

# 中国电影与中国美学精神

顾春芳

电影作为一种思想和文化传播的艺术媒介，是一个民族一个国家的综合国力、精神面貌、整体修养、艺术审美、文化品位，乃至生命力、想象力、创造力的总体性呈现。这种生命力、想象力、创造力的总体性呈现与电影自身所承载的核心价值观和美学精神的关系尤为紧密。在探讨这一问题的时候，中国电影已经进入一个新的历史语境，主流和商业电影制作交相辉映，低成本制作电影异军突起，各种类型电影的制作更是以成倍的速度在递增，如何让中国电影拥有中国以外的更多的市场，如何传播中国人的核心文化观念，成为电影界关注的话题。然而中国电影究竟可以筛选出哪些作品足以超越时空的隔阂，超越历史的隔阂，超越地域疆界的隔阂，超越民族和种族的隔阂，超越语言的差异，超越文化的差异，超越现实与未来的界限，而具有永恒的艺术生命力和历史穿透感呢？

中国电影和中国美学有无关系？中国美学对中国电影创作的今天究竟有没有价值？有多大的价值？可以产生多大的影响？在商业化背景下谈论中国电影应的艺术精神有没有现实意义？哪些电影自觉地体现出较为纯粹的中国美学和艺术精神？哪些电影导演在其艺术创造过程中对中国美学有着自觉地体认，充分的感知和整体性的表达？中国美学观念和理论又是以怎样的方式渗透并体现在具体的电影作品中？依这样的尺度去丈量心目中的中国电影，为的是寻找那些可以体现和契合中国美学精神的电影艺术，更是为了在纷纷扰扰的电影史和电影现象中釐清观念，构想出一种能够代表中国艺术精神和美感特征的美学坐标。

电影和戏剧一样是舶来品，是西方文化现代传播中的一种重要媒介，它最初的植入与中国的艺术传统并没有任何直接的血缘关系。<sup>①</sup>20世纪的中国电影，基本上全面效仿西方，欧洲电影、美国电影、苏联电影甚至日韩电影在不同历史时期，都曾成为中国电影效仿的对象。迄今为止，几乎所有电影技术上的重大发明，绝大部分电影语言上的突破和革新，都深刻地影响着中国电影的历史和现在。从这一点来说，中国电影在世界电影史上的形象仍然是一个“学习者和模仿者的形象”。在电影叙事和影像语言的探索中，能够真正代表中国美学精神的电影寥若晨星，能够引领世界电影美学潮流的时代更是没有出现。这就是中国电影创作一直以来的常态，此外电影理论、电影美学方面，也并没有形成自己的“话语”。正如学界所指出的那样，中国人谈论电影，在很大程度上要借助“他者”的语言。关于这一点，电影理论家罗艺军指出：

相对于电影创作，20世纪中国电影理论成果更为贫乏。有一些电影先行者如夏衍等在理论建设上进行过辛勤的耕耘，中国影坛曾对一些重大理论问题展开过热烈争论，但我们还没有一种足以称为中国电影理论的学说。<sup>②</sup>

## 提要

本文旨在用中国美学和中国艺术精神丈量中国电影，聚焦和缕析中国电影史中契合中国艺术和美学精神的电影作品，从而构想和构建能够代表中国艺术精神和美感特征的艺术电影的美学坐标，用以区别西方电影理论和观念的，从而把中国电影美学纳入整个中国美学的研究视野和体系格局中去，肯定中国电影对于中国美学精神和价值体系的担当和传承。

## 顾春芳

北京大学艺术学院副教授，北京大学美学与美育中心研究员，北京大学影视戏剧研究中心研究员，北京大学文化产业研究院研究员。



20世纪中国电影理论的建设基本上呈现了引进、译介、选择、吸收西方电影理论的取向,在这个过程中,也有不少中国电影人试图从理论到实践自觉地探索中国电影和中国美学、中国艺术精神之间的关系,产生了一些具有建设性和启示性的理论和实践成果。相对于电影创作,20世纪初期中国电影理论成果,虽然较为贫乏,但还是先后产生了诸如:费穆提出的“空气”、蔡楚生追求的“意境”,郑君里倡导的“诗意”吴贻弓主张的“淡墨素雅的写意观”等电影观念,这些电影观念是中国电影向着民族诗学的自觉体认和皈依,它不仅赋予了中国电影以独特的美学品格,并且从文化属性上而言,也使得史东山、但杜宇、孙瑜、费穆、蔡楚生、吴贻弓等电影导演在中国电影诗性表达的历史延续中有着内在的传承关系。五六十年代后,虽然出现了以社会主义现实主义风格为主的电影潮流,传统美学作为一种精神潜流影影绰绰地渗透在一些影片的风格之中,《祝福》、《柳堡的故事》、《林则徐》、《林家铺子》、《早春二月》、《舞台姐妹》、《伤逝》等,不同程度地体现着诸如“中和之美”、“美善合一”、“情理交融”、“诗画合一”、“悲美情怀”的文艺美学传统,同时也体现着“虚实相生”、“气韵生动”、“不涉理路,不落言筌”、“外师造化、中得心源”的中国美学的审美要求。80年代中期,一批有关中国文化与电影理论的文集和专著,从不同视角、不同观念进行了理论上的拓荒,这也是中国电影美学品格和文化自觉的一种彰显。所有这些构成了今天研究中国电影和中国美学之间内在关系的重要基础。

