

当代中国和亚洲的电影文化嬗变

张振华（复旦大学）

电影同其他艺术的重要区别之一，在于它可以上升为一种涵盖全人类的文化形态。电影是商品，是艺术，更是文化；而绘画、诗歌、雕塑虽然可以对一代文化产生影响，却难以将其触角延伸到经济、政治、宗教、艺术、科学、新闻、法律、道德等文化系统的各个领域，自身构不成文化（例如“绘画文化”、“诗歌文化”等）。正是在这个意义上，我们便具备了从文化的角度考察东方电影嬗变的可能性。

所谓东方文化——或曰亚细亚文化——大抵由以华夏文化为中心的东亚圈，以印度文化为中心的南亚圈和以阿拉伯文化为中心的西亚北非圈三大板块组成。在东亚文化圈内，日本文化堪称重要一翼，且与中国文化有着源远流长、交融互补的密切关系，（例如日本电影早于中国，日本戏剧也是中国现代话剧之母）。

就艺术电影而言，东西方文化之差异，主要体现在东方较注重以“戏”为本、以“影”为手段的准则，如中国（包括台湾、香港）最初把电影叫作“影戏”；而发明电影的法国乃至整个西方，在电影尚未跻身艺术之列时则称其为“活动摄影”——两种称谓，生动地凸现了不同文化背景下电影本体论的不同：一种是以叙事和剧作结构为基础的叙事本体论，另一种是以影像和镜头构成为内核的影象本体论。在我看来，印度、埃及等亚细亚地区或多或少都存在“影戏”传统，其电影较注意戏剧冲突和形象的完整性，表演上有“做戏”的痕迹，而不太注意对电影本性的执着探索。日本称之为“映画”是个特例，其电影审美观比较接近西方。由此出发，中国电影逐渐形成了重教化、轻艺术的“影以载道”传统。即使像《神女》、《马路天使》、《一江春水向东流》、《祝福》等优秀现实主义影片，也大多强调“唤醒民众，改造社会”的政治—文化功能，导致了后来公式化、概念化倾向的恶性发展。这种心理传统的惯性力量是不可低估的，甚至在最新推出的历史巨片《始皇帝暗杀》里也有流露：为了突出巩俐扮演的赵姬这一虚构人物，影片围绕着她结构剧情，并让她贯穿全片，因而削弱了高渐离、吕不韦等人物形象，使“风萧萧兮易水寒”的悲壮诀别气氛大打折扣；同样，为了出“戏”、出“情”，导演还让嫪毐带上几分有爱心、有智慧、有魄力的正面色彩……尽管影片的服饰、美工、道具力求恢宏逼真，结果还是在历史真实与艺术虚构的关系的把握上留下了不少遗憾。我认为这正是中国影戏传统在陈凯歌潜意识中的不自觉反映。

当然，中国电影真正回到纯粹的银幕形象，还是本世纪来从陈凯歌、张艺谋他们的文化反叛行为开始的。“文革”后，吴贻弓等中年导演率先引进巴赞的纪实电影美学思想，“丢掉戏剧的拐杖”，大胆尝试长镜头实景拍摄、同步录音等电影新语言，推出了《城南

旧事》、《老井》、《人到中年》等令人耳目一新的作品。陈凯歌等“第五代”更在宏阔的哲学意蕴中，将大量隐喻、象征、暗示连同创作者强烈的反思、忧虑和寻根意识一起，运用超凡脱俗的电影化镜语造型手段，以《黄土地》、《盗马贼》、《黑炮事件》、《蓝风筝》、《秋菊打官司》、《二嫫》、《大红灯笼高高挂》等一大批流光溢彩的佳作，再一次为习惯于看完整“影戏”的观众提供了全新的审美欣赏经验，开拓了中国电影文化多元发展的新局面。

