

# 论张艺谋电影语言的民族性表象（上）

## ——视觉造型与色彩搭配

楊 紅 雲

### 1. 引言

在日本，一提到中国电影，人们想起的就是《红高粱》、《菊豆》、《我的父亲母亲》、《英雄》，一谈起中国导演，就必定有“第五代导演”中的张艺谋。这也难怪，到目前为止，其作品在日本公开上映最多的中国导演要数张艺谋了。无论从数量上，还是从质量上来讲，张艺谋的电影作品都已成为中国电影的代名词。换句话说，张艺谋为中国电影走出国门，步入世界，打进世界市场所作出的贡献，是其他导演所望尘莫及、无与伦比的。有人说，“一个张艺谋顶得上100个劳民伤财的孔子学院”，此言也许过于偏激，但可见其作品在弘扬民族文化、宣传中华思想方面影响之深、功绩之大。

对中国电影稍有了解的人都知道，张艺谋不同于擅长表现高深哲理的陈凯歌，亦有异于巧妙扑捉市民生活片段的冯小刚。其早期作品给人的第一印象就一个“土”字，因此有人说张艺谋是“整个儿一个农民”。明摆着，“土”就是土里土气，彻头彻尾的“土产品”，真正的“地方货”。可见越是“土”，就越具有其“地方特色”，而这“地方”便是“中国”，这“地方特色”就是“中国特色”，也即中华民族性了。

当然，张艺谋电影的民族性表象无疑是通过其独特的电影语言表达出来的。关于这一点，在其影片的视觉造型、色彩搭配、听觉造型、以及主题音乐的选择上显得尤为突出。他很会将自己的所思所想放进有限的银幕，知道该如何运用视听语言的表述特点去吸引和感化观众。小论将分（上）、（下）两部，对其电影语言的视觉效果、听觉效果分别进行探讨，这里的（上）篇，

主要着眼于其摄影镜头下的视觉造型与画面要素中的色彩搭配，在具体分析其视觉效果的同时，考察这种视觉效果与其民族性表象的内在关系。

## 2. 视觉造型

我们知道，电影摄影主要有远景、全景、中景、近景和特写这几种景别，而拍摄角度一般就是平摄、俯摄、仰摄的灵活运用，再加上内景、外景、日景、夜景、以及电闪雷鸣、风雪交加之类的摄影处理，具体到每个影片每个镜头，该用什么景别怎么拍如何处理，就得取决于影片的内容和主题了。这一点，在张艺谋电影的摄影风格上尤见突出。

### 2. 1. 独特凝重

为了使得画面主题强烈，他的摄影构图往往独出心裁、不拘一格。像《一个和八个》就是如此，其中有很多不规则、不完整的画面。告诉观众这是一出非常时空里发生的非常故事，不存在圆满幸福的精神状态，只有某种压抑下的不均匀爆发，是非正常状态。同样，《有话好好说》也一反常规，大用特写镜头、变形镜头和大近景镜头，以夸张的、奇特的画面来描写人物接近于荒诞的心态。有时让人看着好像摄影机就在演员鼻子底下，加上姜文和李宝田的精彩表演，给人一种身临其境的紧张感和滑稽感。

而且，在很多时候，这些独特的构图还显得十分凝重。比如《黄土地》里农民祈求老天降雨的场面，天空占去了画面几乎三分之二的空间。这一设计充分表现了在老天面前，人力之微薄无助。毫无疑问，该片的成功，与张艺谋的摄影密不可分。他拍的画面有时酷似雕塑，有时近乎油画，有时甚至让乡下人想起他们村那头儿的那个谁。一般来说，电影摄影讲究色彩、光线、构图和运动，可是为了表现黄土地的沉稳含蓄、凝重深厚，张艺谋的摄影机常常是完全不动的，让黑的、红的、白的物体在暖黄色的空间移动，像蚂蚁搬家。衬托出中华文化发祥宝地之黄山、黄水、黄沙、黄土的坚韧凝重、博大恢宏。