中国当代电影在反传统和创新的观念之下,虽然张扬主体和个性意识,追求新的电影范式,探索新的电影语言,仍然有为数不少的电影作者有着对中国美学精神的自觉体悟和坚守。吴贻弓说:“中国的电影,包括理论和实践,只有真正属于中国,然后才有可能属于世界。”滕进贤认为:“中国电影只要把握着‘中国向来的灵魂’,无论在哪里借鉴、吸收、怎样地创造、出新,都不会失掉中国的色彩。”<sup>①</sup>谢飞说:“一部作品的关键还在于文化品位以及表现民族性所选取的文化角度。”<sup>②</sup>陈凯歌在面对民族文化和美学在电影中的传承问题时意识到:“在中国经过三十年的改革开放之后,在文化上我们还有什么样的承传,电影作为一个媒介,可以有什么东西向下传递这样比较重大的问题。”<sup>③</sup>张艺谋在《“黄土地”摄影阐述》中引用六朝时画家宗炳《画山水序》中的名言:“竖画三寸,当千仞之高,横墨数尺,体百里之回。”力图运用焦点透视的电影摄影机营造出散点透视的国画那种广阔视野和宏大气势,这些问题的思考和提出呈现了电影人在电影美学观念上的文化自觉。

从中国美学的视野来探讨中国电影意义何在?关于这一点,我较为赞同电影学者金丹元的一段话,他认为如果一部电影一点不受中国美学影响,那么严格说来,它就不是一部真正意义上的中国电影。他是这样讲的:

传统不是一个呼之即来挥之即去的家奴。也不是可要可不要的一顶帽子或一种装饰,它的优根劣根都是我们民族长期历史发展的必然结果。也正因为如此,它才在漫长的进化过程中逐渐地塑造了中华民族的历史、中华民族的个性。<sup>④</sup>

### 中国电影的美学源流

中国电影是中国文化的一个组成部分,它无法摆脱中国人的思维方法、人生经验、哲理思考,它也必然要反映中国人的文化、生活、思想、情趣,因此它总是要受到民族文化的深刻影响。而对中国艺术影响最为久远和深刻的中国哲学美学思想,主要有儒家美学和道禅美学,电影艺术也深受这两股美学源流的影响。

从孔子肇端,孟子绍绪,经历代美学家的补充、改造、辉扬,儒学美学成为一个庞大的美学系统。它对中国知识分子、艺术家们的最大滋养,一方面是“文以载道”、“经世致用”、“仁的皈依”的价值趋赴;另一方面,则是其原始人道主义、忧患意识、救世情怀以及救天下之溺的道义承担所撑起的积极入世精神。在近百年的历史中,儒家美学所体现的“民胞物与”“忧患意识”“人本精神”一直是中国电影思想的主流,虽然在不同的历史条件下,它的具体内容和表达方式会有所不同,然而儒家“仁”的思想始终是中国电影精神的稳定内核之一。中国电影史中,《孤儿救母记》、《姐妹花》、《渔光曲》、《一江春水向东流》、《乌鸦与麻雀》、《舞台姐妹》、《红色娘子军》、《天云山传奇》、《牧马人》、《高山下的花环》、《芙蓉镇》、《人生》等一系列影片,其核心意义就在于对儒家“仁”的精神的自觉捍卫和追求。主人公那种克己奉公、任劳任怨、朴实无华、谦恭礼让、仁者爱人、乐善好施、自强不息的传统美德,一方面借助了戏剧化的叙事方式,弘扬了中华美德的普遍规定性,另一方面也符合国人普遍性的审美心理。一部电影,如果缺失了人的伦理属性和人际关系的民族性定位,那么即使是大制作、大场面,也不可能拍出震撼人心的影片,那种脱离民族土壤和群体文化心理结构的作品不但不能引起共鸣,更不能引发时代对历史、民族和自我的重识和自信。

