

潮涌与蜕变 :中国艺术电影三十年

陈旭光

回望改革开放三十年,能发现一条较为明晰的“艺术电影”的流脉,这一支流脉明显区别于主旋律电影和商业电影:从几代导演共同努力的艺术的“苏醒”,到以第四代导演为主体的艺术创新潮流,到以第五代导演为主体的新时期电影艺术的高潮和高潮过后的萎缩与分化以及“后五代”导演对艺术与商业的融合,到第六代导演的边缘坚持,以及新世纪以后,第六代导演和不断冒出的新生代导演关注现实、融合艺术与商业、艺术与主流的努力,呈现出多姿多彩、充满活力的文化景观。艺术电影在改革开放三十年来的艺术创新流变,在不同语境中的含义、指称与境况,见证了中国电影的发展历程和文化演进。

一、“艺术电影”辨析

“艺术电影”是一个充满“陷阱”的术语,并无严格统一的标准,在国外就是如此,进入中国后,由于语境的差异而更显其复杂。

艺术电影在西方,是自有渊源的。克里斯丁·汤普逊与大卫·波德威尔曾论述道:“第一次世界大战后的几年里,法国印象派和德国表现主义电影的出现,使得影评家越来越倾向于在主流的商业电影之外和支流的‘艺术电影’之间进行清晰的划分。无论这种划分是否有效合适,这种划分方法从那时开始被广为运用。”而且“由于艺术电影特定的、较受限制的受众对象,导致了20世纪20年代出现一种新的、被一名历史学家界定为‘另类电影的网络’体制”。这一体制也就是我们所说的“艺术影院”或“艺术院线”。“艺术影院、电影俱乐部、展览和出版等,都殊途同归促进了‘另类电影’的发展”。而现在的西方电影界一般说的艺术电影概念,“是特指第二次世界大战后(并持续到现在)制作的叙事电影,它们展现了全新的形式观念和内容蕴含,并以知识文化阶层的观众为主要对象”。

公认的艺术电影包括意大利新现实主义、法国新浪潮、德国新电影等素有表达作者个人

理想、追求思想深度等传统的欧洲电影,后又扩大到包括美国电影中的一些好莱坞片厂制度之外的独立电影。可见,艺术电影最终成为一个含义宽泛的指称,归纳起来,主要有三个方面:第一是相应的体制上的支持;第二是风格上的,有一定的艺术追求和人文深度,具有“作者”电影特征;第三是融资渠道与发行渠道上的独立性,区别于好莱坞片厂制度。

若是对照西方艺术电影的三个限定,中国艺术电影呈现出更多的复杂性。比如,中国没有艺术院线的体制,但 20 世纪 70 年代末直到 80 年代中期,中国电影生产和发行体制客观上却是支持艺术电影的。由于当时电影的生产放映都在计划经济体制之内,几乎没有商业电影或娱乐电影,所以电影不可能逃脱与政治的关系,但只要是在艺术上有新意、在政治主题的表达上不像以前电影那么直接以宣传为惟一目的,第四代导演的很多影片就可以纳入艺术电影的行列,90 年代以后,计划体制不再支持艺术电影的创作,这带来第五代的分化和新时期艺术电影的衰落以及第六代导演特定阶段体制外的“独立制作”。而新世纪以来,随着环境的进一步宽松,第六代导演从“地下”走到“地上”,与其他导演一道接受市场的洗礼。此时市场经济的体制已经不再允许某些导演做纯粹的艺术电影探索。艺术电影面临分化的境遇。所以,我们只能大致地界定中国近三十年来的“艺术电影”,它一直有自己的独特性,一直是一个变量。正如有论者认为:“艺术电影的概念永远不会被完全固定下来,然而它总会在标准化和多样化的张力之间,结合特定的历史情景被提炼出来。”

二、艺术的“苏醒”:诗意与纪实(1979—)

1977 年,人们从一个压抑和贬斥“美”的时代中“苏醒”过来,迎来了一个呼唤美的回归和艺术自觉的新时期。

在电影界,一个艺术感觉苏醒的时代,一场致力于艺术创新和技巧实验的“静悄悄的绿色革命”开始了。理论界关于“电影与戏剧离婚”、“丢掉戏剧的拐棍”、“电影语言现代化”等的探讨引领或配合了这一电影创新潮流。1979 年《小花》、《苦恼人的笑》、《生活的颤音》、《春雨潇潇》等的出现,令人耳目一新,拉开了中国新时期艺术电影的序幕。随后从 1980 年到 1984 年,《巴山夜雨》、《城南旧事》、《邻居》、《沙鸥》、《小街》、《都市里的村庄》、《逆光》、《乡音》、《青春祭》等,迅速把从“文革”遗风和“样板戏”模式中突围而出的艺术电影潮流推到一个高潮。

