



论百年中国电影的审美创造和艺术传统

——导演群体与中国电影创作主潮之研究

胡星亮

摘 要：电影应该以其特有的艺术手段和形式去表现电影家对于时代、现实和人的深刻发现，中国电影的百年发展，从早先认为“影戏是由扮演的戏剧而摄成的影片”及其所形成的戏剧式电影形态，到 1970 年代末以来，大陆影坛的纪实美学、影像本体美学、新写实美学，和台湾“新电影”、香港“新浪潮”等电影创新潮流汹涌，正是不同代际导演从不同角度对电影艺术特性的执著探索，推动了中国电影艺术审美的发展和深入。在实践中，他们以艰辛的艺术创造建构了中国电影的两大传统：“人学内涵的现代电影”和“世界视野的民族电影”。前者强调电影与时代、现实和人的深刻联系，以其社会人生呈现的“现实的真实”和“人性的真实”，丰富和深化了中国电影的现代性内涵；后者在民族性格刻画中挖掘民族现实内涵、从民族欣赏趣味着眼去结构叙事、将民族艺术美学融入镜头影像等独特创造，又使中国电影成为富于民族审美特质的现代电影。百年中国电影这些探索，为中国电影的未来发展提供了丰厚的艺术资源。

关键词：中国电影；导演群体；艺术电影；现代电影；民族电影

本文力图从导演群体艺术创造的角度去研究百年中国电影创作主潮，梳理中国电影的发展进程，论述中国电影的审美创造和艺术流变，阐释中国电影的深刻传统。一方面，本文坚持“艺术电影”、“现代电影”、“民族电影”的学术立场——中国现代民族电影的艺术创造，从中国电影发展的现代性追求出发，强调电影表现社会人生的审美独特性，注重分析影像本体的艺术电影。另一方面，本文坚持电影研究的人文立场，强调电影是反映社会人生尤其是表现人的艺术，注重阐释人学内涵的现代电影。此外，本文坚持电影研究的主体立场，强调中国电影在世界电影建构中的独创性和重要性，注重论述世界视野的民族电影。“影像本体的艺术电影”、“人学内涵的现代电影”和“世界视野的民族电影”，是本文研究百年中国电影创作的价值立场和审美评判。

一、艺术电影追求之“影戏”说与戏剧式电影

所谓“影像本体的艺术电影”，是就电影审美特性而言的。此即爱因汉姆所强调的：“为了创造出艺术作品，电影艺术家必须有意识地突出他所使用的手段的特性。”^①一部世界电影艺术发展史，从某种意义上说，就是电影家为了更加生动、深刻地表现社会人生，而“有意识地突出他所使用的手段的特性”的探索过程。故有卡努杜、德吕克、慕西纳克等法国先锋派关于“上镜头性”、“视觉化”，匈牙利电影家巴拉兹关于“特写”与“场面调度”，爱

^① 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，邵牧君译，中国电影出版社 1981 年，第 30 页。

森斯坦、普多夫金等苏联电影家关于“蒙太奇”,法国电影家巴赞、德国电影家克拉考尔关于“镜头段落”、“景深镜头”等等,一系列关于电影审美特性的理论与实践的探索。这些探索都强调了电影的“影像”特性——电影的艺术创造必须通过由镜头、画面、光影、色彩形成的影像以及声音,及其联接、运动等结构、叙事的表达方式与文本形式,将电影家对于时代、现实和人的深刻思考,转化为电影的审美结构和艺术表现。

电影应该以其特有的艺术手段和形式去表现电影家对于时代、现实和人的深刻发现,这同样是百年来中国一代代电影人在创作实践中思考和探索的重要问题。大致可以分为两个时段:1905年至1970年代末,“影戏”观指导下的戏剧式电影创作成为中国电影发展的主导倾向;1970年代末以来,纪实美学、影像本体美学、新写实美学等叛逆“戏剧式电影”的多元电影观念和实践形成影坛的绚丽景观。

在1905年至1970年代末的“戏剧式电影”时期,电影家对于电影审美特性的把握也有一个发展过程。从早先认为“影戏是由扮演的戏剧而摄成的影片”,到三四十年代探索要“以电影的表现方法来发挥电影艺术的特性”,到1950年代至1970年代末“戏剧式电影”的延续和僵化,这其中既有认知的逐步深入,也有艰难的曲折反复。

(一) 第一代导演:“影戏是由扮演的戏剧而摄成的影片”

1905年至1930年前后,是张石川、郑正秋、但杜宇、侯曜、洪深、欧阳予倩等第一代导演驰骋影坛的创造时期。这一时期,电影通常被称为“影戏”(有时也称“电影戏”或“影剧”、“电影剧”)。什么是影戏?当时流行的权威阐释是,“影戏是由扮演的戏剧而摄成的影片”,或“影戏是不开口的戏,是有色无声的戏,是用摄影术照下来的戏”^①。在早期电影人看来,“影戏”(或“电影戏”、“电影剧”)是与“舞台戏”(或“舞台剧”)相对的。呈现形式虽有区别,但是“戏”(或“剧”)的本质是相同的。在这种电影观念中,“戏”是根本,而“影”只是完成“戏”的表现手段。故影戏就是戏剧,或如侯曜所说,“影戏是戏剧之一种”^②。一直到1926年前后,仍有很多电影人坚持影戏应该以“戏”为主。所以“影戏”说是中国早期最重要的电影观念。

因为把电影看作是戏剧,早期中国电影的戏剧色彩从情节、结构到导演、表演都颇为明显。以第一代导演最有代表性的张石川、郑正秋为例。他们1913年在“亚细亚”公司拍摄《难夫难妻》等片,“导演的技巧是做梦也没有想到过,摄影机的地位摆好了,就吩咐演员在镜头前面做戏,各种的表情和动作,联续不断地表演下去,……镜头地位是永不变动的,永远是一个‘远景’。”^③整个就是戏剧演出的纪录。即便是1923年郑正秋编剧、张石川执导的早期影响最大的《孤儿救祖记》,其场景内容始终处于画面中心地位,镜头段落大致与剧情段落相符合,场面或镜头之间组接以叙事为主。有头有尾地讲述故事,环环相扣地展示剧情,还是典型的受传统戏剧及说书影响的“影戏”形式。早期电影大多搬用舞台剧的传统,主要以“场”为单位,以演员中近景表演为画面中心,突出故事情节、戏剧冲突、演员表演和人物语言在电影叙事中的作用,而对摄影机的功能如镜头影像、画面构图、拍摄角度和光影明暗等不大重视,剪辑也是按照剧情发展连贯故事。第一代导演虽然也有《冯大少爷》(洪深)等作品较多借鉴西方电影技巧,注重镜头的画面和构图,影像叙事着意于人物心理和人生意蕴的揭示,但总体来说,几乎全是张石川、郑正秋那种“影戏”式创作。

中国早期电影注重“戏”,其艺术表现确实不大电影化。然而必须指出,中国电影从最初简单的杂耍滑稽或生活场景纪录,发展为比较成熟的艺术,“影戏”叙事在其中起着重要的作用。就像法国早期电影家梅里爱“首先把电影引向了戏剧的道路”^④而促使西方电影进步,张石川、郑正秋等中国第一代导演,强调“影戏是由扮演的戏剧而摄成的影片”,也同样在某种意义上推动了中国电影的发展。故费穆评价:

① 分别见周剑云、汪煦昌《影戏概论》(1924)(《中国电影理论文选》上册,文化艺术出版社1992年,第13页)、周剑云《序言》(《影戏杂志》1921年第2期)。

② 侯曜:《影戏与人生》,载长城公司特刊《春梦里人》号,1925年。

③ 张石川:《自我导演以来》,载《明星》半月刊1935年第1卷第3—6期。

④ 乔治·萨杜尔:《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,中国电影出版社1995年,第20页。

“早期中国电影或不免新剧化，而此新剧化之电影又实为中国电影之母。”欧阳予倩同样认为，是新剧“帮助了电影发展”^①。

（二）第二代导演：探索“以电影的表现方法来发挥电影艺术的特性”

蔡楚生、史东山、程步高、吴永刚、孙瑜、沈浮、费穆、沈西苓、袁牧之、桑弧、郑君里等第二代导演活跃于影坛，是在1930至1949年间。这一时期，此前占据主体的“影戏是由扮演的戏剧而摄成的影片”的观念被逐渐扬弃，而1920年代后期出现的两种见解——认为电影是由“电影术”与“戏剧”结合而成，注重剧情编撰、演员演戏，也注重绘画、摄影、光影等艺术表现^②；认为电影是“一种独立的艺术”，把视觉影像和光影结合的创造力看作是电影审美特性^③——则成为此期主要的电影观念并有新的探索和发展。电影家在实践中逐渐认识到，“一个电影片即使有了非常丰富非常尖锐的内容，而如果不能以电影的表现方法来发挥电影艺术的特性，那么无论如何，这总是一种根本的失败”^④。