儒家美学在中国电影中的风格主要体现为“沉郁之美”。“沉郁”的美学内涵大约三个方面。一为情真悒郁,哀怨悲凉;二为思力深厚,著意深远;三为意犹未尽。

尽，蕴藉含蓄。“沉郁之美”的最为集中的体现就是杜甫的诗歌，杜甫诗歌中悲天悯人、忧国忧民以及人道关怀的诗学传统，在电影中体现为“悲美”和“抒情”的传统。这种传统和中国诗歌的美学传统关系密切，从《诗经》的风雅，到《楚辞》中的政治怨愤和悲愁基调，到汉乐府中的悲凉的战乱诗章，从《古诗十九首》中对人生倏忽无常的悲吟，到北朝乐府的苍凉咏叹，此后中晚唐新乐府和李商隐、杜荀鹤等人的诗歌，以及整个五代两宋词坛的“幽婉”思潮，并由此引伸到元明清戏曲小说中的悲怨情调。“沉郁感伤”风格的影片，诸如《渔光曲》、《神女》、《一江春水向东流》、《天云山传奇》等，无论是艺术形象的刻划，还是社会矛盾的揭示，都是现实主义的美学精神和民族的诗学传统所体现出的中国艺术精神在电影创作中的自觉体现和自然流露。“沉郁感伤”的美学精神中流露的深刻的悲怨情致，渗透在电影中则呈现了由“情”的温度而发展成的“情贯镜中，理在情深处”的风格，这种风格同样成为了新时期以来优秀影片的共同特征。谢晋的影片所选取的题材，大多数都是跟老百姓的悲欢离合，跟老百姓的忧患疾苦紧密相关的。他坚信：“只有对社会生活真诚的感情和切实的反省才能打动观众的心弦。”<sup>①</sup>吴贻弓的《城南旧事》所散发着超越世俗的纯真之美，在“淡淡的哀愁、沉沉的相思”中，呈现出了永恒而又纯真的“心灵童年”。《青春祭》、《人鬼情》、《黑骏马》、《女人这辈子》、《九香》、《凤凰琴》、《安居》、《喜莲》、《哦，香雪》、《遥望查里拉》乃至《我的父亲母亲》等影片均重现了中国人审美中对于纯净情感的追求和对具有普遍意义的美德的呼唤。

因而，在儒家美学的精神浸染下，“美善合一”构成了中国电影的内在品格。《巴山夜雨》含蓄蕴藉地透散着阴霾重重的历史境遇中，良知和道义在急流漩涡中挣扎和秉持，它以良知与温情抚慰着千疮百痍的现实人心，以平和乐观的积极心态直面时代的苦难；《城南旧事》细腻柔情地追忆动荡人生中的的人性真纯，在对无奈的离别伤感的描述之中，呈现出对人生无常的一种终极性感悟。“美善合一”的内在品格显现了儒家仁爱精神的温度和导引。艺术家以儒家美学所倡导的仁爱精神觉悟自己的人生和精神归宿，这既可观做是对传统儒家美学的体认和呼应，又可以看做是艺术家人格的自我实现。在儒家美学的范畴中，艺术所能达到的最高的美就是理想人格的美，最高的美感就是对这种理想人格的体验和实现，最美的艺术就是这种美的精神内涵和人格境界的外化。假若对于承续数千年的文化艺术史加以梳理，就会发现这条贯穿在所有中国艺术家人格中的精神脉络，它已经成为了文人和艺术家心驰神往和躬躬履践的人格美和艺术美的范式。

中国电影的创作群体历来在价值取向上选择儒家文化所倡导的大义和操守，这是重要的审美主体内涵，也是重要的审美价值标准，这种价值标准在中国电影的群体创作中有着深刻的附丽。不同时代的电影人在艺术实践中也呈现出了这样一脉相承的价值取向和精神皈依。

中国电影美学的另一个重要源流是道禅美学。道禅美学更多地指向人生和宇宙的深层，追索生命“形而上”的意义。因而受道禅美学影响的中国艺术，更多地给人一种玄妙的、超越性的体悟，面对具体现实、有形物象和社会问题采取的是疏离超脱的心态，带着某种飘逸和淡泊的风骨，呈现出从“有我之境”向“无我之境”提升的精神追求。在作品中更关注的是个体生命的妙悟，生命本真的呈现，更善于表现心灵的幽秘和指向精神意义的超越。受此影响，中国艺术和电影又呈现出另一派气象：尚含蓄、喜冲淡、追求气韵及意境，追求艺术创造的“象外之象”“味外之旨”和“言外之意”。然而纵观中国电影，能够整体性传达道家美学或者洋溢着冲淡之美和禅悟精神的作品，并不多见，更多的时候呈现出的是“儒道互补”的精神风貌。

