



电影研究新思维书系

田卉群 著

探寻：中国电影 本土化与类型化之路

中国电影曾经历三个辉煌期，但辉煌的背景却呈现出全然不同甚至是断裂的底色。本书从支配电影诞生的艺术意志入手，针对新中国建立前、新中国成立后至改革开放前、改革开放至今三个阶段的中国电影进行了分析，指出电影作为进入工业文明时代以来唯一的集体感知对象在这三个时期所起的独特引导作用，及其在电影本土化和类型化方面产生的深刻影响，通过梳理中国电影独特的发展道路，分析其在产业化之路上出现创意危机的深层背景与根本原因，尝试探寻当前中国电影进入产业化时代必须解决的问题。

CIP 中国电影出版社



电影研究新思维书系

田卉群 著

探寻： 中国电影 的本土化 与类型化 之路

图书在版编目 (CIP) 数据

探寻：中国电影的本土化与类型化之路/田卉群著.
北京：中国电影出版社，2009.12

(电影研究新思维书系)

ISBN 978 - 7 - 106 - 03156 - 5

I. 探… II. 田… III. 电影史—研究—中国 IV. J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 219660 号

探寻：中国电影的本土化与类型化之路

田卉群 著

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：84290815 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部)

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2009 年 12 月第 1 版 2009 年 12 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/710 × 1000 毫米 1/16

印张/10 插页/2 字数/177 千字

印 数 1—2000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03156 - 5/J · 1163

定 价 26.00 元

目 录

导论:那个洞是哪里来的	1
——困境中的中国电影	

第一章 中国电影成为独特的集体感知对象

第一节 电影的艺术意志	13
——电影作为“独特的集体感知对象”	
第二节 实现“他人引导”	16
——中国电影成为“集体感知对象”	

第二章 新中国建立前中国电影成功的本土化、类型化策略

第一节 “千古文人侠客梦”	23
——古装片及武侠片、神怪片的浪潮	
第二节 “都市风光”	29
——“新现实主义在中国”	
第三节 “古城之春”	35
——民族诗意的象征	
第四节 “笑中含泪”	43
——喜剧的成就与遗憾	
第五节 “在场的女性”	47
——独特的女性人物形象	
第六节 “浮出水面”	55
——梦境与潜意识的尝试性表现	

第三章 新中国建立后至改革开放前中国电影的本土化、类型化策略

第一节 类型电影之本质	62
——在想象中对基本文化矛盾的巧妙征服	

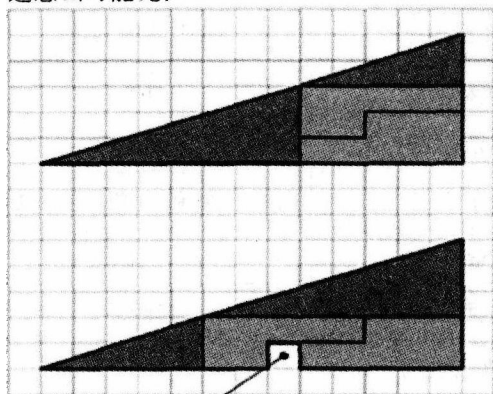
第二节 “二元对立与孤胆英雄”	68
——新中国电影成功的本土化、类型化策略	
第三节 “英雄/权威引导”时代电影创作的误区	76
——“代类型电影”的出现与“故事的消失”	
第四章 改革开放之后、全球化时代的中国电影本土化、类型化策略	
第一节 回归“他人引导”	89
——中国电影重现辉煌	
第二节 不能反观“全景敞视式监狱”	97
——主人公身份缺失	
第三节 “代类型电影”影响深远	103
——隐蔽宣教策略缺失	
第四节 在虚空中行走的英雄	110
——英模传记片“苦情”模式的困境	
第五节 在地图上寻找大地	117
——现实主义创作风格与中等投资现实题材影片的创作困境及观念转型	
第六节 如何做梦	131
——中国魔幻电影奇观质感的缺失	
第七节 “他人”走向何方	134
——全球化时代中国电影产业创意危机	
结语	145
主要参考文献	147
后记	153