第二代导演对于“电影艺术的特性”的认知主要是从三个方面深入的：其一，追求镜头、画面的视觉化创造。“电影艺术的基础既然是视觉的形象的言语，那么电影艺术家当然的该用绘画的表象的方法，来表现和传达一切的感情和思想。”^⑤夏衍这段话说明电影家经过实践探索，感悟到电影艺术特性主要不是“戏”（剧情），而在于其镜头、画面的视觉形象性。抓住“视觉的形象的言语”和“绘画的表象的方法”，就可能改变以前按照剧情发展顺序去讲述故事的观念，而强调电影是通过眼睛来触动感情的画面的艺术，强调电影必须以影像直接诉诸于观众的视觉，注重镜头、画面的叙事性和表现力。其二，注重蒙太奇的艺术创造功能。电影家认识到摄影机所拍摄的镜头、画面，“能够把普通我们的视觉所觉不到的状态和过程表示出来”，因此它不但能阐释剧本，而且能创造它“自己的形式”；然而，“这开麦拉的特质如果不与奇迹的‘织接’（Montage）合作，是不会有它的创造的生命的。”正是Montage把摄影机所拍摄的众多镜头、画面，组成“那银幕上的动作底连续的映像”，所以“影戏实际上是用Montage构图而组成的”^⑥。强调电影不是戏剧场面的机械纪录，而是运用蒙太奇手法组接镜头、画面以建构新的电影时间和空间的独特的叙事艺术。其三，强调导演是电影创造的中心和导演创造的“开麦拉是一支笔”的艺术审美。如沈浮说：“我现在看‘开麦拉’已不把它单纯的看做‘开麦拉’，我是把它看做是一支笔，用它写曲，用它画像，用它深掘人类复杂矛盾的心理。”^⑦把摄影机看作是“笔”去进行电影创造，它关涉人物刻画的深刻性、影像叙事的绘画性、镜头及场面组接的音乐性等重要课题。这些思考和探索虽然没有完全改变中国电影的“影戏”传统，但是可以看出，电影家在努力突破早先将“影戏”视为戏剧之一的狭隘，开始注重电影的审美特性和电影艺术的独特魅力。

如此电影意识的觉醒，第二代电影家对于电影艺术特性的把握在渐趋深入，他们摄制的《春蚕》《神女》《大路》《渔光曲》《十字街头》《马路天使》《八千里路云和月》《一江春水向东流》《太太万岁》《万家灯火》《小城之春》《乌鸦与麻雀》等影片，也就成为中国电影走向成熟的重要标志。这些影片一方面还渗透着“影戏”观念的痕迹，以场面和具有逻辑连续性的镜头段落为影像叙事的基本单元，突出演员表演在人物塑造中的核心地位，画面构图、镜头运用以情节叙事和人物刻画为依据，以叙事蒙太奇和抒情蒙太奇为镜头联结的基本手段，把中国主流的戏剧式电影叙事推向成熟；然而另一方面，它们祛除早期电影着意于讲述故事，大都是简单地把故事搬上银幕而不重视电影艺术审美的弊端，以导演创造为中枢，注重影像叙事的艺术探索，其高超的镜头构图、画面造型、光影调配、摄影机运动和蒙太奇组接，及其对于社

① 费穆：《悼郑正秋先生》，载《联华画报》第5卷第6期，1935年3月；欧阳予倩：《谈文明戏》，载《欧阳予倩戏剧论文集》，上海文艺出版社1984年，第219页。

② 孙师毅等认为电影是由“电影术”与“戏剧”结合而成，因此电影创造除“戏剧”外，不能忽视摄影学、机械学、光学、美学等“电影术”的重要作用。参见孙师毅《影剧之艺术价值与社会价值》（《国光特刊》1926年第2期）、《电影剧在艺术中之位置》（《神州公司特刊》第2期，1926年2月）等文。

③ 欧阳予倩等认为“电影已经渐渐的成为了一种独立的艺术”，中国电影要跨越“影戏”而走向“电影艺术”，就必须注重电影创造的视觉影像，强调“光线是电影的生命”，强调“影”在电影创造中的重要性。欧阳予倩：《导演法》，《电影月报》1928年第1—3、5—6期。

④ 唐纳：《烈焰》，1934年3月3日《晨报》。

⑤ 蔡叔声（夏衍）：《一个电影学徒的手记》，1933年6月20日《晨报》。

⑥ 刘呐鸥：《影片艺术论》，载《电影周报》1932年第3期。Montage通译蒙太奇。

⑦ 沈浮：《“开麦拉是一支笔”》，载《影剧丛刊》第2辑，1948年11月。

会人生真实深刻的揭示,确立了中国电影的审美品格。

(三) 第三代导演:“戏剧式电影”的延续与僵化

第三代导演的代表性艺术家有石挥、成荫、汤晓丹、王苹、谢晋、水华、王家乙、谢铁骊、崔嵬、凌子风、李俊等。他们的电影创造主要集中于1949至1979年间,个别导演如谢晋等其电影创作持续到新时期。深受当时左倾社会政治影响,他们的电影观念和审美追求表现出比较明显的局限性。

第三代导演基本上是延续三四十年代趋于成熟的、融合传统“影戏”观和叙事蒙太奇而发展的“戏剧式电影”观念。这一时期在政治高压下,第三代导演对电影艺术特性少有深刻的理论思考,某些方面甚至出现倒退或是僵化。比如,关于“影”与“戏”(文学)的关系,他们强调“文学的共同规律是本,是第一位的,电影的特殊规律是末,是第二位的”,肯定“戏”——构思“生动有趣的、结构完整的”故事和“用形象的语言塑造人物和典型”——是电影剧本创作的核心^①。再比如关于蒙太奇与电影审美特性问题,他们把蒙太奇看作是电影艺术表现的核心,但又强调“所谓蒙太奇,就是依照着情节的发展和观众注意力和关心的程序,把一个个镜头合乎逻辑地、有节奏地连接起来,使观众得到一个明确、生动的印象或感觉,从而使他们正确地了解一件事情的发展的一种技巧。”^②更多把蒙太奇看作是通过对“影”的组接而表现“戏”(情节)的电影技巧。在相当程度上,他们仍然将电影当作是用影像语言的特殊表现手段而完成的戏剧。这种“戏剧式电影”形态,其情节结构、表演处理和镜头运用都有戏剧的、舞台的明显烙印。

然而必须指出,观念意识与创作实践有时并不是完全一致的。即如1920年代末第一代导演就有人意识到电影是“一种独立的艺术”,强调电影创造要注重视觉影像和光影结合的创造力,但在实践中却绝少艺术的探索;第三代导演处于封闭僵化的社会环境中,其理论思维、审美追求被沉重压抑,但是,他们是从三四十年代走过来并深受三四十年代中国电影熏陶的一代电影家,他们的一些优秀创作如《我这一辈子》《林家铺子》《早春二月》,画面构图优美,影像叙事简洁、含蓄而富有诗意,风格质朴、淡雅、深邃,又有中国电影优秀传统的继承,都是成功的艺术创造。

香港电影、台湾电影分别萌生于1909年、1925年,但真正进入发展阶段,是在1950年代以后。这一时期香港影坛和台湾影坛的代表性人物如朱石麟、胡金铨、李行、白景瑞等,都与三四十年代大陆电影有着千丝万缕的联系。因此从电影观念和美学形态来说,1950至1970年代的台湾电影和香港电影,大致也是“戏剧式电影”观念主导下的艺术创造。

中国早期“影戏”观以及后来发展的“戏剧式电影”,作为电影观念和电影形态之一种,有其一定的存在价值与合理性。但是这里有两个问题:一是这种电影观念更多注重“戏”而在相当程度上忽视电影独特的艺术表现,中国电影要发展就必须突破而进行新的探索;二是长期以来这种电影观念几乎成为中国影坛的唯一,这更不利于中国电影丰富多彩的艺术创造。所以1979年前后当新一代电影家崛起时,大声疾呼电影要“丢掉戏剧的拐杖”、电影要“与戏剧离婚”而去探寻电影的审美特性,便成为一个新的电影时代的开始。