在道禅美学的视野中，我们把目光投向了侯孝贤的电影创作，他的艺术观念和影像风格呈现出主体较为自觉的“禅”的体验，流露着“淡”的言说和“寂”的追求。侯孝贤绝大部分的电影是一种在安静缓慢的心理节奏中的生命沉思，也是在众生喧哗中的静观，他力图在沉默中触摸灵魂的提问，接近真实的洞察，回归本真的自性。于凝神寂照中关怀台湾历史现实的各个角落，于不动声色中寄寓历史的悲悯。这种艺术境界的形成和中国古代“天人合一”的思想源流，老庄的“同于道”和“无所待”，以及禅宗思想的影响都有内在的关系，有着“道禅美学”的自觉体认、思慕和濡染。侯氏电影中常常出现的远景空镜，远山碧海的景观，呈现着主体的无悲无喜、不住不滞、超然独立的姿态，不加修饰，素面相对的个性。“素面相对”的个性，在美感的呈现方式上接近了“无我之境”，令其镜语风格闪耀出了东方式的佛光禅影。此外许鞍华的《桃姐》也透散着类似“道禅美学”的精神超越和心灵体验。镜头画面几乎不带个人主观情绪地定格了一生为佣的桃姐生命的最后瞬间，当这个孤独的女性完成了自我人生的“胜业”，最终豁然地面对死亡，而影片依旧报以淡然的凝视和宁静的微笑时，我们可以发现，许鞍华的平民关怀从通常意义的同情悲悯上升到了启悟众生定慧静守、仁爱慈悲的哲理高度。这既是导演对桃姐生命的最后瞬间的真实超脱的观照，也是导演自身生命在挣扎沉浮后的形而上的觉悟和超越。她用这样超越的眼光审视人间和众生，她所看到的不再是生命碎片上的

悲惨或是喜悦，而是生命归宿和现实存在间的短暂关系，她要看见的是一个尘世的短暂栖居之外的那个无声的静默的永恒生命的归程。

### “意象”和“意境”的审美追求

在中国古典美学中，“意象”“意境”是关于“美”的核心概念，历代美学家、艺术家对意象的问题进行过深入的研究，逐渐形成了中国传统美学的“意象说”和“意境说”。因由美学精神的取向，对“意象”的把握和对“意境”的追求成为了中国电影美学的自觉要求，因此，“电影意象和意境”也是电影美学的重要理论问题。在传统的审美心理中，万事万物的“象”都是有限的，怎样通过有限的“象”来揭示出无限的宇宙生命——“道”的无限，这样的艺术审美活动，从一开始就启示个体生命不断向意义的本源趋近。在有限的影像画面内追寻无限的“意义”，是中国传统文人画的精深追求，也是现代电影艺术的最高意义的追寻。宗白华先生在《中国艺术意境之诞生》中说：

中国哲学就是“‘生命本身’体悟‘道’的节奏”，“‘道’具象于生活、礼乐、制度，‘道’尤表象于‘艺’，灿烂的‘艺’赋予‘道’以形象和生命，‘道’给予‘艺’以深度和灵魂”。<sup>①</sup>

电影大师费穆拍摄《小城之春》时的常以一种“作中国画的创作心情”来拍电影，“屡想在电影构图上，构成中国画之风格”，寻找电影的“象外之象”“味外之旨”。《小城之春》中，费穆要借由“颓墙”和“废园”的意象触发了“风化”和“速朽”的历史悲怆，其影像所要创构的“意象世界”与中国古典诗词和绘画的审美境界是相同相融的。费穆作为中国现代电影的前驱，因其深厚的中国文化和艺术的修养，在中国电影发展的初期，就有意识地思考并探索了能够将中国艺术的本质精神融入电影的手法。关于这一点，费穆曾说：

“中国画是意中之画，所谓‘迁想妙得，旨微于言象之外’——画不是写生之画，而印象却是真实，用主观融洽与客体。”<sup>②</sup>

在中国美学中，意象世界是一个不同于外在物理世界的感性世界，是带有情感性质的有意蕴的世界，是一个注重生命体验的世界，不是一个逻辑的、概念的、的理念世界。电影意象的创造不纯粹停留于知性概念的思考，更是在情感体验中的感悟。它刻画出一种深刻的生命观照和洞察，这种观照和洞察来自一个自由的心灵对世界的映照。正如王好为在《哦，香雪》中呈现的整体意象，世外桃源的描绘，如香雪般不染的性灵的存在，于一切注视她们的“眼睛”都是一种“净化”。用这个“人类的理想家园”来比照现代都市文明中人性堕落、物欲横流的现状，借由对一种即将失落的自然