这一自觉追求艺术创新的潮流,以第四代导演为主体,也包括部分第三代导演的探索(如《归心似箭》、《天云山传奇》等)。他们的艺术追求与新时期文化理想、艺术精神高度契合一致,是新时期艺术创新潮流中的有机一元。

与新时期“美学热”、“形式热”、文艺创作的“向内转”等趋向相应,此间的艺术电影,都重视电影表现的诗意风格,有着较为浓郁的形式主义或唯美主义气息。在艺术风格和审美情调上,此间的艺术电影已经初步形成了自己独特的象征性影像系统,偏重于表现美好的东西被毁灭的、带有感伤与忧郁的悲剧美,打造出一种淡淡的“美丽的忧伤”风格,中和而有节制,哀而不伤,在哀婉感伤中透出脉脉温情和理想光芒。

《小花》对战争的影像表现(在表现严酷战争场面时在镜头前加红滤色镜,从而使战争“虚化”或“写意化”,并退居后台),使得影片“从内容到形式的探索都带有一定的‘叛逆’性质”(黄健中语)。

《城南旧事》致力于传达一种“淡淡的哀愁、沉沉的相思”的韵味,追求那种如“缓缓的小溪”一样怨而不怒、哀而不伤的情绪氛围,音乐旋律的周而复始,场景的重复,以及“节奏的重

复”和“叙述上的重复”，渲染了人生的离情别绪，在艺术境界上营造出一种别有况味的生活流逝感、一种浓浓的诗意。

《我们的田野》正如在导演阐述中所强调的，影片要追求“诗情、画意，强调造型、声音结合的形式美，追求感情浓烈、意境深远”，要拍成“一首田野的电影诗”。

《青春祭》以诗化的风格、重人物内心世界之表现的散文化结构方式，表达了对美好的青春记忆之失落的喟叹和惋惜。傣族人居住的乡村自然、优美、清纯，深深地吸引了作为汉族姑娘的女主人公。影片行云流水般地洋溢着动人的诗情画意，清新的抒情与深沉的哲理思索在影像中融为一体，营造出了一阴一阳、含蓄、抑制而冲和的美。

此间艺术电影对电影语言、形式、美学风格进行了多向度的积极探索，这种艺术探求以人的觉醒为主旨，也与他们自我意识的觉醒相应。

滕文骥的《苏醒》通过对极左政治造成的个人精神和情感的摧残的思考，隐喻了自我意识的觉醒。那种“拍得比较朦胧”的风格调子，也非常符合自我意识“苏醒”的主题诉求，而且“苏醒”无疑是当时具有全社会性的文化主题。

《如意》、《青春祭》、《逆光》等影片还采用了第一人称叙述，由此表达“我”对现实世界的主观感觉和感性思考。

《青春祭》、《小街》以画外音的方式开始回忆性叙述。在这种由现在的立场所进行的回忆性叙述中形成心灵对话的情境，叙述者“我”在历史与现实之间自由出入，其清醒的主体反思意识和对话精神，把凝固的历史激发为鲜活的视听影像世界。

《苦恼人的笑》、《小街》在电影叙事上有引人注目的探索，这两部影片均采用部分限制叙事的视角，即“通过人物的意识流动和断续性思维描述人物感知过的世界”，并对个体在社会波动中的孤立无助无法把握自己的有限性有了清醒的认知。《小街》还尝试多种不同结尾的并置，使得人物的结尾具有了不定性和开放性，并让在构思写作中的编导也进入了影片，具有一种间离效果，也凸显了一种电影叙述游戏的精神。以导演的画外音方式开始故事叙述的方式，似乎有意把拍摄的行为暴露在观众面前。导演对影片的介入更是表征了清醒的自我意识。《苦恼人的笑》堪称心理电影或意识流电影。影片以主人公的心理活动为主线，把梦境、幻觉、潜意识和现实交融在一起，其荒诞风格的表现更为中国电影所鲜见。