二、艺术电影追求之电影特性的多层面探索

1970年代末以来,中国电影界无论是大陆还是台湾、香港,不同代际导演群体都在进行艺术探索与转型。其实在20世纪五六十年代,世界电影从理论到实践都在发生重大变革,传统的戏剧式电影迅速衰落,以纪实美学和影像本体美学为主要标志,电影艺术呈现出新的美学景观。1970年代末以来开展的中国电影创新潮流,从中国电影自身发展来说,是对此前“戏剧式电影”使电影作为艺术在相当程度上失去其本体属性的反拨;就中国电影与世界电影的关系而论,则是中国电影界对此前擦肩而过的世界电影创新潮流的重新审视和补课。中国电影因为这种艺术自觉的现代审美意识,而显示出与前一时段迥然不同的美学新质。

^①于敏:《本末——文学创作的共同性和电影文学的特殊性》,载《电影艺术》1962年第3期。

^②夏衍:《电影论文集》,中国电影出版社1963年,第170页。

（一）第四代导演：形式技巧的借鉴和纪实美学的探索

第四代导演是促使中国电影转型的艺术先锋。吴贻弓、吴天明、谢飞、郑洞天、黄蜀芹、张暖忻、丁荫楠、黄健中、颜学恕、滕文骥、杨延晋、胡炳榴等第四代导演，在1979年登上影坛之初，就尖锐批评当时中国电影语言陈旧落后，大力呼吁“为了尽快地发展我国的电影艺术，我们必须自觉地、尽快地对我们的电影语言进行变革”，呼吁要“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”^①。他们的创作实践则努力从形式技巧和纪实美学等层面汲取世界电影思潮，快速推进了中国电影语言的现代化。

1980年前后，第四代导演推出《小花》《苦恼人的笑》《生活的颤音》《乡情》《如意》等影片，借鉴时空交错、闪回和跳接、高速摄影、旋转镜头、急速变焦、声画分立、声画对位以及内心独白等现代电影技巧，充分发挥视觉画面、时空自由等电影艺术特性，“从创作实践的角度对传统的戏剧式电影模式发起了冲击”^②，促使中国传统电影语言发生了裂变。从1981年开始，第四代导演走向借鉴巴赞纪实美学的新阶段，拍摄了《沙鸥》《邻居》《见习律师》《逆光》《都市里的村庄》等具有纪实倾向的作品。通过长镜头段落、景深镜头、实景拍摄、抢拍偷拍、自然光效、同期录音等纪实手法，充分发挥影像的纪录和再现功能，“体现出以生活化的情节形态和逼真性的影像构成相重叠的特点”^③。他们由此进一步探索，“如果说《沙鸥》是把戏剧性从外部冲突转向了内心，后来的《城南旧事》和《乡音》是对戏剧冲突实施淡化，《青春祭》则完全摆脱了叙事、情节对于戏剧性的依存，第一次实现了整体的非戏剧电影的散文框架。”^④第四代导演对纪实美学的借鉴运用，极大地改变了中国传统戏剧式电影的思维模式和美学经验。

后来随着对电影艺术表现探索的深入，第四代导演认识到纪实美学也不能完全概括电影的本性，“中国电影应该走向更加注意人物深度和形象的完整性、拍更加完美的艺术品的阶段”^⑤，而强调影像的纪实性、逼真性应该和叙事性、假定性相结合，同时还认识到民族美学和中国观众审美趣味对真正的戏剧性叙事的肯定和需求，因而《野山》《老井》《人·鬼·情》《香魂女》等影片，在更高层面上都有对“戏剧性”、“假定性”的复归。纪实性的真实追求与戏剧性的艺术假定相结合，深化了第四代导演的电影观念和审美创造。

（二）第五代导演：“在画面中融入强烈思想内涵”的影像本体论

陈凯歌、张艺谋、田壮壮、黄建新、吴子牛、张军钊、张泽鸣、胡玫、张建亚、周晓文等第五代导演，就像张艺谋说的：“我们这一代就是要破，打破旧的传统、旧的框框，在破中求立。”^⑥从1984年《一个和八个》开始，他们就以大胆反叛、刻意求新而占据中国影坛制高点，显示出巨大的创造力和深远的影响力。

第五代导演的“破中求立”在形式手法上，最突出的就是“造型则是反传统的”^⑦。此即他们早期“探索电影”所张扬的影像本体论美学，主要包括三个方面内涵：首先，它强调影像作为电影艺术语言的本体地位。影像本体论突显光影、构图、单镜头、色彩等电影性元素的叙事表意功能，而排斥、忽视或淡化情节、表演、人物语言等非电影性元素的作用，影像成为电影能独立叙事表意的本体语言，电影则成为影像本体的叙事艺术。其次，是影像造型意识的强化。第五代导演着力打破传统电影常规的构图方式，极力突出镜头、画面、色彩、光影的造型功能。他们把影像造型看作是电影艺术表现的主要手段，强调电影要以影像造型去揭示现实的深层意蕴，去造成强烈的视觉冲击力；他们强调镜头构图的表现力，“自觉地在画面中融入了强烈的思想内涵”^⑧，注重影像在真实基础上的强烈的视觉感和画面构图内在的情绪张力；他们将色彩、光影等电影元素都纳入影像系统中，强化色彩、光影的主观意识和造型功能。第三，是在追求视觉逼真性的基础上，又赋予影像语言以视觉表现性和写意象征性，以更生动、深刻地描写人物

①张暖忻、李陀：《谈电影语言的现代化》，载《电影艺术》1979年第3期。

②陈犀禾：《蜕变的急流——新时期十年电影思潮走向》，载《当代电影》1986年第6期。

③倪震、颜学恕：《关于影片〈野山〉的通信》，载《电影艺术》1986年第3期。

④郑洞天：《纪实超越“纪实”》，载《探索电影集》，上海文艺出版社1987年，第551页。

⑤谢飞：《重建理想和民族精神的呼唤》，载《谢飞集》，中国电影出版社1998年，第279页。

⑥张明：《与张艺谋对话》，中国电影出版社2004年，第112页。

⑦张艺谋语，见张明主编《与张艺谋对话》，中国电影出版社2004年，第38页。

⑧张艺谋语，见李尔藏《张艺谋说》，春风文艺出版社1998年，第13页。

的心理情绪,传达影片的思想内涵。《一个和八个》《黄土地》《黑炮事件》《绝响》《盗马贼》《晚钟》等影片,就是从这些方面去充分挖掘影像语言的叙事表意潜能,促使1979年以来中国电影创新浪潮的探索,从侧重于形式技巧和纪实美学的表层进入到电影观念和美学本体的深层,对于根深蒂固的“影戏”观念和戏剧式电影形态形成最强劲的冲击,有力地推动中国电影汇入世界现代电影潮流。

然而由于“探索电影”过分排斥非电影性叙事元素的运用,过于追求影像的造型表意性,特别是由于忽视情节叙事和形象塑造,其影像语言常常失之于抽象、晦涩。在反思自己“对传统否定得太多”且“拒绝师承”的弊端之后,第五代提出电影要“拍得好看,但同时又要保持自己”^①。所以从1987年《红高粱》开始,他们转而重视电影的叙事性,在影像本体论基础上,有机融合影像叙事和情节叙事,加强电影的艺术性和观赏性的统一;从1992年《秋菊打官司》开始,又把审美观照的重心转向人物塑造,强调电影创作要把形象塑造、人文阐发和形式创新结合起来。《红高粱》《蓝风筝》《霸王别姬》《秋菊打官司》《活着》《二嫫》等影片,遂经过不断反思和探索,把中国当代电影观念及创作推向完善和成熟。

(三) 新生代导演:客观、平实、冷峻地纪实的“新写实”美学

1990年代初出现的张元、王小帅、路学长、娄烨、章明、王超、姜文、贾樟柯、张杨等新生代导演,一登场就表现出渴望改变中国电影版图的勇气和热情。他们抨击影坛存在的“观念领导创作,主义领导制作”的现象,批评“第五代的‘文化感’牌乡土寓言已成为中国电影的重负”,进而提出:“中国电影需要的是一批新的电影制作者,老老实实地拍‘老老实实’的电影”^②。所谓“老老实实地拍‘老老实实’的电影”,从电影的艺术特性来说,就是要用平实质朴的镜头画面去呈现当代社会人生,特别是强调“在这个纪实的方法上来把它做到最好”^③。很显然,新生代的电影观念在某些方面接续着《邻居》《沙鸥》等第四代纪实美学的探索;然而与第四代导演的“共和国情结”及其影片纪实的理想、温情不同,新生代“纪实的方法”更加客观、平实、冷峻,如张元所说:“我只有客观,客观对我太重要了,我每天都在注意身边的事”^④。他们的创作,如《小武》《十七岁的单车》《长大成人》《洗澡》《苹果》等,都是从贴近生活的身边环境选取普通人平凡俗常的生存与生命状态,用近乎原生态的表现方法在银幕上再现琐碎、嘈杂、庸碌的日常生活场景,并且大量运用实景拍摄和长镜头以完整地纪录和再现事物存在的时间与空间,加上非职业演员的参与拍摄,使其不用任何风格化、人为性的“滤镜”而直接呈现现实,表现出那种纪录式的客观、平实、冷峻的“新写实”特征。