事实上，这种造型风格在人物形象的特写上亦不例外。就说《一个和八

个》中，“犯人”那粗糙肮脏的皮肤，让人担心一股异臭会飘下银幕，扑鼻而来；《黄土地》中，翠巧“父亲”那张刀刻般布满皱纹的脸庞，简直就是罗中立《父亲》的翻版；而《红高粱》里那场“我爷爷”找土匪秃三炮玩命的戏，画面上是个充溢着野蛮与血腥的肉铺，被剥去了肉的狗皮挂满了脏兮兮的墙壁，中间是一个诺大的宰桌，生肉熟肉横砌竖堆，屠夫手持割刀，浑身飘散着腥臭与铁锈，面前摆着一巨大牛头，睁开着充满悲哀的眼睛瞪着观众，使人战栗，把人的精神在一瞬间拖到了恐怖的深渊。读过莫言小说的人都知道，这里本来是狗肉铺，只有狗肉。但是，影片中却出现了一颗硕大的牛头，这当然是为了增强视觉上的冲击力和凝重感，令人过目不忘。

## 2.2. 简洁大气

陈凯歌曾写道：“艺谋在艺术上喜大，喜开阔，喜欢把人和环境弄在一块儿，又不越出总体的限制。”<sup>1</sup>这句话讲得很中肯，是对张艺谋电影风格的高度概括，也可算是对其做人原则和生活态度的精辟阐述。

就说《黄土地》，银幕上出现的只不过是陕北的黄土、昏暗的窑洞、“一碗水半碗泥”的黄河和四个一套服装穿到底儿的人物，简朴单调。而张艺谋在摄影阐述中却说“我们想表现天之广漠，想表现地之沉厚；想表现黄河之水一泻千里，想表现民族精神自强不息……”<sup>2</sup>——这谈何容易！为了达到“竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”的艺术效果，他在画框构图上追求单纯，不取繁冗。所以，我们才能看到影片里苍穹广宇之下那沟壑连绵、际天极地的黄土，才有了一部让世界为中国西部那块巨大的黄土而震撼的优秀之作。

还有《一个和八个》，画面构图多是就简去繁，切入点全非常人所思，却能给人洗练强劲之美感。可谓简洁中存力量，大胆中储饱满。接近尾声的一场告别戏，用辽阔开朗的大全景，衬托出人物之间“此时无声胜有声”的宽松心境，令人精神为之一爽。

在这一点上，《英雄》尤其值得一提。这部中国商业片的头等王牌，在画面设计上特别重视精炼大方，优雅脱俗。通片几乎找不到一个烦冗的镜头，

见不到世间凡人生活的任何痕迹。背景深远辽阔、人物气宇轩昂，不愧是英雄们的天地、英雄们的精神。

后来的《十面埋伏》也采用了类似的手法，画面要素单纯而不空洞，宇广而不无聊，无论内容或形式，均可谓《英雄》之姊妹片，很大气，很美。

张艺谋自己在拍完《红高粱》后也说过：“我的导演生涯才刚刚开始，今后我还想作各种各样的尝试。但无论拍什么样的电影，我好大气、好壮烈的精神气质不会变，它将始终灌注在我的作品中。”<sup>3</sup>现在看来，这是真的。“删繁就简是张艺谋拍摄这部电影的一个重要原则。也是他最后取得成功的一个重要原因。”<sup>4</sup>因为他的作品几乎都是以大画面为主的，要么炫耀、气派，要么雄浑、厚重。

### 2. 3. 自然纯朴

在北京电影学院一次座谈会上，张艺谋曾讲：“我绝对不加工，一加工就不对了……我们这次拍《一个都不能少》，就是从演员的状态，到他的职业，到场景，我们都不干涉。”<sup>5</sup>这说明他追求的是“原汁原味儿”，所以他在该片中起用的几乎都是非职业演员，使得银幕上的人物造型看起来都像是农村孩子们的生活照，一个个憨里憨气，老实淳朴。殊不知为了拍到理想的效果，他一个镜头就得实拍好几十次，有的甚至七、八十次。当然，这样拍出的银幕形象中国农民爱看，他们觉得那就是自己村头巷里的事情，有共鸣。