总之，此间艺术电影普遍的感伤情调是自我意识觉醒的一种影像风格表征，这奠定了影片诗化追求的取向，如优美的、色彩流丽、温柔敦厚的影像语言，对已逝青春和美好理想的喟叹，记忆的诗化，美化过去的怀旧情结，温馨浪漫的抒情写意，心理时空的表现、内向型的心理独白，对大自然的心仪和移情，等等。

第四代导演艺术电影探索的另一重要路向是纪实风格的追求及相应的电影语言的长镜头实验。在当时，戏剧化以及由此引发的虚假是众矢之的。“当时反矫情、反虚假是我们最大的艺术目标”（郑洞天语）。第四代转而主张纪实性，提倡长镜头，反对蒙太奇，反对戏剧化结构的巴赞美学的倾心借鉴。从艺术表现的角度讲，新时期电影初期所面对的主要问题，是过于戏剧化。于是，纪实风格和长镜头手法成为当时第四代影人艺术创新的一个有力的武器。

《沙鸥》虽如张暖忻所说，是试图使影片“成为一种创作者个人气质的流露和感情的抒发”，但影片“追求自然、质朴、真实”，表现的内容“像生活本身一样以极为自然逼真的面貌出现”，“我们努力尝试用长镜头和移动摄影来处理每一场戏”。

《见习律师》大量运用全景镜头、长镜头和跟移镜头，增强了银幕空间的真实感。据统计，《见习律师》的总镜头数为320个，与当时一般影片大约500—600个镜头比，显然长镜头占有

很大的比重。

《邻居》忠实地实践了纪实美学的追求,以纪录风格来表现具有浓郁生活气息的当下现实生活,表达了一种切近的“民生”主题,实践了郑洞天在导演阐述中表达的追求:“影片中的一切都应该是观众曾经经历和可能经历的生活”,“要缩短银幕和生活的距离”,“要下决心打破现实题材影片和观众的隔阂”。

当然,此间艺术电影虽然以巴赞的“长镜头”理论和纪实性追求为旗帜,但纪实性的追求并不彻底。正如郑国恩所指出的,“他们追求真实,又追求美,既要纪实性,又要典型化,并且力图在真实的基础上,更加突出,这就具有了中国纪实美学的特点”。

即使是进入年轻一代导演不断崛起、电影生产环境不断变化的 90 年代,第四代导演的艺术电影探索仍断续进行,部分导演走向“主旋律”接拍命题式影片。也有一些导演在此后仍拍出了一些堪称经典的比较纯粹的艺术电影,像《人鬼情》(1987)、《黑骏马》(1995)等,都是重要的艺术电影作品。但比之于 80 年代初中期的艺术电影高潮,这些都是个体化的探索。

总之,新时期艺术电影第一个探索浪潮,相较于“文革”结束之时的艺术荒芜,是难能可贵的,成就是巨大的。纪实美学与心理化的诗化风格追求,堪称此间艺术电影对整个三十年艺术电影产生深远影响的两大遗产。

三、视觉造型美学 崛起与分化(1984—)

1984 年是一个重要的年份,《一个和八个》、《黄土地》的出场似乎宣告了一场更为大胆猛烈的电影艺术革命的到来,也宣告了一代新导演——第五代导演的出场,他们在前人开启的艺术探求的基础上,把艺术电影推进到一个高潮。

第五代导演富有主体理性精神和理想主义气质,致力于深沉的民族文化反思和民族精神重建。在艺术上,他们致力于对银幕视觉造型和象征写意功能的强化,以富有视觉冲击力的画面,进一步强化了影像美学的崛起。他们的成就代表了新时期电影的最高峰,也标志着中国电影走向世界。

在电影视觉美学和影像的风格化追求上,第五代导演与第四代导演一脉相承。《一个和八个》粗砺而凝重,是第五代导演的亮相之作,在题材选取、人物形象和画面造型诸方面都有相当的突破。影片以非常规的构图、粗砺的人物和画面造型、灰黄的色彩基调,表现了战争的残酷、民族生存的伟力,可谓常规战争电影的重大突破。