(四) 台湾电影:从“新电影”到“后现代”

台湾电影自1950年代进入发展阶段以来,大致出现三代导演。老一代以1960年代拍摄“健康写实”电影的李行、白景瑞为代表,中生代是1980年代发起“新电影”运动的侯孝贤、杨德昌等人,年轻一代是1990年代以来李安、蔡明亮等走向后现代的电影家。

如果说李行、白景瑞等老一代导演深受三四十年代大陆电影影响,其艺术创造基本上是“戏剧式电影”;那么,侯孝贤、杨德昌、陈坤厚、王童、张毅等中生代发起“新电影”运动,致力于真实地纪录个体成长的经验,客观地揭示现实和历史的本来面目,叛逆“戏剧式”而在制作理念、影像语言诸方面进行革新,推动了台湾电影的现代化进程。他们的《小毕的故事》《稻草人》《玉卿嫂》《童年往事》《恐怖分子》《悲情城市》《牯岭街少年杀人事件》《一一》等摄制,受到意大利新现实主义和法国新浪潮的影响,矫正此前台湾电影那种煽情的、戏剧式的叙事,采用散文式的情节结构和朴素、清新、自然的写实手法,大量采用实景和外景,偏爱自然光效,起用非职业演员,根据剧情需要在对白中使用方言,增强了影片的真实感和质朴美。特别是他们尝试个人化的镜像语言和反常规的叙事方式,采用静观和间离的镜头去表现生活,形成以长镜头、定镜拍摄、深焦摄影和场面调度为特色的影像风格,如生活一般平实而又丰富深刻。

台湾电影发展到李安、蔡明亮为代表的年轻一代,其电影观念和影像语言主要有两个走向:一是继

①陈凯歌:《悲欣交集》,广西民族出版社1997年,第187、170页。

②北京电影学院85级全体毕业生:《中国电影的后“黄土地”现象——关于中国电影的一次谈话》,载《上海艺术家》1993年第4期。

③贾樟柯语,见《贾樟柯:在“站台”等待》,载《我的摄影机不撒谎——先锋电影人档案》,中国友谊出版公司2002年,第356~357页。

④郑向虹:《张元访谈录》,载《电影故事》1993年第5期。

续长镜头、深焦摄影、定镜拍摄、自然光效、疏离和静观的态度、散文化的叙事和舒缓的节奏等“新电影”美学而又有新的发展。其长镜头的拍摄和纪实的影像画面趋于极端，陈国富的《征婚启事》、林正盛的《美丽在唱歌》、徐小明的《少年吔，安啦》等片，还将纪录片的美学理念和拍摄手法融入故事片创作，将纪录片式生活再现与故事片式虚构叙事融合在一起，摄影机几乎是不加取舍地纪录生活。二是出现后现代美学的镜头语言和影像风格。蔡明亮的《爱情万岁》和《天边一朵云》、赖声川的《暗恋桃花源》、鸿鸿的《空中花园》等片，其影像画面体现出后现代主义的断裂、矛盾、不连贯、平面化、距离感和深度感消失以及对传统美学观的解构和颠覆。尤其是在《爱情万岁》等影片中，那些丑的或不雅的内容是直接地、毫无掩饰地反映出来，以冷峻漠然的影像叙事，呈现出人生的孤寂、无聊与暗淡、压抑。这两种走向在部分影片中又是混合在一起的。

（五）香港电影：娱乐电影与人文电影

香港电影也是1950年代进入发展阶段的。香港电影的代际界限不大显著，类型特征则比较突出，主要有人文片与娱乐片两大类。

香港电影的主体是以类型样式推出的张彻的《独臂刀》、罗维的《精武门》、徐克的《黄飞鸿》、成龙的《警察故事》、吴宇森的《英雄本色》、周星驰的《喜剧之王》、杜琪峰的《枪火》等商业娱乐片。香港类型电影形成于20世纪六七十年代，1979年“新浪潮”之后趋于成熟，主体类型具有本土化、现代化和娱乐化的品格。动作片其贯穿始终的武术技击和精心设计的武打动作，喜剧片的功夫化、谐谑化和“无厘头”，黑社会片的“阳刚美学”和“暴力美学”等，是香港电影最突出的审美特征。

香港人文电影有朱石麟的《一板之隔》、严浩的《似水流年》、关锦鹏的《阮玲玉》、王家卫的《重庆森林》、许鞍华的《女人，四十》、陈果的《香港制造》等。在相当长时期，香港人文片主要继承中国传统“戏剧式电影”制作理念，以戏剧元素为主的叙述形式被置于首要地位，如朱石麟、关锦鹏、许鞍华的作品。1990年代之后，王家卫、陈果等的创作更多个性和独立色彩，或趋向反形式、嬉戏、滑稽模仿、反讽、不确定性等后现代特性，或运用纪实镜像客观反映生活的琐碎与真实。人文片是香港电影的精魂所在。

三、建构传统之人学内涵的现代电影

英国作家艾略特说过：“一部作品是否为文学诚然全靠文学标准来决定，一部作品的‘伟大’与否则不能单靠文学标准来决定的。”^①套用艾略特的话，影像艺术是电影的特性，然而只有影像的艺术呈现，并不能使一部电影成为真正优秀的创造。

那么，决定一部电影是否真正优秀的更重要的因素是什么呢？德国理论家卡西尔认为，艺术家通过情节、结构、叙事等表达方式与文本形式，只是将其对于社会人生的深层结构的发现转化为审美结构的艺术创造，因为艺术中“情感本身的力量已经成为一种构成力量”，它“使我们的情感赋有审美形式”^②。这种具有人类普遍意义的思想或“情感本身的力量”，才是电影成为真正艺术的根本。而另一方面，就像别林斯基说的：“诗人永远是自己民族精神的代表，以自己民族的眼睛观察事物并按下她的印记的。”^③渗透着民族精神和民族审美特征，也是真正电影创造的重要标志。

百年中国电影就是这样发展过来的，并且以其艰辛的艺术创造建构了中国电影的两大传统：“人学内涵的现代电影”和“世界视野的民族电影”。百年中国电影虽然分为大陆、台湾、香港不同区域，又经历不同时期一代代导演不同风格的艺术创造，但是，这两大传统都贯穿其中且是代代相传的。

所谓“人学内涵的现代电影”，具体地说，它是一种作为精神主体的人所创作的电影，是一种用来表现人、体现人文关怀的电影，也是一种与人进行情感交流、精神对话的电影。所以，它既要表现审美客体的“人”的真实——人的生存、人的命运、人的生命的意义、人的复杂性与丰富性等，又要表现审美主体的“人”的真实——电影家的人生体验、生命感悟和对现实的独特发现，同时，它还要能够拓宽创作主体与

①转引自夏志清《人的文学》，辽宁教育出版社1998年，第186页。

②恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1986年，第189页。

③《别林斯基论文学》，梁真译，新文艺出版社1958年，第77页。

接受主体心灵对话和情感交流的精神空间。总之,现代电影强调电影与时代、现实和人的深刻联系,要表达对于时代、现实和人的深刻思考。

电影在20世纪初的中国主要是底层民众的娱乐,“做影戏的人是赚钱,看影戏的人是消遣”^①的倾向非常严重。进入1920年代,电影的社会教育功能开始受到重视,“明星”公司郑正秋的“不可无正当之主义揭示于社会”^②的电影思想,因为《孤儿救祖记》成功而影响许多公司的制片计划。特别是1925年前后,两支留学生劲旅归国从事电影事业带回先进的观念,如“长城”公司认为“中国有无数大问题是待解决的,非采用问题剧制成影片,不足以移风易俗,针砭社会”,“神州”公司提倡“宣传文化之利器,阐启民智之良剂”的电影,要“能于陶情冶性之中,收潜移默化之效”^③以及“民新”公司追求“宗旨务求其纯正,出品务求其优美”^④等等,逐渐成为一种主导性的审美追求,尽管1928年前后的古装片热和武侠神怪片热曾一度导致影坛混乱。