生活的留恋，呈现了文明进程中人类自我“净化”的自觉。审美意象所产生的美感，呈现“动人无际”的审美境界，它催生了一种不同于西方艺术的“真实”的观念，因为驱除了知识功利和逻辑判断的遮蔽，继而照亮一个生命体验的“真实世界”。正如张世英所说：“一般人主要是按主客关系看待周围事物，唯有少数人能独具慧眼和慧心，超越主客关系，创造性地见到和领略到审美的意境。”<sup>③</sup>电影的“意象之美”也可以充分体现这种纯然的非功利的艺术体验和生命洞察，这样的体验和表现的方式是完全中国式的，是区别于西方电影的艺术特征和审美心理的。

就“意境”<sup>④</sup>而言，更是中国古代艺术家创造性想象的最高产物，意境在中国美学中是作为宇宙本体和生命的“道”的艺术化体现，“境”所创发和实现的是“象”和“象外虚空”的统一。所谓意境，就是超越具体、有限的物象、时间、场景进入无限的时空，这种“象外之象”所蕴涵的人生感、历史感、宇宙感的意蕴，就是“意境”的特殊规定性。主体已经淡出，剩下的是心灵的境界，那是一种不关知识和功利的体验与觉悟，这就是中国艺术精神所倡导的纯然的艺术体验。叶朗说：

“意境”不是表现孤立的物象，而是表现虚实结合的“境”，也就是表现造化自然的气韵生动的图景，表现作为宇宙的本体和生命的道（气）。这就是“意境”的美学本质。<sup>⑤</sup>

意境的内涵比意象丰富，意象的外延大于意境。不是一切审美意象都能产生意境，只有取之象外，才能创造意境。意境是意象中最富有形而上意味的一个范畴。六朝以来，中国的艺术理想境界就是“澄怀观道”，在拈花微笑的禅意中领略艺术创造和生命感悟最深的境地。意境是心境的折射，它精深微妙的哲理蕴涵源自一个自由和充沛的心灵世界，体现着艺术家对整个人生、历史、宇宙的终极性体验。《小城之春》之意境寄寓的正是电影诗人的政治思考、人生惆怅和生命追问，他的悲悯意识和诗人情怀在瞬间被点燃，这是历史的偶然，确是费穆的必然。导演深邃的思想是影片真正的光，它照亮了那个“风化速朽时代”，又深入地诊断着“历史的病”。费穆借用了—一个“多情却被无情恼”的故事诱导和维持着观众的惊讶和好奇，言说的却是关于“没落和风化的历史宿命”，让未来的眼睛能够透过那堵风化的残墙，拨开历史的迷雾，看困顿在历史境遇中的人怎样的活着，怎样的没落，怎样的无望，怎样的矛盾，又是怎样的行将风化与速朽。《小城之春》是一生孜孜不倦地思考着社会和人性的费穆的一次大彻大悟，是政治的、人生的、也是艺术的。它是一次解剖，一次透视，一次哲思，透过风化的颓墙，把自己的思想推向一个新的高度，用历史的眼光，怀着深刻的同情，

对即将风化和速朽的时代、文化和浸淫其中的生命的最后一次回眸、检视和告别。这个回眸和告别不是消极的，无为的，而是对自我作为知识分子的心理坐标和时代位置的深刻反思，这就是意象背后所要传达的精神能量，这种依托于古典诗学的表达，令其影像的语言获得了一种含蓄隽永之美。

与费穆同时的桑弧、黄佐临、沈浮、曹禺，较后的谢铁骊、水华，直到吴贻弓、陈凯歌等人，都有意识地追求着这样的艺术境界。《伤逝》、《巴山夜雨》、《归心似箭》、《城南旧事》等影片，对中国“诗意电影”的意象和意境构成都有着整体性的体现。《一江春水向东流》中的“云中月的意象”体现了中国诗歌中的浓郁的美感气息；《巴山夜雨》中那个异化的小社会，折射了整个大社会，江轮航行在三峡雄伟瑰丽的自然环境之中的意象，寓意着奇绝的自然景观与扭曲的人文情态形成尖锐对比；《城南旧事》中井窝子在隆冬清晨或者是初春夕照、盛夏午后或者是雨中夜色中的反复出现，默然见证沧桑岁月在不经意中的怅然流逝；《那山那人那狗》虽淡化情节，但却在如诗如画的镜头中强化了“意”的深层内涵，朦胧的山村景色，孤寂的独白和闪回，使清新的空灵中抒放出一种隽永的人生意蕴和典型的东方格调。