“《黄土地》旋风”以强烈的视觉造型性,以丢掉“戏剧的拐杖”而回到电影影像本体之后所带来的视觉冲击力,给影坛以强烈的震撼。《黄土地》的横空出世标志着“影像造型美学”的崛起。这是一种偏于静态造型的视觉美学,而非动态性的视觉奇观展示。空间的大写意风格,缓慢的、几乎停滞不动的镜头运动方式,呆照式的镜头切换,某些意象的循环往复,都使得《黄土地》具有一种格外沉重的沉思风格。此后,《喋血黑谷》、《黑炮事件》、《大阅兵》、《孩子王》、《猎场札撒》、《盗马贼》相继推出,给中国影坛以持续的震动。

隐现在影像造型的背后,是第五代导演强大的主体情绪和理性精神。

《黄土地》中代表顾青视角的主观镜头,具有鲜明的审视批判的立场。影片的主角与其说是几个性格不甚鲜明的人物,不如说是那一片永远沉默着的、仿佛有着灵性的“黄土地”。影片独具匠心地用电影语言渲染、突出并“拟人化”了这一片黄土地。

《黑炮事件》有着浓烈的表现主义色彩。画面造型受到新构成派绘画的启发,通过背景的

变形来形成画面造型的新颖奇特的现代形式感，“现代化建筑的积木感和高度发达的工业化设备的几何图形感，构成了画面的现代形式美”。

夸张和变形的视觉造型，凸显了导演文化反思和文化批判的主体精神。第五代导演的影片，主体精神强大充沛，仿佛要溢出画框，色彩浓烈，而不像第四代影片那样是淡雅的诗意、美丽的感伤。当然此间艺术电影也暴露出叙事的薄弱，一些电影曲高和寡，远离了观众。

进入90年代，理想深重、抱负远大、实验也不乏大胆激进的艺术电影，在艺术理想上更为稳重、含蓄，由于电影生产环境的变化，这一代影人多少考虑到了市场的制约因素，因而更为注重叙事，也进一步走向世俗化。

《红高粱》是新时期电影的高潮，也是一个时代、一个特定含义导演群体的终结，一种艺术创新潮流转向的信号。《红高粱》是新时期以来中国艺术电影探索的集大成者，充分发挥了银幕艺术世界的造型和抒情的功能，全面调动了各种视听觉要素，如渲染并强化的红色主调，充分表征了野性的生命力和激情，狂放不羁的祝酒歌、具有鲜明的民族气质的唢呐声，都在听觉效果上产生了强劲的冲击力；“颠轿”、“野合”等几个仪式性场面，给人立体的视听感官冲击。诚如张艺谋自述，《红高粱》是一部什么都有一点的“杂种”电影，是一种既有一定哲学思想又有比较强的观赏性的电影。它既有传奇性的故事和人物，也有色彩浓郁的画面造型和色彩写意，既有民族生命活力和人格精神、凝聚力的凸显和大喷发、民族与个体的生死存亡考验等“宏大”主题，也有轰轰烈烈的浪漫爱情故事，更有纯粹的“娱乐性”和观赏性。

《红高粱》是第五代导演群体转型乃至新时期/后新时期文化转型的一个重要标志。它对电影之“娱乐化”的兴起也有重要的先导性意义——从此之后，长期在特殊的计划体制护佑下进行艺术电影探索的第五代导演也将脱离庇护，独自上路，并在市场经济大潮的冲击中飘摇沉浮。

陈凯歌也通过《孩子王》、《边走边唱》等的过于曲高和寡和通过《霸王别姬》等作品的艺术创新实施自己的转型。《霸王别姬》主题宏大，试图把京剧舞台与历史舞台合一，借用了“戏中戏”结构，非常重视戏剧化的视觉形式的建构，在视觉美感上颇具凄艳华美的意象美。影片时间跨度很大，以中国五十年的历史为背景，表现人性的迷恋与背叛的主题。它一反过去对理念和造型的迷恋，而是回到了故事叙述以及人物命运本身，曲折的情节、明星的组合、华丽的视觉风格，将一个悲欢离合的人生故事讲得有声有色。

其他导演如黄建新、何群、何平、李少红、宁瀛等的创作略晚于陈凯歌、张艺谋们，又很快就遭遇了市场化的社会转型，故呈现出不同的创作特征，与时代社会有更为密切的关联，但那种主体的知识分子气质、艺术品位的保持则一以贯之，他们的大部分作品都明显区别于当时的娱乐电影、武打电影以及主旋律电影。