导 论

那个洞是哪里来的？

——困境中的中国电影

这怎么可能呢？



将图上的四区拆开来移到下图各位置

每一部分与上图完全相同

这个洞从哪里来的呢？



这是一幅有趣的图，直到现在，笔者依然无法弄清楚那个洞到底是从哪里来的？直到开始博士论文的写作，梳理中国电影的现状，才发现这幅图居然也是一个“有意味的形式”——它就像困境中的中国电影，尤其可以惟妙惟肖地描绘《英雄》、《无极》等影片的处境：高科技、大制作、全明星、成功的市场运作……这些从好莱坞借鉴来的秘密武器统统被用于武装这类影片。然而，《英雄》作为中国电影的第一颗重磅炸弹，带给观众的除了很高的期待，还有更多的失望——观众的反馈几乎没有例外，都觉得这部影片似乎“缺了一些什么”。陈凯歌进军商业巨制的转型之作《无极》，已经在网络上引发了超级口水大战，对《无极》进行后现代拼贴的“恶搞”作品《一个馒头引发的血案》反倒博得一片叫好之声。陈凯歌导演三年磨一剑，仅向香港编剧张炭传达概念就用去了八个月的时间。然

而,导演在影片中力图阐述的许多哲思和道理,并没有通过生动可信的形象传达给观众。这部影片所缺的,已经不仅仅是一个洞了。

《英雄》曾在柏林、金球、奥斯卡铩羽而归。《无极》同样经历了金球和奥斯卡的失败。失败并不是最可悲的,奥斯卡也并不是一个含金量最高的奖项,甚至有一部分电影理论家以谈论“奥斯卡”为耻。可悲的是中国观众对《英雄》、《无极》遭遇失败近乎“欢欣鼓舞”的奇怪反应。

表一 2004 年在美国市场票房收入最高的前十名外国影片(仅指在美国的票房)^①:

排名	影 片	国家/地区	收入(万美元)
1	《英雄》	中国	5370
2	《BJ 单身日记》	英国、法国、美国	3640
3	《游戏王》	日本	1980
4	《虎兄虎弟》	法国	1920
5	《摩托日记》	阿根廷、智利、秘鲁、英国、美国	1430
6	《上帝之城》	巴西、法国	760
7	《没有墨西哥的日子》	墨西哥	420
8	《再见,列宁》	德国	400
9	《爱无国界》	印度	270
10	《春来冬去》	韩国	240

在《英雄》、《无极》掀起票房高峰的同时,中国电影也正在失去它的观众。

截止 2003 年 1 月份,《英雄》已经取得 2.3 亿元人民币票房,从上表中可以看出,在 2004 年进入美国市场的外国影片中,《英雄》的票房收入高踞榜首。《无极》在国内的票房已达 1.4 亿元人民币,2006 年 5 月 5 日在北美地区上映,尽管在北美的发行权遭到韦恩斯坦兄弟公司的退包,2006 年 3 月 15 日在法国公映后,法国最权威的《电影手册》的影评家让·米歇尔·费罗冬也给予了彻底否定的评语:“荒诞无稽的特效,浮夸的异国情调”^②。但从发行成绩来看,这些高成本大制作影片本应成为我们的骄傲,为什么反倒触犯众(观众)怒?与张艺谋《活着》、《秋菊打官司》、《红高粱》,陈凯歌的《黄土地》、《霸王别姬》等影片一样,《英雄》、《无极》将进入中国的电影史,只不过角度不同。除了票房的成功之

外,《英雄》、《无极》的失败见证着这样一个时代的到来:中国电影不再拥有借口。面对大制作、高科技、全明星、与国际接轨的制片管理、成功的市场运作模式,从前我们可以说:中国电影缺乏上述一项或几项构成“重磅炸弹”的条件,所以我们的电影缺乏竞争力。然而,《英雄》、《无极》一出,我们丧失了所有的借口。赤裸裸展现出来的,将是中国电影自身的困境。

中国电影到底出了什么问题?