意象和意境的体验与创造体现了中国艺术对世界的整体性、本质性的把握，是对现实世界的一种超越，从而实现了从有限到无限，从个体生命到永恒存在的超越。美的意象和意境照亮一个本然的生活世界，一个万物一体的世界，一个充满意味和情趣的世界，也创造了审美的最高境界。所以，电影作为艺术，理应具有一切真正的艺术都应具有的最深的本质：不管是以“人性”的方式观照人的存在，还是以哲学的方式对宇宙人生作深入的思考，其归根结底都是一种人的觉悟的进程、境界的提升，指向心灵世界的澄澈和畅达，那是一种不关知识和功利的体验与觉悟，从而通过艺术的手段来完成对于不可言说的“道”的言说。所以，深入挖掘“意象”和“意境”等范畴对中国电影的影响，将是意义深远的事情。

### 传统叙事的借鉴和突破

系于真实，倚重平民，也是中国电影最具民族传统的因素。首先是中国电影注重现实主义基础，注重“人情物理”基础之上的叙事，叙事的现实主义历来是在中国传统叙事艺术的主要特性。中国传统的叙事作品，如小说、戏曲都把真实性放在首位。强调小说、戏曲要真实地再现社会生活、摹写人情世态，并把“逼真”、“传神”等概念，作为评价小说、戏曲最基本的美学范畴。金圣叹在评点《水浒传》和张竹坡评点《金瓶梅》时，

都认为“艺术的真实性”就是要写出“真情”，写出“人情物理”。但是，这里所强调的真实性，并非要求“实有其事”、“实有其人”的那种真实性，而是要求“合情合理”，即合乎社会生活、社会关系的情理。冯梦龙讲：“人不必有其事，事不必丽其人”“事真而理不赅，即事赅而理亦真”。金圣叹讲：“未必然之文，又必定然之事。”脂砚斋在评点《红楼梦》时，进一步发挥了金圣叹、张竹坡等人的看法，提出“形容一事，一事必真”。强调“毕真”就是“事之所无，理之必有”。就是“合情合理”、“近情近理”、“至情至理”，就是要写“天下必有之情事”。由此我们可以看出，中国传统美学所强调的真实性的含义，就是要合乎社会情理，写出社会生活、人情世态的真实面目和内在的必然规律。这是我国古典叙事艺术的一个优秀传统。

艺术上的新奇寓于普通生活和广大群众的日常习见习闻之中，在习见习闻的生活中发现新意，创造出艺术形象，便会使人感到真实、自然并富有艺术情趣。《狂流》、《春蚕》、《渔光曲》、《神女》、《马路天使》、《十字街头》、《八千里路云和月》、《一江春水向东流》、《万家灯火》、《乌鸦与麻雀》等影片之所以深得人心就在于这种习见习闻中的真实和情趣。蔡楚生作为社会派电影的代表人物，从《南国之夜》、《粉红色的梦》到《渔光曲》、《一江春水向东流》等，均显示了一个不断生成与开敞“真实性”追求的表达过程。蔡楚生直面现代的态度，习见习闻中的意趣追求，电影中深沉的心灵表达，影像自身的艺术自主性呈现了他与别不同的电影叙事策略。这种叙事策略主要倚重的系于真实，倚重平民叙事，在编织故事、开启真实的尽处，献身投入公共空间中的观念和价值，并赢得广泛的社会影响。近来的《钢的琴》、《失恋33天》、《人在囧途》等几部异常卖座的小成本电影，虽然在价值观念、意义旨趣方面尚存不足，但这些影片之所以受到观众的热捧和喜爱，根本原因还在于系于真实，倚重平民的内容把握，以及带有传奇性的通俗小说叙事策略的选择。

另则，注重对历史真实的反刍和记录，民俗性真实的问题也是中国电影倚重真实的重要方面。在此意义上，历史片、战争片就不仅仅只作为一种文献而存在，其本质是一种对本民族和自我存在之根的认同或反思。因此，它的涵盖面理应大于一种“主义”的宣扬。没有真实的民族心理、理性品格贯注其间，即使画面上不断出现血肉横飞、刀光剑影、天崩地裂、排山倒海、惊涛拍岸、人仰马翻等视觉效果，也照样会显得虚假、做作和苍白，其结果就是导致一种拼凑的或卡通式的历史游戏，一旦历史的游戏泛化，必然会形成对历史原貌的故意歪曲。因此有学者指出——如果历史片都成了似是而非的伪历史，那么电影就有可能成为一种

反历史、反美学、反艺术的工具。而电影为了自身场面和情节的需要,假想出一些民俗场面,也需要格外的谨慎。有学者认为一些已经公认的经典片、艺术片,在民俗的处理上也仍有值得商榷处,如《大红灯笼高高挂》中“妻妾成群”是旧社会大家庭的常见现象,但诸如“捶脚”、“挂灯”,或许只是那个“老爷”的个案,强化这类画面,极易使人尤其是外国观众误以为这些就是中国的民俗,而至民俗文化在电影中成为了组装的伪民俗。如何在历史片、艺术片中,把握好对民俗内涵,将民俗自然地融化于历史中,不一味迎合“猎奇”的扭曲心态,又让历史在不夸饰、不做作的民风习俗里得以展示,也是“中正真实”的电影美学观念中重要的方面,它暗合了电影作者的历史态度和文化人格。