黄建新的《黑炮事件》、《错位》在当时就已呈现出独特的探索意向（如荒诞感和假定性，以及现实性、当下性）。《站直啰，别趴下》、《背靠背，脸对脸》、《埋伏》把司空见惯的世事凡人写得活灵活现、入木三分，把对世态人心的洞察和发掘表现得厚实稳重。

宁瀛曾留学新现实主义的老家意大利，以颇具纪实性特点的《找乐》、《民警故事》而引人注目。其影片镜头语言讲求客观性和距离感，导演在摄影机后面深藏不露，是一种如实呈现当下人之生存状态的“状态电影”，从而承续了第四代导演纪实“补课”的时代需求。《夏日暖洋洋》无意于叙述一个有头有尾的完整故事，围绕着出租汽车司机之生活状态的空间性呈现，扑面而来的是似乎要胀破画面的近乎原生态的、流动纷呈的影像和喧闹嘈杂的音响。到了新世纪的《无穷动》，宁瀛的女性主体性更趋强势，不仅夸张地为女性意识张目，更以极端的实验探索意向引发争议。

总之,第五代导演在分化中适应,在适应中摸索,不断探求艺术电影的新路子。

四、“边缘的求索”纪实与实验(1993—)

约自 80 年代后期,在新时期艺术电影的高潮过后,中国电影业遭遇了一个票房淡季的低潮。第四、五代导演继续拍片,有的向主旋律靠拢,有的艰难地实施商业化转型,而对于艺术电影来说,一个以“第六代”导演为主体,集中呈现小众化、非主流、独立制片等特点的艺术电影潮流悄然成型。

1993 年是一个重要的年份,在这一年,电影学院 87 级发表了《中国电影的后“黄土地”现象——关于中国电影的一次谈话》^①。《北京杂种》、《头发乱了》等影片也拍摄于此年。王小帅、娄烨、路学长、胡雪杨、张元、管虎、李欣等先后开始拍片。就总体而言,这一批电影走的是一条艺术电影之路,导演们大多对好莱坞比较反感,骨子里的美学趣味是贵族化的、欧洲现代主义和艺术电影式的。第五代导演的辉煌和 90 年代电影市场化转向的现实,客观上推动他们坚持小制作、独立制片、边缘另类题材、国际电影节等艺术电影取向。由此,上个世纪 90 年代以来新涌现的青年导演群体的电影,构成了此阶段中国艺术电影的主要代表。

此间的艺术电影呈现出几种重要的艺术向度。

其一,个体意识进一步觉醒,“作者电影”风格明显。此间的艺术电影在个体影像语言上注重影像本体,具有明显的风格化特色,是现代主义式的,他们对欧洲的作者电影或艺术电影着迷,影像语言充满陌生感,节奏缓慢,有些影片甚至深入到潜意识、隐意识的层面,探索他们自己这一代人的精神状态,如日记体、自叙传,有一定的个体人文深度。

《悬恋》中,黑白影调对比鲜明的画面,总是若有所失的年轻美丽的女精神病患者,莫名其妙的梦境、构图鲜明的表现主义特色等等,从中不难见出欧洲现代主义艺术电影如《红色沙漠》、《奇遇》、《去年在马里安巴德》等的影响踪迹。

《邮差》通过风格化的影像语言深入到了一个“偷窥者”的内心世界,敏感、焦虑、自闭而又渴求与他人沟通。可以说,导演通过对其个人隐秘内心世界的理解和体验而成为人的深层精神世界的发现者。

《冬春的日子》以风格化的影像描绘了一对画家夫妇的精神生活,带有相当浓郁的“身边性”和个人隐私性,就像一部日记体的“身边小说”,自我意识非常突出,以至于作为主角的画家最后面对镜中自我而陷入精神分裂的困境。

《巫山云雨》的表层是纪实的,但在结构上却是分段叙事,呆照般的画面构图和不太自然的演员表演都颇富“象外之意”。影片正是力图通过结构来把握生活、概括生活。纪实只是假象,是表层,而深层的内涵是关于人的生存、偶然性等重要的哲理主题。这是一种典型的现代主义式的意义生成模式。

不妨说,最早的新生代——狭义上的第六代——是个体化的现代主义的表现者,是“作为个人艺术家的第一代”^②。由于个体性的特点,个体“成长”成为他们普遍表达的主题。《周末情人》、《阳光灿烂的日子》、《长大成人》、《非常夏日》等都隐含了“长大成人”的主题结构,称得上是关于成长的寓言、青春的呓语或抒情诗。