困境使得中国电影曾有过的辉煌格外令人感慨:

1933年摄制的影片《春蚕》曾令国外的影评人惊呼:“新现实主义在中国!”

如果20世纪三四十年代的影片《十字街头》、《新闺怨》、《长恨歌》、《丽人行》等能够在世界范围内发行,引起的反响将不逊色于若干年后美国的《克莱默夫妇》和英国的《相见恨晚》等名片。这些影片都同样探讨了知识女性的命运,独立和家庭的关系,以及中年人的婚恋危机。比国外同类题材影片至少早出现了20年。

《桃李劫》写尽了美国影片《毕业生》的少年愁,但又没有那神话式的、“最后一分钟营救”的大团圆结局。《毕业生》是新好莱坞影片的扛鼎之作,但是它的结局同样落入窠臼,并不完全符合现代电影的叙事策略。考尔克曾经以《精神病患者》为例,论述了电影的现代叙事策略:“(《精神病患者》)可以被认为是第一部‘现代的’美国影片;他那不令人同情的人物;坚持观众意识到那些人物遭遇到什么事,以及是怎样遭遇到的;它拒绝为本文提供一个令人慰藉和终了的结局,所有这些特点都从根本上改变了五十年代电影的那种普遍的自鸣得意并往往是千篇一律的叙事结构。”^③从这个角度讲,《毕业生》还未能完全超越旧好莱坞的叙事体系;而《桃李劫》却执着地令观众意识到主人公身上发生的悲剧,并试图探讨这些悲剧的根源。

《哀乐中年》曾经入选香港影评人评选的“十佳中国电影”。这部由石挥主演的影片,极具超前意识地讲述了老年人的精神危机,与2003年呼声很高的奥斯卡最佳男演员提名影片《关于施密特》有异曲同工之妙。而石挥的表演,也丝毫不逊色于美国著名的演员杰克·尼科尔森。

.....

历数中国电影史曾经的辉煌,只能令今天的中国电影黯然神伤。

导演何群曾发表过悲壮的宣言:“中国电影就像中国足球。”中国的导演也只能屡败屡战。

著名导演张建亚这样形容中国电影所处的境遇:“都说中国电影已经走到谷底了,可没想到,谷底还有坑。”他还解释说自己为什么拍摄了一部主旋律影

片《紧急迫降》：“拍主旋律谋名谋利不对，可谋生总还可以的吧？”——这位导演曾经以其天才的创造力拍摄过《三毛从军记》、《王先生之欲火焚身》等具有后现代风格的出色影片，竟然发出这样的感慨，不能不令人感到无奈。