### 确立中国电影的美学坐标

中国电影比任何时候都需要确立其应该坚守的文化和美学坐标。中国电影不只是使用华语的电影,也不是使用华语的人拍的电影,而是指不管在何种历史情境和时代土壤中,它自身都能够体现一种稳定的中华文化的美学坐标。在中国美学寻找其现代美学体系构建的文化背景之下,作为美学的分支学科,我以为,电影美学也应当有自己所坚守的美学坐标。

中国电影要走向真正的现代化,未来的中国电影史,或者是电影美学的书写,必须要有自己的电影理论和美学的立足点。这个立足点就是,我们应当坚守并提升源于我们这个民族的文化和美学传统的电影美学,从思想到观念,从观念到形式,从形式到内容,从内容到手法。关于这一点,李安在《站在好莱坞与中国电影之间》这篇文章中的观点很有启示意义,他指出:

“你要注意你的特色,你不能把自己的本色去掉。因为你不可能比好莱坞拍摄的美国片更像他们。”

在电影文化和美学的立足点上,中国电影人首先需要有高度的文化的自信和自觉,要做到“很自豪地拿出来”。不能一味地照搬、照抄西方电影的创作观念和理论模式,在全盘西方的美学框架和话语模式中研究归纳中国的电影作品和电影现象。“全盘西化”对于发展、完善和创造中国现代电影的美学和理论体系,并谋求它在世界电影文化中的价值和地位是极其不利的。塔可夫斯基是公认的电影大师,当我们品读他的《雕刻时光》的时候,我们不难发现,这位西方导演对东方艺术和美学的认同,他研究日本的俳句,中国的诗词和禅宗,他的思想中充满了东方式的禅悟和智慧。他写过这样一段话,很值得我们体会:

“影像作为一种生命的准确观察,使我们直接联想起日本的俳句。俳句最吸引我的,便是它完全不去暗示影像的最终意义,他们可以像字谜一样的被拆解。”<sup>⑩</sup>

塔可夫斯基作为一代西方电影大师,他系统地研究了西方电影,并将其寻找电影本体的视角转向东方,在那里全身心地体悟东方美学的妙境,并融化到自己的艺术创作中去,给我们深刻的启示。然而全球化的今天,中国电影人对中国美学的自觉体认并由此呈现出的民族文化的自信却显得狭窄和有限。当然,坚持中国文化的立足点也要防止“民粹主义”或者“复古主义”的极端。好莱坞的电影值得学习,但我们要知道它最值得我们学习的是什么,李安认为好莱坞电影最值得我们学习的是类型片拍摄制作的规则,他认为中国电影应当学习和真正弄清楚的是这些规则。也是不无道理的,这个时候没有必要让民族自尊心挡在前面。<sup>⑪</sup>

其次,民族文化的传承,中国艺术精神的坚守是一种天长日久的体悟,不是一种一时一刻的装点。不是给自己的电影画上中国式的脸谱,那些缺乏中国文化真正滋养的心灵拿捏出来的东西难免流于一种庸俗和矫情。所以,坚持文化的立足点不是滥用几个文化的符号给毫无思想的平庸的作品添加些装饰。不是光画上一个京剧的脸谱,要有“唱念做打”的真功夫;也不是胡乱地戏说祖宗,解构几个经典的传统文本,或拿我们文化遗产搞笑。中国传统艺术和美学最重视人格境界和艺术境界的内外兼修。

对于20世纪三四十年代以费穆为代表的那一辈电影家,我们心怀感佩。费穆、佐临、孙瑜等人都是兼有西学智识又有深厚的中国艺术和文化底蕴,并且充分认识到中国美学的生命力和价值的艺术大家。他们自觉地钻研中国艺术和中国美学,并将其体悟自然地运化在具有西方技术特征的电影之中。其电影作品流露出的风格是其美学修养、人格境界的自然彰显,是传统艺术精神的成竹在胸和游刃有余。但他们从不会言必称西方,言必称美国,他们的电影观念都是在深厚的中国文化艺术精神的学养基础上提出的。既自信于民族文化的根基,又怀想着民族文化的现代生命。可见,民族美学的继承,一定要由深谙中国艺术精神的心灵来肩负,电影教育正是要培养这样有独立思想、有道德境界、有文化责任感和艺术创造力的人才。如何真诚地补课,寻找文化之根,同时将新的科技成果和产业模式同真正具有“文化之根”的中国电影创作融为一体,我以为是中国电影在当代所要解决的难点。