不过，在中国电影观念发生裂变之际，仍然表现出东方深层历史文化的积淀的本质，浸透了浓郁的汉民族特征。举一个例子，关于性描写，西方崇尚人的天性，认为性爱如同穿衣、吃饭一样自然；德国《铁皮鼓》、美国《九周半》、《致命的诱惑》等艺术影片在表现情欲和人性时，常常不受掣肘，有相当暴露的“床上戏”，以使观众色授魂与之余进行超出视听表征的定向思考。东方则讲究含蓄、隐蔽，一般避免直观刺激的性描写。譬如张艺谋的《菊豆》，讲的是偷情——乱伦——弑父的故事，这样一个主题，一定涉及性的萎缩、压抑与渴望。但片中菊豆向杨天青示爱，用的是构思巧妙又无伤风雅的“舔筷子”性感动作；她的服饰随着与天青爱的不断升华而变化，由黄色、蓝色渐变为大红色，喻示着情欲骚动的企盼和欢愉；从吱吱转动的轱辘上迅速滑落的染布作为备受煎熬的人物内心世界的表意符号，映衬着男女主人公性的觉醒和欲的迸发……全片除了“窥浴”有菊豆一背面裸体镜头外，没出现什么暴露性画面，其象征意境之幽远深邃，充分蕴含着华夏文化的韵味。

对刻板、僵化的旧模式冲击尤为激烈的，是中国一批九十年代出现的“第六代”导演。他们在意识形态和经济压力的双重夹缝中，各自保持着边缘化的独立美学风格。其作品如《北京杂种》、《头发乱了》、《木与词》、《谈情说爱》、《钢铁是这样炼成的》，大多表现个人情趣、小题材，带有愤世嫉俗或唯美主义等特点，却没有“第五代”那种沉重的忧患感。这方面，姜文的《阳光灿烂的日子》颇具代表性：影片反映的是罡风肆虐的文化大革命，用的却是明朗欢快的基调；导演一手拿笔，一手拿着橡皮，一边讲述象是自己而仿佛是别人的故事，一边又不断地将它抹去，运用虚实结合、色彩变幻等镜语，把一个正处于多梦季节的少年的内心世界描摹得十分空旷、优美，可无形中却隐藏着一丝丝失落和痛苦的情绪。类似的作品还有张元（目前正在东京实验放映）的《东宫西宫》等。这批年轻人孜孜不倦，努力探索着世纪之交电影的影象表现潜力，但他们的极端个人主义和对传统的虚无主义态度，又使其作品每每曲高和寡，难以为大众所接受。而任何反传统文化运动的最终成效，总得取决于芸芸大众的觉醒和支持，因此他们今后将走向何方，还难以预料。

因为没有文化大革命式的政治干扰，台湾电影的文化嬗变要比大陆快一些。在经历了繁荣—衰落期以后，近年来台湾电影时有佳作问世，李安还以《理智与情感》揽回奥斯卡奖多项提名，为亚细亚赢得了声誉。

从七十年代起，台湾就掀起了一场对“常规电影”（主要是琼瑶言情片）的反叛活动。

如《嫁妆一牛车》、《小毕的故事》、《海滩的一天》，直到《悲情城市》、《饮食男女》、《喜宴》，在内容和形式两方面都不再严格恪守有头有尾、情节线索井然的“影戏”传统，特别注重细节、诗意、心理化，同时也不时反映出中国人的民族性格和中华文化的伦理观。杨德昌的《恐怖分子》使观众通过被挤压、分裂的人格形象，体味到都市生活对个人的压抑和所面临的困惑，很有文化省思的现代寓言意味；《搭错车》描写摩天大楼前一群疯狂跳舞的男女，满地都是垃圾杂物，以此表现对现代文明某些产物的鄙视与嘲讽；而侯孝贤的《恋恋风尘》，不仅洋溢着浓郁的乡土气息和醇厚的人情味，对大自然的取景造型也宛如一幅泼墨山水画……海峡两岸彼此隔绝了几十年，但在电影的价值取向和表达手法上却有许多惊人的相似之处，这不能不说是文化同源、审美心理相通的必然结果。

同大陆、台湾相比较，香港电影似乎较少有对中国文化、历史的强烈反映欲望。长期以来，由于经济背景、政治制度和创作环境的不同，港片受东方文化传统的制约较少，民族伦理观念相对淡薄些，创作自由度很大。香港电影业相当繁荣，被列为世界电影的重要地区。这是大家有目共睹的。

