① [日] 今道友信：《东方的美学》，蒋寅等译，生活·读书·新知三联书店，1991年版，第276～278页。

② 陈凯歌语，转引自[面对面]专访“陈凯歌：《无极》”，见央视网综艺频道综艺资讯，<http://www.cctv.com/performance/20051010/100225.shtml>，2005年10月10日。

《英雄》那视觉景观下丰厚的商业收入。

具体来说,“美是第一”的理念在《无极》中得到了充分的印证——美在画面、美在心里、美在东方,而且美得夸张。狂奔的牦牛是气势之美,美丽的原野是清新之美,武器及铠甲等道具是诡异之美,人物的打斗是姿势之美;倾城为了成为天下女人中的最美,可以答应满神永远得不到真爱的诅咒;有了倾城的美貌,便演绎出了光明、昆仑奴、无欢之间生与死的较量、精神与肉体的抗争;王与鬼狼成为牺牲的对象。东方的王城色彩辉煌,檐牙高啄,东方的丝织指缝间透露着细腻与柔华,东方的美人叫倾城,同时也倾城倾国。所有的这些美构成了一种典型的东方意境之美,一种东方美学的内涵井然展现。

美中有文化或者说哲理的成分,是《无极》想要着重渲染的东西,尽管影片本身所达到的效果可能并不是很明显。中国曾是一个地大物博的东方古国,这样的—个帝国曾令多少中华儿女为之骄傲、自豪,也令多少西方人为之陶醉、向往;令人陶醉、骄傲的地方总会有几分神秘、壮观与唯美。满神是虚构的,又是存在的,那就是心魔。心中无物方能解脱、超越自我,这是一种境界、一种目标,更是一种向极限的挑战,虽然很少人能达到。影片中的人物,鬼狼最先达到了超越自我——不再害怕死亡,最后他飞升了,进入另一个“无极”的世界。大将军光明对权力的追逐,继而对倾城美貌的追逐,令他可以滥杀无辜,谈笑风儒,我们说这点是能接受的,苏东坡在《念奴娇·赤壁怀古》中有“谈笑间,檣櫓灰飞烟灭”的诗句,正是英雄所为;而由一个勇猛无敌、赤胆为国的英雄,成为背叛国君的逆臣和欺骗感情的伪君子,就是心魔所致了。为了叙事的需要,也为了观众能够把握其中的内涵,影片中满神的出现指代了心魔的存在。当然,光明的拭王是通过昆仑奴的行为来实现的,这就更加可悲,颇有点俄狄浦斯情结的意味,一心想逃离悲剧,反而离命运悲剧更近。无欢的心魔最大,为了小时候的一次背叛而终身愤恨,成为别的受害者——鬼狼、王的元凶,光明及昆仑的帮凶。人物之间的台词,“你毁了我做好人的机会”,也许会成为观众观影时群笑的引线,也许会成为时下人们探讨无欢之类的人物有点变态或做作的材料,但是在西方人的眼中,这绝不是一般的搞笑,那是讽刺性质的笑,“东方无幽默”也许会成为他们再次体会到的东西。

东方一度神秘,神秘的表现往往有一个最好的武器,那就是一种夸张

的审美符号——神话。从这种意义上讲,《无极》同时扮演了当代中国或者说当代东方社会的“神话”,又或者说中国式的意识形态神话。一种夸张的美学,在美的外衣的笼罩下,借助神话的载体展示的是现实社会的价值观及其意义。这个社会需要美,需要神话也就是夸张的美来产生虚构的意义,而这些都必须通过活动的图像、视觉的奇观来展示,毕竟这是一个视觉的社会,人物的符号化越脱离现实,越会构成美,满神就是代表。她是不同于倾城的另一种美——超脱之美。