回顾近几年的中国电影，似乎也曾勃发过生机，仅以2002年第九届和2003年第十届大学生电影节参赛影片和学术活动为例，我们至少可以看到这样两种现象：

——11位处女作导演同时出击。

——“第五代”导演重出江湖。

然而，拨开繁华、喧嚣与骚动的表象，背后潜藏的是这样的声音：

“第五代”已经结束了。

一位70多岁、曾为学生时代的“第五代”电影导演启蒙的老教授说：“第五代”已经结束了。说得平平淡淡，并不怎样感慨。

——这是事实，而且是不争的事实。因此，这位饱经沧桑的老电影人才以豁达的态度接受和提及。

沉寂十年的田壮壮导演终于迎来了他所期待的下个世纪，然而他的选择却是重拍20世纪的经典《小城之春》。在第九届大学生电影节《小城之春》研讨会上，他以宽容的姿态接受了更多是批评的意见。新版《小城之春》是精致的，但并不是经典的。一直以仰望“教父”的姿态仰望田壮壮导演的年轻人多多少少有些遗憾，因为不再感到他有表达的欲望了。他对电影的心态已经是完全彻底的平常心了。尤其令人疑惑的，是导演去掉了原版《小城之春》经典的画外音。国内的一些青年导演经常大量使用画外音，但往往是苍白无力的内容和苍白无力的蛇足。真正具有史诗风格的影片，能够通过独特的影像世界再造一个时空，如《牯岭街少年杀人事件》、《美国往事》等等，全片就没有一句画外音，而是由丰富的现场同期声塑造了一个潜在的声音时空，还原了一个逝去的时代。笔者本人反对一切无病呻吟、跳出来帮助作者说话的画外音；但原版《小城之春》中，画外音的使用非常独特，它不是在宣泄“个人书写”式的情感，而是有时与动作完全同步，如周玉纹从古城上回到家中，拿起绣花绷子，到妹妹的房间去享受那特别的阳光，画外音是这样说的：

拿起绣花绷子，到妹妹屋里去吧。

这种粗听起来似乎是废话的画外音，我们有似曾相识的感觉：在罗姆执导的经典影片《普通的法西斯》中，他经常利用与片中出现的法西斯人物动作完全同

步的画外音,比如:“他进来了。他坐下了。”将法西斯置于视觉和声音双重的窥视之下。影片探讨的是法西斯之所以出现的广泛的社会和心理因素,通过这种手段,反思、探究的意味被大大增强。《小城之春》也同样如此,通过与人物动作同步的画外音,使人物内心的孤独和苦闷从声音的角度被双重强化。

影片结尾,当戴礼言下决心自杀,到妻子房间中最后流连的时候,周玉纹的画外音在说:

三年来,他第一次走进我的房间。

这几乎不是现实的画外音,而成为了叙事者的全知视角。影片就是通过这种亦真亦幻的空灵的声音运用,多方位、多侧面地构筑了一个独特的时空,供人们流连、品味,并将个人的情感与经验灌注于其中。

而新版《小城之春》却选择删掉画外音,为原版上了颜色,丧失了那份空灵和韵味。野兽派画家马蒂斯很早就说过:“色彩作用于眼睛,而线条诉诸于心灵。”将一部本来就属于“心灵”的影片上色,究竟有多大的意义呢?

黄建新以他一贯谦逊平和的态度参与了第九届北京大学生电影节“黄建新研讨会”。这位最稳健的导演如今也面临困惑:他在寻找合适的内容去表达——一个可能为人们所关注的话题,比如说“更年期综合症”。但他似乎也没有真正迫切、发自内心渴望表达的内容了。2005年的新片《求求你表扬我》,距离人们所关注的话题都已经越来越遥远了。但黄建新毕竟曾经致力于开掘普通人关注的现象和话题,至少,他和观众是在一起的。比较而言,陈凯歌的努力就显得十分勉强,《无极》之前的《和你在一起》,片名本身就带有高高在上的贵族心态,而故事,正如陈凯歌在美国执导的影片《温柔地杀我》——温柔地杀掉了部分观众心中的盼望。这部影片除了王志文的表演可圈可点,更多的是套路和窠臼,渗透着做作与矫情。

孙周的《周渔的火车》是一部有炒作点但却没有闪光点的作品。当唯美等同于画面的时候,影片就不再具有生命。

杨亚洲《美丽的大脚》很难令人相信这是《空镜子》导演编导的作品,因为它的表现方式和影片的内涵还是80年代的。富于生活质感的细节的匮乏,导致这部影片成为一部空泛的平庸之作。2006年作为第十三届大学生电影节开幕片的《泥鳅也是鱼》,表面上看来,是一部关注农民工生存境遇的作品,而导演非常表面化的处理手法,比如表现农民工以群众性癫狂的状态应聘、逃票、抢饭、洗澡等等,近乎妖魔化,丧失了新现实主义时代的沉痛悲悯的人文关怀。