再比如《秋菊打官司》，主人公秋菊的形象“土气”到炉火纯青的地步，巩俐的模仿能力（或者叫演技？）令人吃惊。片中的村长和其他人物，也都很逼真，如同一组用模子倒出来的哪个村庄的农民群像。即使这样导演仍不满足，还要再偷拍一些镜头编进去，以达到他理想中的最生活化的效果。

张艺谋说“我的影片要让所有人都看得懂。”<sup>6</sup>他是这么说的，也是这么做的。看过他作品的人都知道他拍出的影片从没有矫揉造作，甚至几乎是很土气的。他的摄影镜头善于表现自然、直观的东西。而他自己头一回当演员，主演了吴天明导演的《老井》，还在东京国际电影节上获了最佳男主角奖。可是我们知道他并未学过表演，是什么让他演得那么逼真呢？这与他追求真实

与纯朴是密不可分的。他有过几年去农村插队的体验，和那里的农民一起吃一起住一起下地劳动，他知道农民的衣食住行，了解他们的喜怒哀乐，所以他不故弄玄虚，他把一个实实在在的“旺泉”呈现给了观众。为了使自己的手粗糙得像农民，他用沙土搓手搓了三个月，为了拍好旺泉走路背石板那场戏，他背了几个月的石板，从轻到重，后来居然能背起三百五十斤重的石板上路了。银幕上悬崖断壁之下，旺泉背着一面墙壁似的大石板移动，显得那么朴实、执着。

#### 2. 4. 突出民俗

只要稍微留意就会发现，张艺谋总是有意无意地尽可能往戏里插入具有地方民俗色彩的镜头。像《红高粱》中有“颠轿”一场戏，这是山东农村旧时的一种习俗，据说新娘出嫁时，在从“娘家”被抬往“郎家”的路上，要受轿夫们一番折腾，叫做“闹新娘”。影片里这场戏拍得轰轰烈烈、粗狂豪放、自由潇洒、尽情尽兴。轿内新娘楚楚动人，轿外花帘红红火火，轿夫们个个精神抖擞稳健，踩步节奏齐整。整个画面极富艺术感染力，让这一古老的民俗留在了所有观众的脑海。

再比如造酒作坊一场戏，酒神杜康那幅特大的画像挂在墙上，非常显眼。祭酒用的海碗看起来也像面盆儿那么大。这样夸张的道具处理，其实都是为了强调当地民俗。

无须赘言，其他作品中诸如此类的内容也枚不胜数。《活着》里有中国北方广为流传的民间皮影戏；《千里走单骑》有云南民间以驱鬼除妖为主要内容的古老傩戏，还有那长长的村宴；《大红灯笼高高挂》里有“三太太”唱的京戏，还有民间嫉咒仇人时扎草人的细节；《菊豆》里有根深蒂固的封建式葬仪，和许多无形的老规老矩；《我的父亲母亲》里有包饺子吃饺子的场面，还有学校老师吃“派饭”的情形；《秋菊打官司》亦可见成堆成山的红辣椒和数不清的乡村习俗等等，在此恕不一一列举。

### 3. 色彩搭配

我们知道，新中国的电影一向注重讲故事。这当然与社会主义国家的电影长期被作为教育国民的重要手段之一是密不可分的。尤其是故事片，内容得健康、上进、爱国、爱党、爱人民、爱解放军等等，如此便能达到感化观众，发挥其引导国民思维的职能。而张艺谋的电影，不是凭借故事情节来吸引人的，他强调的是视觉效果，发挥电影语言的特长，注重依靠强烈的色彩来表现主题。在这方面，他算是中国导演中最杰出的一个。

#### 3. 1. 形式美

张艺谋不论拍什么，都一定要讲究“好看”。为了达到自己意念中的那个好看的标准，他甚至不在乎是否真实，所以他经常造就的是一种虚幌、夸张而洋溢着生命感的美。当然，他对色彩的运用不是零散和支离破碎的，每部影片都有一个整体的形式美。

比如以优雅高尚的格调和美妙绝伦的色彩著称的《英雄》就是如此，几乎所有的画面设计都极其讲究。空旷阴森的秦王大殿，被挂上无数条飘逸翠绿的幔帐，飞舞着一段绝美的乐章，可谁曾想到这便是刺秦的战场！锦缎藏险，锋交绸落，美极危极。明知其虚晃非真，却甘愿随之超脱神往。