悲剧与喜剧是美学中非常重要的两个方面,犹如一对姐妹花,往往成为审美中的重要范畴和影响观众的最大意义所在。从某种意义上说,悲剧与喜剧是西方美学的明确范畴,而我们看到在《无极》中那令人发笑的台词,那几个人物的前后的毁灭,仿佛一种悲剧与喜剧的影子掺杂其中,成为意境美中的另一种有点夸张的表现形式——“境生象外”。一种说不出的感觉,仿佛直指你的想象之外,需要你仔细品味。鲁迅把“将人生有价值的东西毁灭给人看”定义为悲剧,毁灭的东西往往是美学中的有价值的东西。在《无极》中,人物的毁灭——战争中死掉的奴隶,最终化为一阵风的鬼狼,以及在惨烈的争斗后,光明与无欢的死去等,他们在影片中就如一个个字符在美丽的世界中突然消失得无影无踪,接下来的又是美感的消长,使你感到不是悲剧在发生;再加上影片中偶尔穿插的人物之间貌似搞笑的动作和言语,更加降低了悲剧的成分,我们说导演的沉思可能就在于此,表面不悲,内里更加可悲!为了美的追求,为了情与义的存在,甚至为了对背叛的惩罚,在那东方的“无极”世界仍逃脱不了牺牲,但他们无所畏惧,敢做敢当,目标永不丢掉——光明仍旧回到朝廷,无欢一生不弃寻找,昆仑一直在奔跑,追求速度的极限。这一切的结果是换回美抑或更美的世界。一种东方宇宙生命的理论,一种东方古典型重内倾超越的无限意象生成心理(道贯万象)在此得到了完全的升华和深化。

影片的结尾,昆仑奴背着倾城飞向“无极”的深处,实际上就是在告诉我们一个有极的、相对的国度之外是更多的有极,那里最原始的东西都是美的,美的心灵、美的一切,全靠你的心去把握,“有极”的“有极”便是“无极”,人只要不懈地追求、不懈地努力,便会生活在无极的世界,而无极的世界拥有一切——正所谓“无名天地之始,有名万物之母”。东方的世界就是无极的世界,有浪漫、有追风的理想——那是夸父逐日的精神传统;有真爱、有真情——那是炎黄博爱的真意所在。

不同于文化与叙事相结合并散文化表现的《黄土地》，不同于戏中戏结构刻画了人性的史诗作品《霸王别姬》，我们看到的《无极》就是在这样一种东方美学的影像下，通过非一般的意境美的环境和人物，产生了虚实相生的取境美（“无极”世界）、意与境浑的性情美（人物间的爱恨情仇）、深邃悠远的韵味美（那些令人想象的东西，抑或导演所说的有关“人要对得起自己”的问题等），让观众可以忽略大多数电影中的基本元素和影片本身的类型，去欣赏诗一般的情节；思考性的东西——一种神话样式下的“有无”之辨和爱恨情仇的交织与观点，成为后话。票房也理应让位于其美学意义，成为第二位的東西。从这种意义上我们说这无疑导演陈凯歌在创作手法上的一次另类尝试或重大突破，这种尝试或者突破在后面的电影《道士下山》和《妖猫传》中仿佛得到了进一步的延续。

二、商业无极

毋庸置疑《无极》是一部大片，而且是一部在演员上使用了国际阵容，在特技特效上引进了境外先进技术的商业大片，在中国商业大片的发展历程中具有举足轻重的作用。

《无极》的营销也是极为成功的，仅就观影人群会以各种渠道被赠予的和影片中人物造型有关的“QQ秀”这一项，就在营销上赢得了很高的分数。《无极》下映后的各种关联产品销售以及游戏开发等在国内影坛都起到了引领性的作用。

既然是商业片，故事问题可能往往经不起严格的推敲，尤其是中国的商业电影。《无极》的问题与《道士下山》《妖猫传》的问题颇为相似，首先那就是很多人说的没有把故事讲清楚的问题，或者是把故事讲得让观众完全明白的问题。从《无极》到《妖猫传》，中间隔了12年，一个周期轮回，导演陈凯歌似乎有些执拗地探讨着自己的美学与商业的融合，不管观众喜欢不喜欢，作品就在那里。这种执拗有些像姜文，但考虑的市场成分似乎比姜文多得多。商业《无极》的第二个典型表现是片中出现了有些滑稽的表演和细节处理，如满神的出现、谢霆锋饰演的无欢的表演及台词等。这些为后来出现的“恶搞文化”提供了素材，甚至可以说引领了后来的恶搞文化。恶搞文化在某种程度上满足了部分观众的心理需求，是电影大众化叙事特点和反主流逆袭娱乐的一种二元功能诉求，也是电影市场的一部分。