再次,美学的立足点还在于坚守电影的现代品格。电影现代化并不只是意味着表现手段的“现代化”,这是电影现代化进程中物质层面的革新和探索。真正的现代品格还是应该在作品中体现知识分子的独立思想,文化人格以及对于社会、历史严肃的沉思品格和批判理性。艺术形式和表现手段固然重要,但一部作品的关键还在于文化品位以及表现民族性所选取的文化角

度。《本命年》最可贵的地方就在于独特深刻的社会分析和人物分析，那种人物的状态与背景，社会生活的世态炎凉都是中国式的，它所反映出的也是中国人对自己的生活，对自己周围的人的思考。今天的中国电影，是否依然沉淀着知识分子对于社会和历史的严肃的艺术精神，为学界所广泛争议。一个电影艺术家，不论是编剧，还是导演，应该具有独立的、完整的哲学思想，应该对社会、对时代、对人生持有通达的、深刻的思考与认识，才有可能创造出代表着一个时代的电影艺术作品来。电影艺术能否贯穿善恶美丑的理性思辨，道德良知的自觉拷问，以及信仰体系的坚决捍卫，能否在电影创作中呈现出知识分子关于文化和道德的自主意识和启蒙作用，是我们这个时代的电影艺术家该自省和反思的问题。

将中国艺术精神和美学传统导入电影艺术，赋电影以民族的诗情，自19世纪以来几代电影人为之曾作出过不懈的努力，不仅有艺术实践也有具体的理论概

括。20世纪80年代以来也有不少电影家为这样一个理想而孜孜不倦地追寻和探索，表现出了艺术家对民族文化的一种自觉自律的认识和皈依。小到名著改编，大到文化遗产，美学原则是艺术创造的最高原则，没有美学原则，其它原则都没有意义与价值。美学的精神就是要以人的心灵、人的尊严、人的最高的自由为旨归，中国电影无论是原创还是改编，都要归结到符合并提升当代的人文精神，通过艺术之美，给人启示，催人思考，给人力量，给人希望，并提升人的心灵境界。

二十一世纪赋予中国电影人的使命是传承和弘扬中华传统优秀文化和美学精神，是中国电影广泛学习西方电影的同时，立足于从中国民族文化和艺术中汲取养分，以形成自己独特的创作体系美学话语。中国电影要走向真正的现代化，未来的中国电影史，或者是电影美学的书写，越是在全球化的语境中，越是在跨文化的交流中，越要明确电影创作的理论和美学的立足点。☒

#### 注释：

- ① 有的电影史学家将中国古老的灯影戏视为电影的远祖，有史可据。诚然，灯影戏运用光影生成影像作为一种演出形式，在中国至少有一千多年历史。不过灯影戏留下的可资继承的文化资源很有限，与建立在近代科学技术基础上的电影有本质上的区别。电影乃摄影术向运动的发展延伸，并以逼真整体再现现实生活为基本艺术特征。
- ② 罗艺军. 致力电影民族化研究 建立中国电影理论体系. 当代电影, 2008, (8).
- ③ 滕进贤. 对电影创新的思考. 电影艺术, 1986, (3).
- ④ 吴冠平. 眺望在精神家园的窗前——谢飞访谈. 电影艺术, 1995, (9).
- ⑤ 陈凯歌. 《梅兰芳》的创作与我的艺术经历——在电影《梅兰芳》学术研讨会上的发言. 艺术评论, 2009, (1).
- ⑥ 金丹元. 论中国当代电影与中国美学之关系. 上海社会科学院学术季刊, 2000, (3).
- ⑦ 谢晋. 对电影创作几个问题的思考. 文艺研究, 1984, (4).
- ⑧ 宗白华. 美学散步. 上海人民出版社出版, 1981.80.
- ⑨ 费穆. 关于旧剧电影化的问题. 原载北京《电影报》, 1942-4-4.
- ⑩ 张世英. 哲学导论. 北京大学出版社, 2009.122 ~ 123.
- ⑪ 意境说早在唐代就已经诞生，其思想根源可以追溯到老子美学和庄子美学。唐代“意象”作为表示艺术本体的范畴，已经比较地使用了，唐代诗歌的高度艺术成就和丰富的艺术经验，推动唐代美学家从理论上对诗歌的审美形象作进一步的分析和研究。提出了“境”这个新的美学范畴。后来在禅宗思想的推动下，“意境”的理论正式出现。
- ⑫ 叶朗. 中国美学史大纲. 上海人民出版社, 1985.276.
- ⑬ 塔可夫斯基. 雕刻时光. 人民文学出版社, 2003.114.
- ⑭ 李安. 站在好莱坞与中国电影之间. 上海大学学报(社会科学版), 2006年11月第13卷第6期。