而《十面埋伏》，则与《英雄》一脉相承。那场在参天竹林里的交锋令人挥之难去。一股沁人心脾的凄美随着唰唰飞射的竹箭，筑成一座插翅难飞的竹牢。这种荒谬绝伦的形式美确实好看，若神若梦，框架立体，结构强烈。它靠的是色彩的大肆渲染、如泼如浴，排场夸张。不能不说是纯粹追求了一种人为的形式。

再比如《红高粱》最后一个画面，镜头被加了滤色镜，天、地、高粱和人物都变得血样的鲜红，而这在现实中是完全不可能有的。我们知道，高粱从出芽到收成的整个生长过程中，根本没有大面积如此熟红的现象，而是由嫩绿、青绿、暗绿或黄绿，变为成熟期的褐红色。像银幕上的“红海洋”般的高粱地，恐怕连世代代舞弄高粱地的农民也不曾目睹过。至于这里的高粱到底是怎么变红起来的，似乎并无深究的必要，因为它表现的是一种感觉，

一种精神。可见，为了拍到自己理想中的画面，张艺谋是彻底抛开了生活的真实，尽其色彩虚夸之可能的。

他说：“通常，我们拿到小说后，先不说这电影要说什么东西，我们首先讨论该怎么拍。简单地说，就是要拍成一部什么样的电影。我觉得这一点很重要。”<sup>7</sup> 即他考虑拍片时，从一开始就不同凡响，一般人的思维是以形式来表现内容，形式是为内容服务的。而张艺谋则恰恰相反，在他看来，内容只不过是他的影片形式的基础或铺垫甚或是背景而已，更彻底地讲在他的影片里，内容是形式的载体，形式是内容的灵魂。他要通过具有独创性的表现形式来塑造与众不同的视觉形象。因此招来许多人的指责批评，说其影片过于“空而大”。这也难怪，过于刻意布置空框悬架，无形中便弱化了应有的内容铺垫，有“绣花枕头一包草”之嫌。

### 3. 2. 纯净美

张艺谋善于掌握单纯的色彩，明了而不琐碎、不繁杂。在银幕画面的色彩搭配上不求数量只求质量，他不喜欢用很多颜色，总是尽可能少用颜色，不过凡是他所选中的颜色，都必定被表现得质感极好，亮丽、纯粹、高雅、神秘、刺激而透彻。比如《一个和八个》通片只用黑、白两色配点儿灰，形成冷峻的对比效果，强化了悲壮雄浑的影片主题。还有《黄土地》里的黄色，一线穿到底，展现了炎黄文化之源远流长。另外，《红高粱》里的红色，《英雄》里的绿色、橙黄色，《满城尽带黄金甲》中的金黄色，都给人留下极为深刻的印象，达到了突出主题、升华主题的效果。

尤其是《十面埋伏》那翠绿的竹林，幽深博广、透人心脾、令人陶醉。更不用说九寨沟的湖面在《英雄》里简直就是蓝天下的一面明镜，两位英雄在镜面上打斗，酷似蜻蜓点水，湖水纯净透亮、姣美如画。

同样，《我的父亲母亲》中也有几处一尘不染的画面。当银幕上出现了少女时代的母亲形象时，观众看到的不是让人沮丧的陈旧的记忆，而是像沐浴春雨后的清新、纯净的感觉。鲜艳的小花布棉袄和亮丽的方块头巾，将母亲年轻时的俊俏、可爱衬托得格外动人——活生生一个人见人爱的漂亮姑娘。

这里，银幕空间的主色调只有橘红的暖阳。张艺谋说：“我觉得这是一种视觉印象。是儿子脑海中的一种印象。每一个儿子想起母亲十八岁的时候，一定觉得她是世界上最漂亮、最清秀的。”<sup>8</sup> 所以，他就是运用恰到好处的色彩搭配来表现自己主观意念中想赋予观众的一种极美境界。