早期中国电影创作有“旧派”、“新派”之分。“旧派”电影占据主流,其代表性作品如“亚细亚”公司的《难夫难妻》,“幻仙”公司的《黑籍冤魂》,“明星”公司的《孤儿救祖记》《玉梨魂》《空谷兰》,“上海”公司的《海誓》《古井重波记》以及“天一”公司的《忠孝节义》,“大中华百合”公司的《美人计》等,虽然在其通过家庭伦理内容所体现的对于现实一定程度的批判中,又包含着不彻底的改良主义思想及封建意识残余,但是,它们注重伦理道德、有益世道人心的“杂以惩劝”,或多或少还是带有一些社会教化的因素。而“长城”公司的《弃妇》《春闺梦里人》,“神州”公司的《不堪回首》《难为了妹妹》,“明星”公司洪深编导的《冯大少爷》《爱情与黄金》,“民新”公司欧阳予倩主创的《玉洁冰清》《天涯歌女》等“新派”电影,数量不多,然它们注重在生活反映中揭示社会问题、批判现实黑暗,以其针砭社会、阐启民智而透露的某些现代性倾向,逐渐开拓出中国电影的新局面。

1930年前后中国电影发生“转向”。此时影坛出现两股“清流”:一是针对充斥银幕的“神怪迷信凶恶打杀”之风,“联华”公司为“复兴国片”,张扬“提倡艺术,宣扬文化,启发民智,挽救影业”的制片宗旨^⑤。二是在左翼文艺思潮引领下,电影界同样意识到“电影负着时代前驱的责任”^⑥,意识到电影家必须走向“十字街头”,“最低限度要做到反映下层社会的痛苦”^⑦。这两股“清流”,尤其是左翼电影家振臂高呼,将反帝反封建时代大潮引入混乱困顿的中国影坛,有力地推动中国电影汇入“五四”新文学和新文化运动主潮。

“我们需要暴露目前社会矛盾的现象,劳苦群众要求活路的呐喊的新片。”^⑧题材和主题的现实化,故成为“转向”之后中国电影的发展主流,而苏联电影译介带来的深刻启示和现实发展促使人们去反省和探索,又使电影家认识到这其中最重要的,是“要抓住现实而前进”^⑨,并且必须是“艺术地表现客观的真实”,要以生动的形象和形式“描画出有血有肉的活生生的真实,而增大艺术的客观的真实性和感动力量。”^⑩中国电影正是从这一时期开始,以其敢于面对严酷的社会人生,不掩饰、不夸张,把人生的本来面目揭示给人们看的直面现实的批判精神,使社会现实在银幕上得到真实、深刻的反映。“要抓住现实而前进”,要“描画出有血有肉的活生生的真实”,第二代电影家正是以其执着社会人生的审美创造,确立了中国电影的现代品格,并且对中国电影的后来发展产生了深远的影响。

电影家从这里出发进行探索,在实践中不断纠正“标语口号”、“主观写实”、“偶然巧合”、“琐碎纪实”等偏向,强调电影是反映社会人生、尤其是表现人的艺术,着重描写人的生存状态和精神状态,主要追求

①阮毅成:《影戏的哲学》,载《银星》1927年第10期。

②郑正秋:《明星未来之长片正剧》,载《晨星》1922年创刊号。

③分别见梅雪俦、李泽源《导演的经过》(长城公司《春闺梦里人》特刊,1925年9月)、汪熙昌《论中国电影事业之危状》(《神州特刊》第2期《道义之交》号,1926年2月)。

④予倩:《民新影片公司宣言》,载民新公司特刊第1期《玉洁冰清》号,1926年7月。

⑤联华来稿:《联华影片公司四年经历史》(1934),载《中国无声电影》,中国电影出版社1996年,第73页。

⑥郑正秋:《如何走上前进之路》,载《明星月报》第1卷第1期,1933年5月。

⑦蔡楚生:《会客室中》,载《电影·戏剧》月刊1936年第1卷第2、3期。

⑧《电声周刊》编辑部:《电影中兴大事记》,载《电声周刊》1934年第3卷第22期。

⑨洪深、席耐芳(郑伯奇):《〈生路〉详评》,1933年2月17日《晨报》。

⑩生无:《电影批评的基准》,1934年5月20日《影谭》。

两种现代性：现实的真实和人性的真实。百年中国电影，就是现代中国人以电影艺术手段，去真实、深刻地呈现 20 世纪中国社会人生的艺术创造。

所谓“现实的真实”，是指描写时代矛盾和社会问题的真实性。例如第二代导演的创作，无论是《春蚕》《渔光曲》《神女》《十字街头》《马路天使》等影片，对于 1930 年代现实社会的多层面剖析，《大路》《塞上风云》《希望在人间》《松花江上》等影片，描写中国人民在侵略者铁蹄践踏下的怒吼与抗争，还是《八千里路云和月》《一江春水向东流》《万家灯火》《乌鸦与麻雀》等影片，对于战时和战后社会现实的反思与批判，都是抓住那个时代的社会矛盾和问题予以真实的描写。第三代导演，尽管渐趋左倾的社会语境使其电影创造极为艰难，但是，《南征北战》《柳堡的故事》《红色娘子军》《小兵张嘎》等片对于中国革命历史的多视角展现，尤其是《我这一辈子》《林家铺子》《农奴》《早春二月》等片对于旧中国社会人生的反映，都具有真实深刻的现实主义精神。

历史进入新时期，老一代电影家的创作如谢晋的《芙蓉镇》、凌子风的《骆驼祥子》、李俊的《大决战》等，其社会现实描写达到新的思想艺术高度；新崛起的第四代、第五代和新生代，同样表现出敏锐的洞察力和思考的深度。从《苦恼人的笑》《生活的颤音》揭露批判“文革”动乱，《邻居》《见习律师》积极干预现实问题，到《野山》《乡音》表现改革给社会带来巨大变化，《老井》《香魂女》揭示传统势力对社会现代化进程的羁绊，第四代导演的“共和国情结”中渗透着深沉的社会责任感和忧患意识。第五代导演初登影坛时，注重从历史高度清理我们民族继承的财富与负担，《黄土地》《盗马贼》《黑炮事件》等影片，在人文历史或现实变革的宏大视野中，对民族文化与民族精神、民族性格与民族心理进行富有超越意味的哲理思辨和文化沉思；后来他们转向现实与历史，《绝响》《红高粱》《秋菊打官司》《蓝风筝》《活着》《二嫫》，以丰富的情节叙事和深刻的形象刻画，描绘 20 世纪中国风云变幻的社会人生，等等，都蕴含着电影家复杂而真挚的思想情感。新生代导演的作品如《阳光灿烂的日子》《小武》《十七岁的单车》《长大成人》《苹果》等，书写他们这一代人的青春焦灼和成长故事，关注社会弱势群体与边缘人群的生活状态和生存境遇，他们强调“我的摄影机不撒谎”，以如实叙述、客观冷峻的镜像，表达了他们对于自己、对于社会的真实体验和感悟。这些创作都丰富了中国电影的现代性内涵。

台湾电影在 1950 年代进入发展阶段以来，其影片摄制主要经历了三次重大转型。1960 年代以《养鸭人家》《家在台北》等为代表的“健康写实”电影，力图突破“反共电影”、“战斗文艺”的藩篱，转而进行政治和道德宣传以及人伦情感的书写。1980 年代的“新电影”运动摒弃当时影坛的逃避现实、唯美主义创作倾向，《童年往事》《小毕的故事》《稻草人》《悲情城市》《牯岭街少年杀人事件》等影片，直面社会人生而真诚地书写个体对于成长的记忆，对于台湾历史和现实的反思等题材主题，“致力于在台湾电影中恢复写实主义和真实”^①。1990 年代以来，走向后现代语境的《饮食男女》《爱情万岁》等创作，以写实的影像语言思考和反映东西方文化的冲突、人的异化与主体的死亡等叙事主题。可以看出，台湾电影始终是在表现时代、现实和人的执着追求中艰难前行的。

香港电影在初创期多受内地影响，普遍呈现出明显的教化意识。1950 年代之后，香港电影逐步发展出人文电影、娱乐电影并存的格局，并形成自己的审美视阈。前者从 50 年代的《一板之隔》，到八九十年代的《似水流年》《阮玲玉》《重庆森林》《香港制造》等形成一条脉络，描写生活中人们所关心的现实问题，揭示人们的生存状态与命运遭遇，渗透着浓烈的社会内涵和人文关怀。后者的功夫片、喜剧片、黑社会片更多着眼于感官娱乐，但是，在《精武门》《黄飞鸿》《警察故事》《英雄本色》《枪火》等影像世界里，还是程度不同地体现出电影家对于社会人生的探究。

所谓“人性的真实”，是指表现人的生命情感、心灵世界的真实性。此类影片在战争环境的 20 世纪三四十年代不多，主要有“文华”公司的《小城之春》《太太万岁》《假凤虚凰》等作品。这些影片搬演小市民的社会人生，特别注重从人和人性出发，在人的生存状态中去描写人的精神状态，去思索人的生命、命

^①Sheldon H. Lu, Emilie Yueh-yu Yeh. *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2005, p. 13.