港片在亚洲和国际影坛独领风骚的原因，大抵有二：一是重视电影的商业特性，二是一贯奉行推陈出新的明星制度。香港制片人非常注重电影的商业效益和娱乐功能，好莱坞的四大法宝（动作性、喜剧性、明星制、系列性）在大部分港片中都有体现。现在的主体观众喜欢领略感官刺激，不耐烦看冗缓费解的文艺片，他们就拍快节奏、强刺激、富于爆炸性的娱乐片。且不说香港首创，现已风靡全球的功夫武打片，象《阿飞正传》和被称为“现代聊斋”的《胭脂扣》，都很重视引人入胜的情节，精致的画面和强烈的动作，将“煽情”作用发挥到极致，以此达到娱乐观众、争取票房的目的。这是大陆和台湾电影人要学习的。我曾批评上海电影公司某些人士，对港式商业片有种“瞧不起、少不了、拍不好”的失衡心理。其实电影毕竟是商品，电影的繁荣必须拥有大量的观众。从这个意义上讲，明星制度对于启动电影市场同样具有不可替代的杠杆作用。弹丸之地的香港，竟不断地推出影、视、歌三栖新人，还竭力吸纳异地人才，从而造就成群星璀璨且层出不穷的优秀演员：从小李小龙开始，周润发、梅艳芳、成龙、张曼玉、梁家辉、张国荣、王祖贤、张学友、关之琳、杨紫琼，直到郭富城、金城武，一批又一批能歌善舞、多才多艺的明星，不仅在港、台、大陆为香港电影赢得一代代狂热的影迷，有的还成为日本和亚洲其他地区青少年崇拜的偶像……。

不过我认为香港一些优秀导演、演员（小李龙、徐克、周润发、王家卫等）先后进军好莱坞，是有利有弊，弊大于利。利用美国雄厚的财力和先进的科技手段，固然可以拍出些鸿篇巨制，如吴宇森的《终极标靶》荣获金球奖，《断箭》、《变脸》亦相继引起轰动。可是好莱坞自有它不可更改的文化背景和口味。在这三部近作里，吴宇森拍《喋血双雄》、《英雄本色》时的那种融东方武打片精髓与现代电影技巧于一炉的原创精神不见了，其浪漫风格也在渐渐消失，有的只是我们早看腻了的好莱坞打斗模式和电脑高科技特技。正如当年去美国的让·雷诺阿、罗曼·波兰斯基那样，长时期远离祖国和母体文化，其艺术个

性必将日趋萎缩，这几乎已成为一条规律了，当引以为戒。

与中国（含港、台）新时期电影相映成趣的文化现象，环太平洋地区普遍存在，其中相似点最多的，当推日本。

作为远东地区历史最悠久的日本电影文化，曾有过从《太阳的光环》到《罗生门》、《东京的故事》之辉煌，如沟口健二、黑泽明等大导演和吉永小百合、高仓健等表演艺术家蜚声海外，为广大中国观众所熟悉。嗣后，大岛渚的情欲电影《感官世界》、山本萨夫的政治片《金环蚀》等也令人刮目相看，然而我个人以为大约自七十年代始，随着经济迅速起飞和东宝、松竹、东映三大电影公司的垄断，日本电影逐渐步入纯商业化之怪圈。电影新人的创意遭到压抑，因而在国际影坛上沉寂良久。八十年代中后期，虽有《野麦岭》（山本萨夫）、《栖霞节考》（今村昌平）、《泥之河》（小栗康平）等新锐作品偶作异响，总的看来却未走出欲振乏力的困境。