### 3. 3. 民俗美

张艺谋电影作品中所强调的颜色，都具有极为鲜明的民俗性。他在讲到《英雄》时曾说：“我一直很注意营造视觉气氛……如黑白红是老三色，我们特别强调了陕西的这三色。”<sup>9</sup> 可见，他对生他育他的三秦大地有着无比深厚的感情，陕西这点“家底儿”居然成了他取之不尽、用之不竭的创作源泉。这也从一个侧面验证了陈凯歌的那句话——张艺谋是“真正的秦国人”<sup>10</sup>。

《黄土地》结婚场面中的红轿帘、红盖头、红棉袄、红棉裤、红腰带、红腰鼓，以及新郎新娘胸前的红花儿等等，皆数不折不扣的地方民俗；《菊豆》染坊里深红的染池；《大红灯笼高高挂》中每天点亮的红灯笼，颂莲那飘荡着性感冲动的红布鞋；《英雄》那漫天飞转的黄叶林中拼杀着两个凄美的红衣女子，像两只火鸟在飞舞；《红高粱》则最为登峰造极，干脆整个银幕都是充满了血红色！造成了强烈的视觉冲击力，震撼人心。

红色最受张艺谋青睐，他自己说“在所有的颜色中，我最喜欢如火似血的大红，觉着它热烈、充满活力。”<sup>11</sup> 因此，在他的作品中，大红色不但总被赋予了极为重要的使命和意义，而且经常被用来表现主观意念性的、超越了真实的事象。红色在中国曾经有过特别的含义，如红军、红旗、红卫兵、红语录、红纪念章、红心、红彤彤的艳阳天。星转月移，如今“秋菊”家满院子的大红辣椒，则只让人想起“能吃辣子好当家”，“干辣子蘸盐当菜吃”，“油泼辣子一道菜”这样的顺口溜了。

### 3. 4. 寓意美

小说家用文字讲故事，而张艺谋是用颜色来讲故事的。他要求自己画框里的颜色都必须是能最大限度地表现影片主题的，也善于用不同的颜色去表



现不同的故事内容。我们甚至可以说，色彩是其影片的生命线。

《英雄》中有这么一场戏：影片接近尾声，无名的噩耗传来，飞雪一气之下舞剑与残剑对拼，飞剑正中残剑之身，他却无意躲避，就此驾鹤西去了——画面上纯白裹身的残剑在遭剑后却未流出一滴鲜血！只有一片洁白。在这里，导演是要告诉观众他为人的清白和纯洁，他是无辜的、坦然的，也是博大的、永恒的。从而使主人公们的“英雄”精神得到深化和升华。感人至深，韵味悠长。

另一个画面，黑衣侍卫潮水般涌上来，构成一片黑色的海洋，而他们头顶的红色帽缨却形成无数星点在蠕动——向无名逼围而去，鲜亮夺目！观众目睹至此，便不由心想：无名肯定是完蛋了。导演就是这样巧妙运用色彩来描述无名遭难的过程，发挥其电影语言之特长的。搞摄影的都知道，黑色是很难把握、很难拍好的。但是《英雄》里这场戏景拍得非常成功，造成了“一片黑中万点红”的艺术效果，令人难以忘怀。

当然，谈到以颜色来表现影片主题这一点，不能忘了《红高粱》。为了表现自由奔放的生命活力和热情，片中大用特用红色，史无前例。红高粱、红衣服、红酒、红太阳……造成强烈的视觉冲击力，看得观众犯傻。

#### 4. 张艺谋电影的两大支柱——“视觉性”和“民族性”

回顾张艺谋的电影作品，其中绝大多数之所以有极强的艺术感染力，主要还是因为它“形”、“神”兼备，既有坚实的形体，又不乏丰厚的精神。这形体就是其外部表象，即别具一格的视觉性；而这精神就是其内部表象，即主观意念的民族性。对视觉艺术的追求，是张艺谋的“艺”，是其电影语言的“壳儿”，实为一种载体；而对民族艺术的追求，才是张艺谋的“谋”，是其电影语言的“魂儿”，实为一种根本。因此，张艺谋电影的魅力说到底就两点：“视觉性”和“民族性”。