第二节 《千里走单骑》的感动情思

如果说《无极》让观众期待,那么《千里走单骑》承载的更多的也许是观众焦灼的守望——回归还是超越?事实上《千里走单骑》是张艺谋继《英雄》(2002)和《十面埋伏》(2004)之后的第一部文艺片,此时又恰逢中国电影百年华诞,也许排除影片本身的东西不说,其也会成为被公众所首先讨论的电影作品之一。加上《无极》的同档期公映,《千里走单骑》必然会被推上讨论导演创作风格抑或其他的最佳时机的舞台。那么,回到影片本身,我们说抛开其三千万人民币的国产文艺片的最高票房不说,其所叙述的故事情节给我们带来了感动——许多人久违的感动。正像有些媒体所形容的:“好像一颗温柔的子弹直射进每个人的胸口,让人久久说不出话来。”这时,流泪与否已经不重要了。感动是人世间最美的支持与理解,感动是欣慰的元素,感动是一种寄托,感动更是唯美的歌——绝不会缺乏解读者。从这种意义上说,《千里走单骑》在叙事情节方面无疑是成功的,毕竟电影的叙事是第一位的。正如斯坦利·梭罗门所说的:“除了实验性的短片之外,电影是作为一种叙事艺术而存在的,尽管它并不一定总是用于叙述虚构的故事。”^①本片能够被广大观众所接受,首先在于其叙事,无论是片名本身还是影片中的情节都让人的心灵在颤巍中跳动。虽然情感的大旗是一面被无数人扛过了但容易被忽略颜色的危险品,尤其在物欲横流的今天。

有一种说法叫作“距离产生美”,其实距离也从不缺乏感动,千里送鹅毛,犹如雪中送炭,给人无限温暖。“千里走单骑”,首先有的是孤独,有的是无助,有的是只身异国他乡的陌生感。影片取名为“千里走单骑”,首先向我们展示的就是一种距离上的情节,或者说是一种跋涉抑或艰辛的历程。高田为了实现身患绝症的儿子的夙愿——拍一出李家民演的《千里走单骑》,而只身前往中国的云南,遇到的是语言、长途跋涉的身体付出等难以想象的困难。不敢想象,“千里”几人可以走“单骑”呢?可以说高田一动身,便铺垫了感人的一面,而且有一种千里试闯荡的英雄气概,

① [美] 斯坦利·梭罗门:《电影的观念》,齐宇译,中国电影出版社,1983年版,第5~6页。

更有几分凄凉和悲壮。

心灵的驿车驶过无数的碑林，抹不去的是滚滚鸿沟，也许只有那暖暖的心灵问候能将皱纹抚平。一句轻声的问候，一缕似乎多余的关怀，天底下还有什么比父母对自己子女的爱更伟大的呢？如果说父爱如山，母爱必将如歌一般，母爱比父爱多了几分温柔，也少了一些坚强和鼓舞的力量。细心的观众也许会发现同期前后的几部影片，如反映父子之间的情感纠葛或者说亲情成长的《向日葵》在2005年西班牙圣塞巴斯蒂安国际电影节上获得了最佳导演和最佳摄影两项大奖，反映父爱执着的《青红》获得了戛纳电影节评委会奖，反映母子偏爱细节的《孔雀》获得了柏林电影节银熊奖评委会大奖。而不同于表现父子、母子之间的情感关系的叙事结构，女性在张艺谋的影片中，或者说获奖的影片中始终占有举足轻重的地位，成为理所当然的主人公，无论是《红高粱》中的九儿、《菊豆》中的菊豆、《大红灯笼高高挂》中的四姨太，还是《秋菊打官司》中的秋菊、《一个都不能少》中的魏敏芝、《我的父亲母亲》中的我的母亲，甚至《十面埋伏》中的盲歌妓等。以此看来，《千里走单骑》无疑是导演在叙事结构上的一次创造性的改变，也就是说导演首先在叙事的意义上做了改变——从人性与真情的最本质的叙述上，他就是想用那固定存在的人与人之间尤其是亲人之间的情与义，去讲述某一个特殊而又普通的故事，进而使观众产生每个人都需要的情感共鸣，虽然事先存在与高仓健合作一直是张艺谋的愿望这一感情成分。