李少红《恋爱中的宝贝》在情人节档期却遭遇黑色情人节，爱情片居然让年轻人看不懂了，这是进步，还是倒退？

张艺谋的《英雄》，制作精良，故事完整，可惜的是，历史观念的陈旧和对强权的谄媚使英雄沦陷。《十面埋伏》，连场景都穿帮的大制作，令人无语。《千里走单骑》，这部影片了不起的地方，是令来自日本的硬汉子高仓健流泪了，在有些并不是那么需要泪水的地方。因此，硬汉的泪并没有煽出观众的泪。

“第五代”结束了，不幸的或者说是幸运的，他们正年轻的时候，面对的是一片文化荒漠；如今，留给“第六代”和新生代的，是“第五代”在荒漠上搭建的海市蜃楼一般的文化景观，以及“入世”后不啻于龙卷风一样强烈的冲击。

诞生之初的新生代怎样面临挑战？在学习阶段，新生代更多接受了艺术电影和作者电影的观念，因此，初期作品大多希望实现个人表达，对于电影工业而言，这是奢侈的做法。很多著名的导演，如格里菲斯或者科波拉，他们的《党同伐异》或者《对话》，是在拍摄了成功的商业电影之后才有能力制作，而结果也往往使他们陷入破产。但在第六代和新生代进入电影行业之初，电影工业及类型片的概念尚未完全渗透进他们的创作理念，因此，他们拍摄了大量低成本小制作的影片，试图表现自己要说的“话”和关注的“人”。比如尚敬编剧的《高原如梦》，三个起初互不相关的小故事其实盘根错节，积聚的张力爆发于高原的山洪之中，死去的实现了理想，生存的实现了成长。传统的叙事，悲剧的高度，在以小情小调为主的时尚影片中反倒显得别具一格。

小情小调当然是免不了的。《开往春天的地铁》、《天使不寂寞》、《女孩别哭》、《独自等待》、《旅程》等等，关注的都是都市青年的生存状态以及情感世界。《开往春天的地铁》拥有华丽流畅的视觉效果，但影片动人的地方反倒是对于婚姻生活“七年之痒”的准确把握。在“围城”里的人对这种感觉肯定不会陌生：爱身边的这个人，但已经很难表达；辛辛苦苦地营造点情调想说点什么，说出来的偏偏却是最不想说的。小心翼翼的刺探和逃避，被触动的痛和被撩拨的痒，成就了《开往春天的地铁》的人生况味。

人生况味当然要包涵更多的东西：《我的兄弟姐妹》关注超越于个人生活的重大事件。吴兵的《苦茶香》在研讨会上被誉为“中国的《金色池塘》”。一位大学生说：她很喜欢这部表现老年人生活的影片，但是羞于表达，因为怕同学们说她心态太老。无独有偶，第十三届大学生电影节的参赛片《我们俩》也延续了这温馨的“金色池塘”味道。第一部获得公映许可的独立电影《我最中意的雪天》，关注与新中国同龄的一代人，影片从拍摄到公映经历了整整四个年头，主创人员变卖家产，口袋里常常只剩几块钱，导演孟奇最后总结说：“能不独立还是不独

立的好。”

“我的过程要追求乐趣。”陆川说：大师的影片就像一座金字塔，崇高无比，可是在通往金字塔的路上都是沙漠，一般的观众很难到达终点。因此，他的影片一路上要遍布风景，追求乐趣，直到到达金字塔的顶峰。《寻枪》、《二十五个孩子一个爹》、《100个》、《押解的故事》，都在追求有趣，也的确非常有趣。“有趣”毫无疑问是这个时代非常需要的东西。因为僵化和虚伪一定是无趣的；有趣肯定是出于新鲜和诚实。

但有趣并不一定意味着有意义。

在新生代的作品中，“原创力的匮乏”已经成为超越有趣、进入“有意义”层面的巨大障碍。在类型电影工业体系中，“创意”的概念超越“艺术”的追求，出色的“复制”有时甚至可以取代新鲜的“原创”，因此“原创力匮乏”并不是类型电影工业的瓶颈问题，但在追求个人表达和独特体验的“个人抒写”式影片中，这却是问题的核心。