##### 4. 1. 视觉性——张艺谋电影的“形”

众所周知，张艺谋是摄影出身，这为他注重视觉表象提供了很自然的理

由。说到底视听营造是他的强项，他一直都很注意营造视觉气氛。听他周围的人讲，张艺谋拍片爱开两个会，一个是习惯叫来主创人员一起谈剧本，侃内容，等大家把故事情节都吃透了，方肯定案罢休。之后，又要开一个专业会，和剧组人员一起讨论影片的主基调，决定总体的造型风格、视听风格。看来，其视觉造型的出发点、根本点在于为“戏”服务。

同时，他又很明白让观众走进电影院的先决条件首先是视听效果，所以打造理想的视听氛围一直是他作为电影导演最执着的追求。换个角度，他之所以能接二连三地执导西方歌剧，也是因为歌剧艺术本身是以视听效果为重（而并不看重故事情节）的缘故，这正与他一贯坚持的创作思路相吻合，所以才能生车熟路，手到擒来。

我们知道，电影是一种需要特定环境的视听艺术，它不可能像小说那样放在兜里随时随地随意去翻，想看几遍看几遍。事实上，一般人看电影也就是一次，多则不过两、三次。所以它具有“一次性”，是“一次过的观赏性艺术”，我们不能苛求它非得具有符合某种人为的“主义”、“思想”的理性思考，或者什么深奥的哲学智慧，那些都是政治家和哲学家、文学家的营生。干电影的要想让观众对自己的作品过目不忘，就必须在可视性、观赏性上下功夫。张艺谋认为：“我并不排斥电影的理性思考，没有思想的电影不能称其为真正的艺术。但电影不能仅仅以传达思想的多少来论高低。电影首先必须是电影自身的力量，拍电影要多想想怎么拍得好看，而不要先讲哲学，搞那么多社会意识。我总觉着现在电影创作中‘文以载道’的倾向太严重，如果所有的电影都是关于民族命运、民族文化的思考，那无论拍电影的，还是看电影的，都要累坏了。”<sup>12</sup>

正因为有这样的认识、这样的思考，才会有张艺谋的电影语言，即凭借最大限度地发挥电影作为视觉艺术的特点与功能，为不同文化、不同地域、不同阶层的观众提供一种能引起共鸣的视觉娱乐艺术。这也正是张艺谋电影的成功秘诀。很简单一个道理，当一部影片的“义”即思想内涵，远远大于“形”即娱乐表象的时候，它就难免受不到普遍欢迎；相反地，“形”大于“义”却一定会遭冷眼，因为“形”说到底是视觉表象，而“义”却属于主

观意识的范畴，带有强制性的理念说教色彩。有人就怎么也弄不明白张艺谋的片子为什么总能在很多电影节上得奖，拍一部红一部，再拍一部，再红一部，越拍越火，于是便有了“张艺谋现象”。在此，我们不妨从张艺谋影片“形”大于“义”这一最大特色中找一找答案。

生活是无限的，可摄影的画框是有限的。拍什么？怎么拍？拍到什么程度？要达到怎样的效果？完全取决于摄影师的主观判断。就从张艺谋导演这种始终“重形轻义”的思维方式看来，他归根到底仍是位摄影大师。无论执导多少影片，他考虑问题的出发点和归宿点都将不会偏离摄影师的原点。当然，这种做法另一方面也免不了给人一种老成、世故、圆滑的印象，加之他拍戏似乎总是有意避开政治问题，很知道该怎样在中国混日子。故而显得“只求其表，讳言其里”，结果部部影片不见深刻、不露锋芒。

#### 4. 2. 民族性——张艺谋电影的“神”

张艺谋曾提到他们去陕北为《黄土地》采景时感人的一幕：

走了一月余，看了腰鼓，听了信天游，见了黄河，坐了老汉的炕头。有天黄昏，一行人爬上佳县的一个高山峁。冬日的残阳悬在峁尖，四面望去，全是沟，全是梁，全是峁，全是黄土。这块好大好厚的土，沉稳地坐在这里，不知有多少年了，像个老人。静极了。太阳远远的，像张饼。在淡淡的黄色光线下，这土塬博大、雄伟、悲怆。众人呆呆地站在那里望，半晌，有人叫出声来：“嘿，真棒！就拍这块土！”<sup>13</sup>