运、意义等人类共同的问题。这样的主题内涵在第三代导演电影中,因为1949至1979年间社会语境的制约它难以存在;而在新时期以来的大陆影坛,伴随着人的呼唤和人性、人道、人情的回归,它又重返银幕并有新的探索和发展。第四代导演的《小花》《巴山夜雨》《城南旧事》,率先大胆突破题材禁区,描写友情、亲情、爱情等“人之常情”,张扬被极左政治所压抑的人性;后来在《青春祭》《人·鬼·情》《黑骏马》等影片中,他们又深情呼唤人的精神解放,强调个人的价值实现,赞颂真诚、善良、温馨的人间真情和美好人性。正是在第四代导演的不懈努力下,“中国电影的人性内容和悲剧深度得到了一次自‘五四’以来从未有过的历史性展示”^①。第五代导演于此也有深刻开掘,《一个和八个》《晚钟》《远离战争年代》《霸王别姬》等影片,观照人情和人性,注目善恶美丑、爱恨情仇以及人的价值与尊严、命运与意义,它们对人性的深入透视,饱含着电影家真诚的情感体验和对人的生命存在的深沉思考。在相当程度上,新生代的《阳光灿烂的日子》《小武》等作品,在现实的真实描写中,同样关注人的生命的真实、情感的真实和人性的真实。这些创作从另一方面推动了中国电影现代性内涵的发展和深入。

台湾电影和香港电影中也不乏《母亲三十岁》《女人,四十》等,这样着重表现人的生命真实、情感真实和人性真实的作品。有些武侠片在这方面也有认真探索,如《卧虎藏龙》更多将打斗戏作为展示人物个性、内心世界和人物之间关系的重要手段,在剑与人、爱与恨、恩与怨、正与邪的描写中,挖掘人的心灵深度和人性深度,提升了武侠电影的境界。

在电影家运用影像艺术去呈现20世纪中国社会人生的历史发展中,有两种倾向从不同方面影响着人学内涵的现代电影的创造,阻碍着中国电影的现代化进程。分别来自左倾政治和商业娱乐。

左倾政治对于中国电影现代化进程的阻碍,1930年代就初显迹象,在1950至1970年代逐步走向极端。1950年至1970年代这个阶段,大陆电影比较好的,是《林家铺子》《早春二月》等描写旧中国社会人生和《柳堡的故事》《小兵张嘎》等反映中国革命历史的作品。当下现实题材影片拍摄数量巨大,然而极少优秀甚至比较优秀者,为什么?就是因为“政治本位”在作祟。在整个社会趋向左倾的情形下,强调电影创作必须从属于政治、为政治服务,这就决定了电影表现新社会、描写新生活、塑造新时代人物,在根本上不可能获得独立的艺术地位和价值。同样地,这一时期的台湾电影落入“反共抗俄”、“战斗文艺”的窠臼,香港电影徘徊于激烈较量的左、右两种政治势力之间,也都少有真正的电影摄制。电影并非不能结合和表现政治,但是,这里有三点是至为重要的:电影所表现和推动的政治是现代性政治,电影与它所表现的政治之间是诤友关系而非主仆关系,电影必须“让政治内容受制于作为艺术内在必然性的审美形式”^②,如此才能成为真正的艺术创造。

中国电影现代化进程受到商业娱乐的冲击,大陆主要在1920年代和1990年代以来这两个阶段,台湾和香港大致是从1960年代开始。商业娱乐对于电影发展来说是双刃剑,它能拓展电影观众群和生存空间,然而同时,如果只注重商业娱乐的“感官趣味”而忘记现代电影更重要的“精神趣味”,就会变得简陋和粗俗,丧失真正电影那种“升华了的审美愉悦”^③。以大陆为例,1928年前后古装片和武侠神怪片泛滥而导致影坛混乱困顿,就是沉重的教训;1990年代商业娱乐片再次崛起,特别是新世纪以来《英雄》《无极》等“大片”所掀起的商业娱乐潮,强调“视听效果是让观众走进电影院的先决条件”^④,这些“大片”对高科技手段过分依赖,对视听感官冲击过分偏好,在制造视听奇观和票房神话的同时,暴露出价值观念缺少现代性、情节叙事存在疏漏和人物塑造不够丰满等弊病而饱受批评。“大片”摄制面临着技术与艺术、“感官趣味”与“精神趣味”的断裂和失衡的问题。从某种意义上说,“精神趣味”是电影艺术创造的根本。1949至1979年间在左倾政治严重压抑之下为什么会有《林家铺子》《早春二月》的优秀创造?就是因为通过小说原著,这些电影渗透了“五四”现代精神。“大片”之类商业娱乐电影也同样有“精神趣味”问题。李安的《卧虎藏龙》获得巨大成功,就在于它在优美的影像画面中蕴藏着深厚的人文内涵。

①倪震:《新中国电影创新之路》,载《百年中国电影理论文选》下,文化艺术出版社2002年,第524页。

②赫伯特·马尔库塞:《审美之维》,李小江译,广西师范大学出版社2001年,第163页。

③参见布尔迪厄《艺术品味与文化资产》,载《文化与社会:当代论辩》,林明译,台湾立绪出版社1997年。

④张艺谋语,见张明主编《与张艺谋对话》,中国电影出版社2004年,第236页。

四、建构传统之世界视野的民族电影

所谓“世界视野的民族电影”，就是在世界电影格局中，中国民族电影创造的主体性问题。具体地说，就是在世界电影大潮中，中国民族电影的发展、特色、价值和贡献的问题。20世纪全球化语境将各民族电影卷入现代化大潮，但世界电影的现代化应该是多元的；各民族电影在交流中都会接受外来影响，但因为各民族文化都有强韧的生命力，也因为传统的创造性转化总是发生于传统的连续性之内，各民族电影在走向现代化的同时又必然更多地保持着自我。卷入现代化大潮的中国电影，必须走向世界才能与其他民族电影和谐共存，又必须保持自身的民族独创性、主体性，才能有助于各民族电影之间的对话和交流，有助于建构世界电影的丰富性和多样性。百年中国电影的历史发展，就是一方面借鉴西方电影美学和电影艺术，另一方面又在民族现实、民族文化和民族审美的渗透下，融合二者而创造富于民族风采的中国现代电影。

早期中国电影虽然从其开始就显示出某些民族艺术表现，但总体而言，它主要还是全面模仿西方电影、特别是美国电影而少有自己的独特创造，相当多影片存在着“西化”现象：“布景、服装、表演，甚至于剧本之剧情、分幕，完全模仿西人”^①。故从1920年代后期开始，“中国影戏，模仿时期已经渐渐的过了，以后当努力于创造”^②，“我们要创造一种‘中国型’的电影”^③的呼声不断。进入1930年代，民族电影创造就成为“转向”之后中国电影发展的重要目标。而人们对20世纪三四十年代中国电影的充分肯定，其中之一，就是“风格极为独特，而且是典型中国式的”^④。这种“中国型”或“中国式”的具体表现，就是在民族性格刻画中挖掘民族现实内涵，从民族欣赏趣味着眼去结构叙事，将民族艺术美学融入镜头影像。三四十年代中国电影家的这些审美探索，促使中国民族电影走向成熟，也为中国电影的未来发展提供了深厚的创造资源。

（一）在民族性格刻画中挖掘民族现实内涵

中国人摄制电影，最根本的，就是要用电影这种舶来的艺术形式去表现中国民族的社会人生。中国电影家对于这个问题的认知，是随着电影摄制从“模仿”走向“创造”而逐渐清晰的。所谓“不同民族的作者所写出的作品，都有不同的意味，都有特别的精神。影剧是完全实现人生的，表演民众活动的，对于民族精神更应该有显著的表现。”^⑤所以1920年代中后期，电影家在创作中就开始对于民族的“意味”和“精神”多有关注。“大中华百合”公司在早期影坛以标榜“西化”而常遭批评。公司主要创作者王元龙早先拍摄《战功》《小厂主》《透明的上海》等片，“竭力主张事事要从西方化”，后来他执导《殖边外史》，“对于服装、布景、风俗方面加了几度考量，以为要发挥中国原有的文化”^⑥，就是典型的例子。而要表现民族的“意味”和“精神”，首先和最重要的，就是要真实、深刻地反映民族现实和历史。所以进入1930年代之后，现实主义成为中国影坛的普遍潮流，“描画出有血有肉的活生生的真实”成为电影创作最重要的审美标准。