《花眼》开头的两个男女天使，飞上天的火车，让笔者以为自己花了眼——跟金喜善主演的一部韩国鬼片《鬼之恋》如出一辙，只不过《鬼之恋》的火车是从高楼大厦顶层开到地上，天使都是男的——大概是由于韩国人的大男子主义。

娄烨的《苏州河》是一部真正表现了“颓废”的电影，美，死亡，无所适从。有一点世纪末的情绪。但故事的结构还是套用基耶斯洛夫斯基《维洛尼卡的双重生活》——两个以死亡互相映照的生命。

同样的问题也存在于王全安的《月蚀》中，这个悬疑感很强，也挺好看的电影，也采用以死亡相感应的生命轮回方式去叙述他的故事，向大师致敬。

王小帅的《十七岁的单车》：有股乡下人倔强劲儿的速递公司职员拼命寻找自己丢失的自行车；买了这辆黑车的是个正在追求女生、不能不有点虚荣的高中男孩。两人达成协议轮流使用同一辆自行车。速递员因此卷入了少年帮派的一场战斗，扛着他受到株连而残缺不全的自行车消失在茫茫人海。颇有点《老人与海》结尾的悲怆，故事前半部分是意大利新现实主义影片《偷自行车的人》，后半部分是伊朗新电影《小鞋子》。难得的是，结合得天衣无缝。

在青年导演的影片中，《寻枪》是一部很有特色、叙事成熟、手法老到的影片。更为独特的是影片自身的定位：导演陆川追求一种独特的、有趣的个人表达，并不甘心将影片定位为纯粹的商业类型片，尽管影片有着明星效应、媒体的成功炒作及不错的票房成绩。但如果尊重导演的个人追求，以非商业类型片的标准来审视，这却是一部缺乏原创性、缺乏冷峻深切的人文关怀、剧作明显有大量借鉴之嫌的影片。

日本电影导演黑泽明 1949 年拍了一部很有意大利新现实主义风格的影片：《野狗》。三船敏郎扮演的警察在公共汽车上丢了枪，到处寻找。脚步所到之处，是战后日本人惶惑、动荡、忧伤的生活状态。也有瞬间的“诗意”：女小偷跟警察赛跑一天之后，累得像条无家可归的野狗，两个人一同仰面向天，看天上异常明亮的星星。

这部电影，是一部日本版的《寻枪》，但比《寻枪》早出现了近半个世纪。在《寻枪》中，观众看不到《野狗》中丰富的人物群像以及深刻到位的现实生活状态，《寻枪》仅是一部合格的商业片、是去掉了人文关怀等等沉重负担的大师电影翻拍版。

人世以来，国产电影工业的概念逐渐在业界深入人心，本土电影工作者的创作理念终于发生了深刻的转变，开始自觉尝试不同类型的影片创作，《英雄》、《无极》、《天下无贼》等影片就是国产电影工业化进程中不容忽视的作品，尽管影片成败众说纷纭。在 2006 年几部年轻导演的作品中，也有着更为自觉和明显的类型化表现。

2006 年的夏天，国产类型片市场被一部电影、一块疯狂的石头所激动，宁浩导演的《疯狂的石头》“投石冲开水底天”，获得了相对于 300 万元投资而言相当巨大的票房成绩：1600 万元。这部影片人物设置、剧情结构均来自于宁浩最为推崇的英国导演盖·里奇的《两杆大烟枪》，笨贼的徒劳、几路人马围绕一块石头的明争暗斗、宿命导致的得失错位，两部影片如出一辙。

《疯狂的石头》是娱乐至死的年代期盼的影片，是看着影碟长大的一代人对偶像的戏仿，当年，斯皮尔伯格一代人也是伴随影像长大的，被称作“用眼睛思考的一代”。宁浩与他的合作者们并不用眼睛思考，而是用眼睛娱乐。