亲人死去是灵魂最远的旅行，是他们一生一世的隔离。影片中当高田接到儿子已经去世的电话后，他没有流泪，没有挂掉电话，好像没有什么事情发生似的接完电话，回到车上……此时，作为父亲，心最痛，但他们之间的隔膜已经不存在了。观众更加感动于那缓缓走向车前的老人的背影，那是因为“悲剧必须让它的人物以积极迎战的姿态，去经受严峻的考验，战胜痛苦，超越苦难，悲剧人物在经历严重的悲剧冲突中焕发出崇高的精神。它不仅博取观众的同情，而且激发斗志，给人的不是凄惨哀伤而是心灵的震撼与高扬”^①。而此时，在他乡的高田不仅没有见到儿子最后一面，而且是永远见不到了。由高仓健扮演的父亲，是真的冷酷吗？是故作坚强吗？这也已不再重要了。此时无声胜有声，无声的悲泣可谓最

① 朱栋霖、王文英：《戏剧美学》，江苏文艺出版社，1991年版，第125页。

心痛。

悲剧的色彩是凝重的，悲剧的震撼力是显著的。此片以距离为尺度，演绎的正是一出普通而感人的悲剧。先哲们早就说过人活着的目的其实不外乎一个“情”字或“义”字。亲情、友情、爱情，所有的这一切组成的正是我们生活的全部和意义所在，这些“情”所带来的悲欢离合正是人间酸甜苦辣咸的滋味所在，更从本质上体现了“我”之所以存在的缘由。鳏寡孤独的悲哀，岂不是又最让人痛心呢？即便不是如此，影片中那位因见不到儿子而哭泣的面具下的李家民，不也向我们展示了距离产生的悲剧吗？成年的儿子在生命的最后时刻拒绝见自己年老的父亲，少年的儿子拒绝去见身陷囹圄未曾谋面的父亲，那恨不得一见的情思是会令人肝肠寸断的，而在一切日趋“现代化”的今天，少有的沟通和相见不正是人与人之间的通病吗？在影片中，最后小杨杨与高田成为“情感”的伙伴，他洋洋得意地吹响高田送的哨子，到后来又无奈地吹着哨子目送离去的“朋友”，中间断代的老人与少年在情感上达成了短暂的合作，很明显这种“关系”不会太长久，断层的沟通就像脆裂的饼干，很容易就会碎掉。也许这就是人生的宿命：“恨”永远比“爱”来得更深、更长久——小杨杨对父亲的“恨”战胜了高田对儿子的“爱”，人与人之间真的应该多付出一些“爱”。

张艺谋的电影从来都不缺乏中国特色的人文风情或者文化，美丽的景观世界、特色的民俗风景及房屋构造等无不展示着中华大地上的其人其事，故事也往往被讲述得有一种自觉或不自觉的民族深厚感和令人焦虑的心灵感，也就是我们常说的“宏大叙事”。《千里走单骑》一反“全中国化”的叙事线索，而是将来自日本的高仓健和其所扮演的父亲作为主线，以感人至深之亲情，把画面的视野拉到了美丽的云南丽江，那蜿蜒的S型公路和熔岩般色彩绚丽的群山仿佛把观众再一次拉入了视觉的奇观世界，但陡然间，影片中的人物成为最靓丽的风景。也许这正如导演自己所说的那样：“十几年来，我终于明白了电影最重要的是表现人。这是一个拍到老、学到老的课题。”^① 笔者认为这是在创作手段上的进步，是驾驭影像的更高能力。

回过头来，我们说，此片在总体上显得那么质朴和感人，但导演的一贯风格（也是其特色）——造型与色彩的美学观念运用得仍是淋漓尽致。

^① 张艺谋语，见金娜：《追梦人：张艺谋的爱情留白》，载于《电影故事》，2000年第4期。

那绚丽的景物和斑斓的色彩，绿色与金色交相辉映的景象，那故事中平凡的抑或普遍的中国式运行法则，仍会使东方风景成为西方人眼中的奇观，将东方文化呈现在世界的舞台；而与此相反，另一位著名的华人导演李安则是以一位华人的身份将美国式的、好莱坞式的电影演绎得服服帖帖。前者有《红高粱》《英雄》，后者有《卧虎藏龙》《断背山》，可谓“英雄肝胆照”，光环同耀人。对比一下，我们可以完全相信电影需要激情，也需要热情。当更多的观众离电影的距离更近一些的时候，场面至少是宏大的，票房至少是比现在可观的，但这有一个前提，那就是导演的付出。也许正是“对电影艺术的不辍追求使张艺谋多年来在创新与超越的变奏中不断取得骄人的成绩”^①。“哪里是什么导演啊，我就是一个木匠”，张艺谋此语令我们敬佩；“我不善言辞，因为我把我的时间献给了电影”，李安在金球奖上接受最佳导演奖时的话语更令我们深思。