由此，我们看到了他之所以要表现民族文化的动力之源，面对滔滔黄河，滚滚黄沙，在他胸中一定沸腾着对这块黄土的感激和热爱！感受到一种作为炎黄子孙的责任与义务。

对表现中华民族性的执着与不懈追求，是张艺谋电影一贯坚持的根本精神。而且，其艺术天地不限于电影，他将自己的思想推而广之，反映到为外

国人执导的歌剧中，反映到2008年那次举世瞩目的奥林匹克运动会开幕式上。

他在与旧日同窗、电影院校校长张会军谈到歌剧《蝴蝶夫人》和《魔笛》时，有过这样一段话：

那个《蝴蝶夫人》很简单，丝绸之路的年代，外国人跑到中国来和中国人谈恋爱，很简单。我就要求改成唐代最好。外国人和唐代的红楼女子谈恋爱。莫扎特的《魔笛》我一看，就更简单，就是一个神话故事，什么树林里的神仙呀、妖怪呀、仙女呀。我说这改成中国的故事太美了，比你们的要漂亮多了。他们都特别地高兴。其实，他们找我做导演也就知道我有这种想法，非改成中国的故事才干。的确是这样，你外国故事我不熟悉，不好弄。<sup>14</sup>

这里，我们看到一个很实在的张艺谋，他不会对人说自己如何力求弘扬中国传统文化，而只说“非改成中国的故事才干”的理由，是自己对“外国故事我不熟悉，不好弄。”所以，他不造作，不修饰，极自然，以我为本——以我的文化为本。

当有人问他为什么他所有的影片里都有红色时，他回答“这跟我是陕西人有关。陕西的土质是上红的，陕西民间就好红。秦晋两地即陕西和山西在办很多事情时都会使用红色。他们那种风俗影响了我，使我对红颜色有一种偏爱，然后我又反过来去表现这种红颜色。”<sup>15</sup>张艺谋说他渴望通过作品表达自己对人生的感受和对艺术的追求。他又说“人活一口气，树活一张皮”，他就是要表现中华民族不服输的精神，热爱生命、自强不息。

当然，也有人认为“张艺谋电影是以造型/表现为艺术目标，而不是以民俗/文化为艺术目标。民俗/仪式只是它造型的材料，表现的手段。”<sup>16</sup>这种思考与批评张艺谋电影“重形轻义”的观点如出一辙，显然是对张艺谋电影语言的某种误解。

在创作《英雄》的日子，张艺谋说：“我们紧紧地抓住充分展现中华文化

的神韵和充分挖掘电影视听艺术魅力及其二者的融合。对这一点，坚定不移，毫不动摇。”<sup>17</sup> 这正是他所追求的理想境界。他言志：“要做到真正有所创造，我觉得很重要的一点就是无论拍历史题材，还是拍现代题材，都得考虑怎么拍成真正中国味的。”<sup>18</sup> 他的作品也提醒人们：我是摄影师出身，我驾驭着最高境界的视觉美，而且这种美具有极其浓厚的民族风格。

## 5. 结语

人眼看东西，就是看这东西的形状和颜色。我们观赏银幕上的画面也一样，是观赏它的造型和配色，而这造型效果和配色效果就构成了视觉效果。

张艺谋的电影语言，讲究的是画面的观赏性，具有勇敢的独创性和强烈的冲击力。这是他在娴熟操作视觉语言工具过程中，刻意追求独特凝重、简洁大气、自然纯朴和突出民俗而造就的必然的艺术效果。更重要的是他将其巧妙地糅合于坚实的民族文化殿堂之中，使得背景宏阔、根基稳妥、内容深刻、形象独特、成就卓越。他就好比是一位能说会道的乡间艺人，在为邻里村人们讲述那些发黄的故事，时而夸大其词（甚至添盐加醋吹牛皮），给人以海市蜃楼之美境；时而搭桥建厦（哪怕是空中楼阁），给人以富丽殿堂之错觉；又有时捡碎拾零（最好是与吃喝拉撒睡有关的），给人以家常便饭之实感。使乡人听得兴致勃勃，乐此不疲。因为他的讲述过于有声有色，引惹得外地人甚至是东洋、西洋的外国人也在半懂不懂中叫好迎合，叹为观止。如此以来，这位超能的民间艺人就被推上了世界艺术大师的宝座。而他编造的故事也就成了世界艺术殿堂里的杰作。