《疯狂的石头》迎合了时代的娱乐精神，但对于国产电影来讲，与其说它的创作表现了类型片的初期探索，不如说它成功召唤了一类独特而必不可少的类型人物的回归：贼。宁浩创作的意义在于，他把这一国外甚至港产类型电影生命力最长久的类型人物国产化、草根化了。

“石头”之后，出现了一部癫狂喜剧《鸡犬不宁》，影片表现豫剧团开不出工资也演不成戏，于是下了岗的演员们八仙过海各显神通。一组活得辛酸亦不乏欢乐的人物群像，创作者们试图通过他们“咬生活一口”，观众却也通过这部电影，被狠狠地“刺了一下”。这些困乏着、艰辛谋生的艺人们，他们的生活中却隐约有着另一个层面，那就是对于某些看不见的东西的执着与瞭望，努力之后，方被生活告知真相：有些东西，终于还是得不到的。他们，就这样在佛所说的“求、不得”中间徘徊，而终于能感受到一些欢乐，一些空茫，竟渐渐地有点禅意。令

人想起古希腊的坦达罗斯神话，他受到神的惩罚，终生立在泉水旁丰美的果树下，每当口渴欲饮，水即消失，腹饥欲食，果即不见。但重要的不是口腹之欲，而是在这样的饥渴之时，仍能想象到水的清澈和果的甘美。

《鸡犬不宁》是一部颇有中国特色的癫狂喜剧，与《一夜风流》之类著名的美国癫狂喜剧相比，少了些梦想，多了些超脱，但在以癫狂姿态面对困窘现实这一点上，却有着相通之处。

“癫狂”之后，张一白的新片《好奇害死猫》也在类型化道路上进行了一定的尝试，影片打出“惊悚、悬疑、情欲”的口号，和“上半身诱惑、下半身惊魂”的宣传词，并且试图冲击奥斯卡最佳外语片奖。但影片所讲述的故事并不新鲜，小说著名的有《红与黑》、《美国的悲剧》，电影也有《致命的诱惑》、《赛末点》。

《好奇害死猫》前半部分，是《致命的诱惑》中国版，一个男人，通过婚姻获得利益，通过情人获得满足，但分手之后，情人却又出现在他的生活中，花房、汽车、甚至他的妻子，都被喷上血淋淋的红油漆，儿子也被绑架，男人忍无可忍，出手杀了情人。男人入狱，故事却才刚刚开始，原来他的妻子才是罪魁祸首，买通保安泼红油漆，甚至绑架自己的孩子，质朴的保安受到情色和钱的诱惑，一步步坠入深渊，终至万劫不复。

对于平等而不单纯是财富的渴望，导致了保安对于罪恶的依恋。保安罪恶的举动、坠楼的终局，传递着滞涩无声的呐喊：我们是不平等的，死亡也无法使我们平等，唯有在共谋犯罪的那一瞬间，我们邪恶的灵魂才终于取得了平等的姿态。

好奇害死的猫，居然不是偷欢杀人的男人、因情被害的女人或者报复心极重的妻子，而是一个谨小慎微、唯唯诺诺的小保安。这使影片隐隐被赋予了一种新意。

但国产类型片整体的复苏不能仅靠一个贼的出现，一点癫狂的悲欢和对于一两个老故事的重新讲述，同样是2006年的影片《天狗》，试图以“大片”式的震撼影像风格实现类型电影的使命：征服基本文化矛盾，实现对秩序的反观。但却因受“代类型电影”的影响，终在结尾功亏一篑，关于这一点，本文将在后面详细分析。总之，类型化的道路并不一帆风顺，那个无形的洞，必须从更深入的角度探究根源。

吹毛求疵的过程令笔者本人也备感汗颜，笔者尊重所有的创作者，尤其是在当前的条件下执着创作的人们。但是内心对于电影、尤其是中国电影总是有所期待，也因此不能不将这种期待表达出来：