岁月天长地久，真情永流传！生命需要感动，精神需要升华，我们期待着新的事物和新的影像，用感恩的心去把握，去聆听，去欣赏！感动之美，通透全身；感动之情，浑然长久；感动之电影，主题鲜明，我们有理由相信一定会有观众。但愿距离上的情节也能成为电影叙事上的优势，这是电影《千里走单骑》给我们的重要启示。

第三节 《天狗》的世界

穿过世纪亘古的隧道，我们送走了中国电影百年的华诞，走过《无极》的奇观冥想世界，领略过《千里走单骑》的孤独者姿态，中国的内地影坛似乎陷入了片刻的沉寂，但突然间，一个响亮的名字——“天狗”横空出世，它似乎将世界洞察已久——遥远的山村生灵涂炭，人间的悲歌不断重演，环境的胃口持续改变，生存的现状恶劣一片，人性的本意何处可见？是的，第五代导演戚建于2006年带给我们的现实主义题材影片《天狗》不仅是影像的世界，更是残酷的现实，是充满无形的血和无声的泪的世界，炎黄子孙，龙的传人，你真是这样的吗？观影之后，我们也许不禁

^① 峻冰：《叙事镜语中共通艺术精神的自觉嬗变——20世纪90年代张艺谋两次美学转型的比较》，载于《四川戏剧》，2005年第6期。

沉思，不禁扪心自问，“我”是不是那个忘掉了信义与道德底线的人？

影片开头以倒叙的形式，向我们展示的是一双血淋淋的大手在支撑着沉重的生命之呼吸——震撼，不仅仅是心灵的一颤，更是心碎般的警醒与磨煎。仿佛有一种喘不过气来的感觉，又有一种想挥刀向前的冲动。我们不禁要问，出了什么事？紧接着银幕上出现了村民挥舞着无数的棍棒对一个人猛砍猛打的镜头，我们不禁又要想到，这肯定是一个坏家伙，要不怎么会招致通常纯朴、善良而又敦厚的村民的痛打，而且是往死里打，这应是多么大的怨恨和愤怒呀！影片《天狗》首先带给我们的便是这一系列的悬念与疑问，一种窒息般的影像空间。

我们说，影片《天狗》的叙事是流畅的，叙事的流畅又是通过多线索全面铺开的——公安老王查案、县长走访与阅读血书以及天狗护林。这其中，天狗护林的一环是最重要的。影片的主人公李天狗（富大龙饰）当了六年的野战兵，复员后又被派到一个山村去当护林员，这时他已是一个瘸子了。一个瘸子去护林，首先告诉我们的，他不是一个人。果不其然，当村民送的东西越来越多时，他不顾一切地贴出了“退赏”的通告；当孔家老二特地请他们一家去家里吃饭时，他保持的是时刻清醒的头脑，在酒桌上战胜了金钱的诱惑，在行动上彻底粉碎了孔氏兄弟的醉翁之意——砍林；当昔日的英模战友——孔家老大对他冷嘲热讽时，他是镇定的，他的心情是波澜不惊的。内心深处的灵魂也许无数次呼唤他回到野性的世界——充满金钱、权利的快乐，充满诗意的生活，但军人的本性，进一步说应该是善良的人的基本的人性却时时向他发出命令——坚持就是胜利！刀棍相加的那一刻，他充满了自信的力量，他的内心是微笑的，因为在某种程度上与“三龙”达成了共谋的村民已经无法通过精神及物质的手段将他打败，武力的施加已经是他们最后的炮火点了，垂死的对手还有什么可以畏惧的呢？

英雄是孤独的，不在沉默中死去，必将在热火中爆发甚至永生。因为他们身上滚烫的血液绝不允许片刻的停滞；精神的火花也绝不会闲置在明亮的角落，成为太阳的不显眼的衬托。影片中，天狗的英雄情结透露了更多的普通，隐藏了更大的张扬。在山中挖水的举动是英雄力量的第一次外露，力量是巨大的，他战胜了困难；当这唯一的水源被孔家兄弟血腥地污染之后，英雄仰天痛哭，那是孤独感的爆发，是苍天无泪、人间有泪的真实写照，生存之光竟容不下善良的人们，阴暗之光竟将光明扫荡，狗子第