总而言之，张艺谋凭借自己独特的电影语言表现手法，将中国电影带出国门，推向世界，让世界影苑之中绽开着鲜丽的中华电影之花。中国老百姓喜欢《秋菊打官司》、《一个也不能少》，而西方人惊叹《红高粱》、《菊豆》，日本人也爱看《黄土地》、《我的父亲母亲》。当一位电影作家被不同阶层、不同地域、不同文化的人们普遍接受的时候，我们就不得不承认他的成功，不管这成功是刻意追求的还是信手得来的。从这个意义上讲，张艺谋无疑是当代最有成就的民族电影大师。

〈附录：张艺谋电影作品一览〉

一. 摄影作品 1. 《一个和八个》1983年 2. 《黄土地》1984年	3. 《大阅兵》1985年 4. 《老井》1986年（担任副摄影）
二. 主演作品 1. 《老井》1986年	2. 《古今大战秦俑情》1989年
三. 导演作品 1. 《红高粱》1987年 2. 《代号美洲豹》1988年 3. 《古今大战秦俑情》1989年 4. 《菊豆》1990年 5. 《大红灯笼高高挂》1991年 6. 《秋菊打官司》1992年 7. 《活着》1993年 8. 《摇啊摇，摇到外婆桥》1994年 9. 《有话好好说》1996年	10. 《一个都不能少》1998年 11. 《我的父亲母亲》1999年 12. 《幸福时光》2000年 13. 《英雄》2002年 14. 《十面埋伏》2003年 15. 《千里走单骑》2005年 16. 《满城尽带黄金甲》2006年 17. 《三枪拍案惊奇》2009年 18. 《山楂树之恋》2010年

〈附注〉

- 1 张明 主编《与张艺谋对话》第206页。
- 2 倪震 著·杨天曦 译『北京电影学院物语』第217页。
- 3 张明 主编《与张艺谋对话》第60页。
- 4 陈墨 著《张艺谋电影论》第54页。
- 5 张明 主编《与张艺谋对话》第291页。
- 6 参见人民网：<http://www.people.com.cn/GB/channel6/33/20000910/226221.html>
- 7 陈墨 著《张艺谋电影论》第42页。
- 8 张明 主编《与张艺谋对话》第147页。
- 9 张艺谋“生命燃烧的快乐——谈《英雄》”，张明主编《与张艺谋对话》第235页。
- 10 陈凯歌“秦国人——记张艺谋”，《当代电影》1985第4期，参见网页：  
<http://www.cnki.com.cn/Journal/F-F3-DDDY-1985-04.htm>
- 11 张明 主编《与张艺谋对话》第62页。
- 12 同上 第56页。
- 13 同上 第31页。

<sup>14</sup> 同上 第297-298页。

<sup>15</sup> 同上 第127页。

<sup>16</sup> 陈墨 著《张艺谋电影论》第181页。

<sup>17</sup> 张明 主编《与张艺谋对话》第235页。

<sup>18</sup> 罗雪莹 “艺谋写真”，张明主编《与张艺谋对话》第108页。

### 〈重要参考文献〉

罗雪莹 著（2008）《回望纯真年代：中国著名电影导演访谈录》学苑出版社

李尔葳 著（2002）《直面张艺谋：张艺谋的电影世界》经济日报出版社

李尔葳 著（1998）《张艺谋说》春风文艺出版社

张明 主编（2004）《与张艺谋对话》中国电影出版社

陈墨 著（1995）《张艺谋电影论》中国电影出版社

雷涛 著（1999）《走向王国：中国西部电影“牛仔”纪事》陕西人民出版社

末末 编著（2008）《张艺谋传》中国广播电视出版社

倪震 著·杨天曦 译（1995）『北京电影学院物语』全国书籍出版

—（2008）『読む中国語世界 436号—張芸謀映画のすべて』日中通信社

窪田守弘·楊紅雲…著（2003）『映画でチャイニーズ』南雲堂フェニックス

石子順 著（2003）『中国映画の明星』平凡社