真实深刻地反映社会人生就能揭示出独特的民族现实内涵。这在早期影片中，电影家更多是通过讲述故事来努力实现的；1930年代之后随着实践的深入，电影家更多强调“镜头跟着人物走，跟着人物的情绪走”。因为这样，不仅能“从人物性格上来发展故事”，更重要的，是“透过人物，还可以写出这人物所生活的世界、国家和他的社会。”^⑦这是中国电影走向成熟的标志之一。人们从阮玲玉（《女神》）、小红（《马路天使》）、高礼彬（《八千里路云和月》）、素芬（《一江春水向东流》）、胡智清（《万家灯火》）、周玉纹（《小城之春》）、小广播（《乌鸦与麻雀》）、老巡警（《我这一辈子》）、林老板（《林家铺子》）、萧涧秋与陶岚（《早春

① 谷剑尘：《艺术上的仿效与创造》，载神州特刊《道义之交》号，1926年2月。

② 欧阳予倩：《卷首语》，载民新特刊《玉洁冰清》号，1926年。

③ 卜万苍：《我导演电影的经验》，载《电影周刊》1939年第37期。

④ 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，徐昭、胡承伟译，中国电影出版社1986年，第547页。

⑤ 陈趾青：《中国影剧中几个重要的问题》，载《银星》1926年第4期。

⑥ 王元龙：《我所以摄〈探亲家〉》，载大中华百合特刊《探亲家》号，1926年11月。

⑦ 沈浮：《“开麦拉是一支笔”》，载《影剧丛刊》第2辑，1948年11月。

二月》)等形象刻画中,可以真切地感受到在灾难深重的旧中国,中华民族所遭受的践踏和屈辱,感受到中华民族勇敢坚毅的反抗斗争和伟大顽强的生命力,在个人生存的悲欢离合中,折射出民族的命运、意志与精神。同样地,秦书田和胡玉音(《芙蓉镇》)、孙旺泉(《老井》)、香二嫂(《香魂女》)、赵书信(《黑炮事件》)、秋菊(《秋菊打官司》)、福贵(《活着》)、程蝶衣和段小楼(《霸王别姬》)、小武(《小武》)等形象描写,关联着20世纪中国风云激荡的曲折历史进程,显示出开放时代社会急剧变革的奔腾壮阔、复杂艰难及其背后所呈现的民族历史、文化和心理;林文清(《悲情城市》)、小四(《牯岭街少年杀人事件》)、小康(《爱情万岁》)、豪哥与小马(《英雄本色》)、阿娥(《女人,四十》)、中秋(《香港制造》)、周慕云与苏丽珍(《花样年华》)等人物刻画,在其个体生命和情感世界的透视中,反映了当代台湾、香港的社会变迁以及民族文化、民族精神在那片土地上所体现的特有风情。即便是描绘古代侠客如李慕白(《卧虎藏龙》),在其行侠仗义中透露出的还是中国传统伦理道德。

(二)从民族欣赏趣味着眼去结构叙事

一是在家庭悲欢离合中描绘时代人生。这是古典戏曲《桃花扇》等“借离合之情,写兴亡之感”的审美积淀对现代电影的渗透。它在《姊妹花》等第一代导演电影中就体现出来,在第二代导演手上有优秀的创造。《一江春水向东流》就是典型的中国传统家庭伦理剧敷演悲欢离合的情节结构。它用一个男人和三个女人故事的情感线,与民族抗战的光明和黑暗的现实线相交织,以男女之离合写民族之悲欢。《八千里路云和月》和《小城之春》,其表层都是一女二男的情感纠葛,其深层内涵,则或是展现不同社会阶层的生活描写与对比,或是以男女情感去揭示那个特定时期的时代氛围,都在中国传统文学叙事模式中融入了新的、深广的现实内涵。其后,如第三代导演的《早春二月》《芙蓉镇》,第四代导演的《小花》《野山》《老井》,第五代导演的《红高粱》《蓝风筝》《霸王别姬》,还有台湾电影《悲情城市》这些经典作品,都是在家庭的悲欢离合中去表现时代风貌,既符合中国观众的审美趣味,又能深刻反映现代社会人生,有其独特的审美表现力。

二是考虑到中国观众“太习惯于传奇”^①,故在强调镜头影像的同时又注重情节叙事。张石川、郑正秋等第一代导演就非常熟悉和重视观众的欣赏情趣,而“把每一本戏的主义,插在大部分情节里面,使得观众在娱乐当中,得到很深刻的暗示”^②。蔡楚生等第二代导演同样看到中国观众“欣赏戏剧的能耐性——或是贪性”,而强调情节“尽可能地增加得丰富些”,并且“在描写手法上加强每一件事态的刺激成分”^③。因此,尽管第二代导演较之第一代有发展——前者以镜头影像去表现蕴含戏剧性的社会人生,后者以戏剧场面联接去讲述故事——但他们都强调情节叙事则是相同的。这种电影审美也影响到第三代导演。后来者叛逆“戏剧式电影”而各有新的探索,然而在其成熟期,如第四代的《老井》《人·鬼·情》《香魂女》注重纪实性的真实追求与戏剧性的艺术假定相结合,第五代的《秋菊打官司》《霸王别姬》《蓝风筝》注重影像造型意识和影像语言叙事、写人功能相结合,新生代的《小武》在影像的原生态质感与叙事的戏剧性之间寻求平衡,包括台湾“新电影”、香港“新浪潮”其影像探索都没有抛开故事叙述,等等,一方面这是电影作为叙事艺术本身所需要的,更重要的,是中国电影受到民族美学和中国观众审美趣味的内在制约。

“含蓄、内向是中国人表达感情方式的主要特征”^④,所以虽然不同代际导演其情节叙事形态有所不同,但是,电影家都认为感情表达应该避免直露而追求内在、含蓄,应该“避免表现激情的顶点的顷刻”,而用抑制来表现最激动人心的情感^⑤。散文诗式电影《小城之春》不去渲染“一个女人和两个男人”的三角恋,而着力挖掘人物在如此人生困境中有爱不能爱、无爱不能分的郁闷失意和怅然无奈,戏剧式电影《一江春水向东流》避开“一个男人和三个女人”的热闹戏,其情感表达运用几个不同情境中的月亮意象,

①张爱玲:《〈太太万岁〉题记》,载1947年12月3日《大公报》。

②郑正秋:《解释(最后之良心)的三件事》,载1925年《明星特刊》第2期(《小朋友》号)。

③蔡楚生:《会客室中》,载《电影·戏剧》月刊1936年第1卷第2、3期。

④吴天明:《探索真实之路的起步——〈没有航标的河流〉导演体会》,载《电影艺术》1983年第11期。

⑤黄健中:《〈如意〉:中国意味与诗化品格》,载《风急天高》,作家出版社2001年,第29页。

去深化不同空间的现实对比或显示人物性格的变化,即是典型。这种情感表达方式也为后来电影家所传承。无论是第三代的《林家铺子》《早春二月》《芙蓉镇》,第四代的《城南旧事》《老井》《香魂女》,还是第五代的《黄土地》《秋菊打官司》《蓝风筝》,新生代的《小武》,都避免情感表达的直抒胸臆,而追求“乐而不淫,哀而不伤”的内在、含蓄和深沉。台港电影也是这样。台湾最有影响的“新电影”如《悲情城市》《牯岭街少年杀人事件》等,往往通过长镜头、定镜拍摄、深焦距和全景远景表达其客观、冷静、疏离的叙事态度,侯孝贤称之为“冷眼看生死”,“这其中又包含了最大的宽容与深沉的悲伤”^①。它来自道家“无为”和“齐生死”的人生观以及中国传统文化所主张的含蓄、节制、内敛的情感表达方式。