到了九十年代，正当人们感叹日本电影没希望了之时，奇迹发生了：一九九五年岩井俊二的《情书》夺得柏林电影节最佳亚洲电影奖。一九九六年周防正行的《我们来跳舞》创下十六亿日元票房，囊括了日本电影艺术科学学院十三项奖，并在美国吸引了六十万人次的观众；同年东阳一的《图画中的村庄》则获柏林电影节银熊奖。一九九七年更是日本电影史上值得骄傲的一年，除了轰动国内外、影响极深远的《失乐园》（森田芳光）外，北野武的《焰火》夺得五十四届威尼斯电影节金狮奖；今村昌平的《鳗鱼》荣获五十届戛纳电影节金棕榈奖；年方二十五岁的河濑直美则以《燃烧的朱雀》获戛纳“金摄影机奖”……日本电影的再度崛起有两个表征，一为在传媒企业支持下一些才华横溢的新生代导演脱颖而出（如河濑的《朱雀》得到卫视WOWOW、东阳一的《不再托腮帮》得到ATG的资助），二为中老年导演作品的年轻化（如今村昌平九十年代拍出《鳗鱼》）。此种现象之产生，既有西方文化，特别是好莱坞电影冲击的影响（如九五年起美国院线进入日本市场，使国内影院激增到两千余家，不少小型影院为高素质、小制作的日本新生代电影提供了与观众见面的机会），亦有后工业社会导致艺术家创作观念与环境的发生裂变等自身原因。而日本“新生代”在电影语言、美学观点、风格特征方面，同中国的五、六代不乏某些共同点，都比较注意影象表意、散点式叙事和摄影、音声、色彩等电影元素功能的极力张扬。我住舍附近的早稻田大学映画研究会经常展映一些名不见经传的“小电影”，如《毒妇マチルタ》、《麻雀烈王记》等等，大多时间较短，不追求深度感，却很讲究镜头的运动和美学意境。这类实验电影与处于半地下状态的中国“第六代”的作品也有相似之处。或许这正体现了东方文化潜移默化力量。素以“叛逆”、“超现实”著称的北野武在与法国记者谈及《焰火》时曾说：“我在这部影片里所描写的是诸如爱情和友谊的人际关系，而这些人关系现在在日本社会已消失殆尽，难怪人们认为这部影片是超现实主义。”他仍然摆脱不了日本传统文化的影响：片中出现大量群鹤飞翔和素描、浮世绘式的画面，便是例证。

再看看《失乐园》。听说该片首轮放映欲罢不能，票房已达二十亿日元，光国内观众

已超过二百万人次，最近韩国也上映了，中国则出版了渡边淳一的小说原著。我来日本后，看到过它的不少“副产品”。如电视连续剧、漫画、录像带以及人们日常会话中的“失乐园”、“爱人”言语等等。作为一部描绘“不伦之恋”的电影，社会反响如此强烈，我想个中原因只能通过审美心理、两性生活、民族习俗和法律道德等多重文化角度去寻找。男主角久木因公司不景气被停止了职务升迁，由此心灰意懒，便到情欲世界寻找安慰；开始是为了消遣，后来跟同样失却家庭性爱的凛子动了真情，他俩反而倍感痛苦与压力，最终酿成悲剧。影片用久木一接到爱人电话就惊惶失措，在妻女面前内疚不安和开车回忆时黑白—彩色交叉互换等艺术手段，生动反映了人物细微的情绪变化；从全新的视角，探索了人性发展与当代社会伦理、道德关系的矛盾冲突；同时也折射出日本泡沫经济的破裂，以及人性的弱点。相信如果在中国或亚洲其他国家公映，《失乐园》也会轰动的，尤其会引起中年人的共鸣。——相反，在美国、欧洲，这部影片的魅力或许将大打折扣。因为欧美的伦理观念与我们不同，婚外恋不足为奇，文艺作品描写性爱开放、大胆得多，男女偷情的舆论压力也要小一些，因此可能觉得不新鲜；当年《克莱默夫妇》等影片，甚至提倡妇女走出家庭，客观上鼓励离婚呢！……

亚细亚另一文明古国印度，有过电影的辉煌历史。无论从影片的数量、观众的人数、票房收入的价值、国人对电影的热爱程度来看，印度都可谓世界上屈指可数的电影大国。可是由于政治、经济相对保守和滞后，印度电影数十年来进步不大，少见当年《流浪者》、《两亩地》那样震撼人心的力作，而且似已形成故事冗长拖沓、情节大同小异（多表现贫富悬殊的曲折爱情），每部影片必“载歌载舞”的陈旧模式，短时期内难以腾飞。