美国著名学者苏珊·朗格在《情感与形式》一书中引用爱森斯坦的观点：认

为真正的电影所表现的总是“浮现在富有创造力的艺术家面前的最初的形象”^④。换言之，“原创”应当是艺术家进行创作的根本。也许有人会反驳：电影首先是商品，其次是合作，那很遥远的第三，才是艺术。

但是，电影毕竟是这样的一种存在：“电影就是通过视听表达的思想。这些思想在连续、迅速变换的形象中倾泻出来，电影之明晰有如我们的思想，电影之速度伴随着倒叙闪回的镜头——有如我们突发涌起的记忆，电影的意象转变之敏捷简直可以和我们的思维相媲美。电影具有思维流动的节奏，具有在时空中自由变化的能力……电影投射出的是纯粹的思维，纯粹的梦境，纯粹的内心生活。”^⑤

但遗憾的是，没有人能说：在目前许多带有创作者强烈个人印记的国产影片中，观众可以深刻而透彻地看到这一切——那迅捷的“思维”流动、烙有民族集体记忆痕迹的“梦境”、强烈反思精神和由“关注”而产生的激动人心的“内心生活”。

比如南斯拉夫的导演库斯图里卡。一部《地下》，在三个小时中浓缩了南斯拉夫半个多世纪的历史，融史诗巨制与黑色幽默的后现代风格于一体，解构了经典，嘲弄了虚伪，冷峻却又令人捧腹，不煽情却震撼人心。

沉重的历史应当成就经典。南斯拉夫半个世纪的历史成就了《地下》；发生在美国殖民地时代的一桩女巫案成就了《萨勒姆的女巫》……打开经典的扉页，无不写着“苦难”二字。

中国有理由拥有经典。

我们有理由呼唤经典。

这样看去，《开往春天的地铁》还远未到站，《寻枪》之路依旧遥远，中国的电影观众，似乎依然在《独自等待》，等待真正的中国电影的归来。

我们期待《公民凯恩》、《黄土地》、《黑炮事件》、《战舰波将金号》这一类的处女作；期待原创性；期待经历过苦难之后的深切反思；期待良好的创作环境；期待关注生活的真实意愿；期待……

至此，我们已经可以看到：那个洞，是目前国产电影中缺席的、不在场的或者边缘化了的“原初形象”、“思维”、“梦境”以及带有反思精神的“内心生活”。它的存在导致中国电影缺乏生命和活力，难以在观众心灵中唤醒爱森斯坦等电影大师们所期待的那种情感。

更为关键的是，这个空洞，不仅存在于国产影片的艺术精神之中，也同样存在于国产电影工业体系之中。一个国家的民族电影在诞生 30 年的时候，已经取得了堪称辉煌的成就，而在电影诞生近一百年的时候，类型片体系却出现了巨大

的空白,这不能不说是国产电影工业致命的缺憾。

这个洞到底是怎样出现的?它有没有被缝合的可能?在电影这门艺术、这种商品、这种强有力的传播工具从西方进入中国已逾百年之际,我们有没有可能通过对电影史的梳理,剖析电影本体的艺术意志,为中国电影的突围助一臂之力?

在正文中,笔者将试图从支配电影诞生的艺术意志入手,采用与世界电影比较研究的方式,梳理中国电影史,寻觅出中国电影曾创造辉煌的原因以及困境形成的原因,并试图探索突围之路。

注释:

- ① [美]骆思典、刘宇清译:《全球化时代的华语电影:参照美国看中国电影的国际市场前景》,《当代电影》2006年第1期,第23页。
- ② 引自《新闻午报》2006年3月23日。
- ③ 引自《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,[美]托马斯·沙兹著,第272页,中国广播电视出版社1992年版。
- ④ 引自《情感与形式》,[美]苏珊·朗格著,第481页,中国社会科学出版社1986年版。
- ⑤ 引自《情感与形式》,[美]苏珊·朗格著,第483页,中国社会科学出版社1986年版。