(三) 将民族艺术美学融入镜头影像

张暖忻曾指出,中国导演艺术家“在电影美学上一个十分值得重视的探索,就是将我国古典诗歌和绘画所追求的意境,融汇到电影中来”^②。

中国文艺向来以诗情、意境为妙。中国电影家在创作中也着意追求意境和诗情,有时还把古典诗词化用于影像画面。《一江春水向东流》用多次出现的月亮意象联结不同的情节线,而又表现出“月儿弯弯照九州,几家欢乐几家愁”的深沉意境。《小城之春》更是以苏轼的《蝶恋花》词——“枝上柳绵吹又少,天涯何处无芳草……笑渐不闻声渐悄,多情却被无情恼”——去构思和呈现情节内涵,赋予影片幽深的意境和抒情的韵味。这种诗情、意境营造也形成中国电影的传统。成长于三四十年代而深受第二代电影熏陶的《林家铺子》《早春二月》等第三代导演的作品有这种特点,后来崛起的年轻电影家也自觉或不自觉地有此追求。第四代导演经常用“抒情诗”、“散文诗”、“电影诗”阐释其影片风格,其《城南旧事》《乡音》《青春祭》《孙中山》《人·鬼·情》等创作,以情景交融、具有诗化意境的镜头画面表现社会人生,大都是洋溢着诗情画意的散文诗式电影。第五代导演对此也十分注重。如陈凯歌深厚的古典诗词修养渗透在电影拍摄中,无论是《黄土地》对民族历史文化的深入反思,还是《霸王别姬》对人性内涵的深刻挖掘,其华美的影像语言都透露出浓郁的诗意诗情。台湾电影如《悲情城市》,香港电影如《花样年华》,同样不乏诗情和意境的营造。

电影家在画面构图、意境营造方面借鉴民族绘画也有自觉追求。吴永刚在《神女》中运用“中国画的意笔”,使影片呈现出“‘绚烂之极,归于平淡’的意境”^③,质朴平淡而又含蓄深沉。《林家铺子》利用江南小镇空间形态和建筑格局所具有的视觉造型特点,生动简洁的运动取景,犹如一幅幅富有传统绘画意韵的卷轴在观众面前逐次展现。《城南旧事》中对思康的描述没有采用闪回和回忆镜头,而是采用国画“留白”手法,用一个长长的空镜头伴随着秀贞的叙述,营造出生动传神、空灵清新的艺术境界。长安画派描绘黄土高原风貌,采用大笔勾勒的笔法、高地平线的构图、粗犷苍劲的风格以传达厚重的历史沧桑感,对《黄土地》的镜头运用和画面构图产生了直接影响。台港电影同样如此。例如,中国传统绘画取景往往以整体或远景方式出现,将人物置于广阔的自然界中,让观者领悟一己的悲欢在茫茫天地间是不足挂齿的,同时表达着“天人合一”的境界;中国传统绘画在构图上喜欢高远、深远、平远,使人的目光能伸展到远处,从有限的时间和空间进到无限的时间和空间,进到所谓“象外之象”、“景外之景”^④。《悲情城市》《牯岭街少年杀人事件》等台湾新电影通过长镜头、深焦距和定镜拍摄综合运用来创造“有意味的形式”,就有这种绘画美学的明显渗透。

此外,民族戏曲美学也给予中国电影创造以丰富营养。例如台湾电影《侠女》,导演胡金铨创造性地将京剧的人物亮相、眼神和锣鼓点纳入剪辑节奏,并在角色塑造上借鉴戏曲的脸谱化方式,具有独特的韵味。黄蜀芹导演《人·鬼·情》更是直接运用戏曲艺术,在舞台世界和现实世界的交汇中,通过营造写意性情境揭示人物的内心世界,并赋予影片丰厚的文化意蕴。电影表演艺术也是这样。从京剧舞台感受到戏曲演剧的独特魅力,小广播(《乌鸦与麻雀》)、林则徐(《林则徐》)、张忠良(《一江春水向东流》)、高

①张靓蓓:《〈悲情城市〉以前——与侯孝贤一席谈》,载《北京电影学院学报》1990年第2期。

②张暖忻:《谈导演构思的独创性》,载《电影文化》1980年第1期。

③吴永刚:《巴山夜雨》,载《电影艺术》1981年第3期。

④叶朗:《胸中之竹——走向现代之中国美学》,安徽教育出版社1998年,第59页。

礼彬(《八千里路云和月》)等角色,不仅强调内心体验的“真”,还注重外部表现的“美”,真实、优美又别具风味。动画片《大闹天宫》在这方面也有杰出的创造。片中孙悟空等形象的脸谱和扮相、人物表演的身段动作和对阵厮杀的武打场面都是借鉴京剧艺术,音乐效果也是民乐加锣鼓打击乐的吹打伴奏,表演精彩纷呈又有鲜明的民族特色。

在民族性格刻画中挖掘民族现实内涵,从民族欣赏趣味着眼去结构叙事,将民族艺术美学融入镜头影像,这些独特的艺术创造使中国电影成为富于民族审美特质的现代电影。

中国电影民族化曾出现两种偏差:一种是民族化的狭隘性,成为大众化又走向“工农兵化”和政治化;一种是民族化的封闭性,隔绝与世界电影的交流。这两种偏差在百年来中国电影发展中都程度不同地存在着,尤以 1950 至 1970 年代最为明显和尖锐。

大众化是电影艺术的基本特性之一,但是,受苏联电影赋予大众化以所谓“人民性”内涵^①的观念影响,中国电影界也认为电影大众化要求电影首先要为占人口绝大多数的“工农兵”服务,要求电影创作者通过“思想改造”去接近工农兵,要求电影艺术创造要适合工农兵的欣赏需要和水平。这有其合理的一面。然而在渐趋左倾的社会语境下,这种大众化又逐步演变为“工农兵化”,而“工农兵化”又“意味着在题材的比重上尽量地描写工农兵,甚至所谓‘工农兵电影’”^②。于是,电影界一方面展开对于所谓“小资产阶级趣味”的批判,另一方面,极力强调“工农兵化”的革命性、阶级性、战斗性,导致电影大众化最终走向“政治化”的狭隘路径。

另一种倾向同样严重,是隔绝与世界电影的交流而在封闭语境中进行所谓的民族化创造。中国电影 1950 年代“一边倒”地学习苏联,在观念层面上压抑了电影民族化的自觉追求;1950 年代末与苏联交恶后,电影创造的民族主体意识开始复归,但是,当时中国社会与西方世界隔绝的情形在电影领域也是同样存在。加上这一时期电影发展的“延安文艺方向”即“工农兵方向”,如此,就加速和加强了民族电影发展走向“工农兵化”、“政治化”。这种封闭语境和左倾政治,就使得电影民族化创造隔断了与三四十年代以上海为中心的中国电影优秀传统文化的联系,隔断了与“五四”现代文学的精神联系。

电影民族化如此狭隘性、封闭性的后果,是使这一时期的中国电影创造就表面而言,因为借鉴传统文学艺术、传统审美手法而有较多的民族特色;而从电影艺术创造的审美精神来看,因为隔绝与世界电影的交流,因为隔断了与三四十年代中国电影优秀传统文化的联系,这些走向“工农兵化”、“政治化”的电影摄制,大都成为社会政治的形象图解,乃至极左政治的宣传工具。这一时期的台湾电影、香港电影虽然没有“工农兵化”之说,然而,因为都程度不同地封闭而隔断了与世界电影的交流,因为都有程度不同的政治色彩,同样伤害了民族电影的创造。诚然,具有民族色彩是一个民族的文学艺术走向世界的重要因素,但是更重要的,“只有那种既是民族性的同时又是一般人类的文学,才是真正民族性的”^③。在电影的民族性之中必须包含着人类思想情感和精神世界的普遍性。没有这种现代精神,就不可能有真正的民族电影的创造。中国电影在 1950 至 1970 年代的逐渐黯淡就是明证。1970 年代末以来中国电影重新走向世界之后,“人的解放”促使“电影的解放”,又充分说明与世界电影进行广泛交流和具有现代精神的引领,对于真正的中国现代民族电影艺术创造的重要性。

●作者简介:胡星亮,南京大学中国新文学研究中心教授、博士生导师,南京大学戏剧影视研究所所长,文学博士;江苏南京 210023。Email:huxingliang@nju.edu.cn。

●基金项目:教育部人文社会科学重点研究基地重大项目(12JJD750006)

●责任编辑:何坤翁

①苏联科学院艺术史研究所:《苏联电影史纲》第 1 卷,中国电影出版社 1959 年,第 8 页。

②钟惦斐:《电影的锣鼓》,载《文艺报》1956 年第 23 期。

③维·格·别林斯基:《对民间诗歌及其意义的总的看法》,满涛译,载《别林斯基选集》第 3 卷,上海译文出版社 1982 年,第 187 页。