韩国电影烙有深深的民族性，一九八五年反映朝鲜战争后遗症的《김소로드》等片曾产生影响。九十年代以来随着经济发展，也渐有娱乐化倾向。其现实题材作品常常反映着政治和社会的发展趋势。那部曾震动亚洲影坛的《种女》，则凝重地揭示了高丽文化的底蕴，观众很容易感受到影片对排斥性欢愉、把女性视为传宗接代工具的封建陋习的鞭挞。最近在NHK电视新闻里看到汉城上千名群众在美国大使馆前集会，由韩国著名电影人士和大明星率领，抗议好莱坞影片充斥市场；政府决定影院须优先放映国产片。这种行为，与其说是为了争取商业利益，不如说是一种精心保护本民族文化的措施。

东方电影文化的勃兴，还表现在近十年伊朗电影的异军突起上。去年在戛纳与《鳗鱼》同获金棕榈大奖的，正是伊朗新电影领袖阿巴斯·基阿洛斯塔米的《樱桃的滋味》。此前，另一杰出导演玛哈马尔巴夫的《萨拉姆的电影》九五年首映曾引起倾国轰动；阿巴斯的《橄榄树下的爱情》九六年获欧洲电影节大奖；《使者和水》、《尘土》等作品也得过伦敦电影节多项奖。正如黑泽明的《罗生门》五一年在威尼斯获奖把日本电影推向世界一样，上述影片相继获奖也标志着伊朗电影春天的到来，为世纪之交的亚细亚电影注入了新的活力。

自称“电影文化人”的玛哈马尔巴夫说过，电影文化具有一定的能量，足以改变社会形势，甚至可以武力不能比拟的优势，使电影摄影机比武器更有威力。这话有一定道理。

伊朗电影出现的奇迹，源于深厚、独特的伊斯兰文化，具有鲜明的现实主义风格和自我批判精神。如《樱桃的滋味》通过主人公巴狄耶企图拯救一位因负债而准备自杀的年轻人，最后没救成，连自己也决意离开冷酷无情的世界这样一个故事，大胆揭露和批判了伊朗的社会现实。影片以真实世界为表象，以人的精神为意象，把现实与想象掺和得水乳交融，使人联想起毕加索的绘画、莫札特的音乐或罗丹的雕塑；但其结尾却是喜剧式的：为巴狄耶挖坟墓的士兵、摄影组和扮巴狄耶的演员一起谈笑着开车回城去了。此种结尾又生动地体现了伊斯兰宗教文化的特点。阿巴斯的其他作品，如《密闭》描写伊朗革命前后各阶层人士的心态变化，《橄榄树下的爱情》借一对遭家庭阻拦的年轻恋人揭示社会与个人之间的某些对抗因素，《哪里是我朋友的家》透过少年眼睛窥探成人的世界；玛哈马尔巴夫的《特写》则详尽展示“电影疯子”阿里的家庭的困惑、希望和野心……无不从一个个侧面向世人启开了这个神秘而又多彩的国度。特别令人兴奋的是，从八十年代开始，伊朗一下子涌现出几百部新电影，培养了四千多名电影学院毕业生、一百多位电影评论家，伊朗国内对电影的热爱和迷恋达到了高潮；影院常常爆满，已成为当代伊朗文化现象的一大景观；政府则一定程度地放松电影检查制度，并为文化事业拨出专项经费，成立了“法拉比”电影基金——这一切，无疑将促使伊朗新电影进一步繁荣发展，在环太平洋地区和国际影坛上占有越来越重要的地位。

当然，由于伊斯兰教是世界三大宗教中唯一没受到过大破坏、大分裂的宗教势力，它在即将来临的二十一世纪人类文化里究竟将发挥什么样的作用，听说东京外大的几位资深专家学者已有精深的研究，这里就不再赘述了。

（本文得到东京外国语大学小林二男教授、学习院大学鹤间和幸教授、山口大学齋藤匡史助教授的热情帮助，谨此誌谢。）

一九九九年一月 于东京

▽筆者紹介

一九四七年生まれ。上海復旦大学助教授、復旦大学芸教理論教研室主任、上海モンタージュ文化芸術進修学院院长、上海電影評論学会理事、上海美学学会秘書長、中国電影家协会會員、中国作家協会上海分会會員で著名な映画・映像文化研究者。

主要編著書：『第三豊碑——電影符号学綜述』『当代美学与中国影視文化』『第五代導演叢書』など多数。

（転記・紹介 小林二男）