其二,叙事的实验游戏和形式探索的意向。此间的艺术电影,颇有电影语言的自觉意识,更不乏电影叙事和影像表达的实验游戏精神。

《北京杂种》在结构上颇具后现代的无序性,一共并置了五条线索,断断续续插入了六章

摇滚乐,颇具拼贴装置性。其在叙事上明显受到一批带有后现代风格的美国独立电影如《不准掉头》、《低俗小说》等的影响。

《谈情说爱》也是“碎片”式的三段式叙事结构,而且有意“没有让故事的发展进入习惯的思维轨迹”^⑬,从而以激进的叙述游戏颠覆了观众的期待视野。

《非常夏日》既有影像上的别出心裁,又有叙事上的引人入胜,尤其是对悬念气氛的把握相当老到。在叙事结构上留有《滑动门》、《疾走罗拉》的影响痕迹,也是几次回叙性叙述的叠合,在几次叙述的对比之间留下某种“叙事的缝隙”和悬念,最后把真相的“包袱”抖给观众。

《月蚀》用同一演员扮演两个女人,似真似幻,表现了人性的复杂性以及生命的多重可能性。这与《维洛尼卡的双重生命》中的现代主义主题极为相似。《月蚀》的叙事结构非常复杂,除了通过借鉴模仿而与欧洲艺术电影对话之外,还整合了美国新好莱坞电影传统,或者说,在汲取了经典的现代主义文化精髓之外,还融进了零散化、不确定性的后现代主义文化气息。它从一个中国女性的独特视角和感性,表达了当下现实中个体生存的残酷,近乎精神分裂的诡异影像风格,残酷的生存现实的呈现,具有强烈的视听冲击力和理性震撼力。

其三,纪实风格的追求,即以纪实性的风格呈现个体生存状态。这一批电影经常使用同期录音、跟镜头、实景拍摄、长镜头等手法,以强化影片的纪实风格。《周末情人》、《头发乱了》、《冬春的日子》、《巫山云雨》、《小武》、《过年回家》等都是叙述琐碎庸常的日常生活和个体人生的当下都市生活体验,别有一种还原本真生活状态的真实。更为重要的是,新生代导演不想寄托宏大主题的凡俗心态以及他们之琐屑、杂乱、日常的现实生活状态,小制作的影片生产方式,决定了影片的纪实性风格,粗糙而富于质感的影像,破碎的片断化的叙事,不再完整,没有那么多巧合,一如日常生活的一段流程。

实际上,第六代导演的个体关注经历了一个变化的过程,逐渐从文艺青年等带自传性的人物身上,扩展到对更普通也更边缘的弱势人群和城市亚文化层面,对被遮蔽的社会现实有更多的触及。如《扁担姑娘》、《东宫西宫》、《安阳婴儿》常常以一种客观冷静、不无冷酷而又充满人道精神的视角来呈现中国的现实。也就是说,他们从对自己的青春自怜转向对他人的关注。正如路学长在谈到他的新作《卡拉是条狗》与他早期作品的不同时说:“在《长大成人》和《非常夏日》里,更多的还是在剖析自己,在写个人的体验。这个早晨以后,我想,别再老把摄影机对准自己了,要用自己的眼睛感受周围人的生活,近距离地去表现他们。”^⑭

早期第六代导演个人化、边缘化和过于强烈的自我意识,与民众的疏离是显而易见的。因而,随着90年代全球化背景 and 市场化进程的进一步加速,他们也相应调整了策略。他们采取的是一种隐蔽自我但又不是完全放弃自我的客观化策略。这样的结果是大幅度向纪实性和客观化靠拢,但并不放弃自我的体验和个人经验的视角,所以他们的影片大多呈现为个体化的、“照相式的写实风格与抽象式的表现风格的混合”^⑮。

总之,此间的艺术电影逐渐从自怨自怜、自我高蹈般的风格化表演转向平静温和、悲天悯人地对“他者”的观照。

五、新世纪以来:多元的流向(2000—)

在三十年的每一个重要阶段,艺术电影都表现出以或主流的辉煌或边缘的寂寞而顽强存在的态势,而到了新世纪,第五代导演如张艺谋、陈凯歌等以超级大片弄时代之潮,第六代导演则从地下或边缘进入体制拍片,新的年轻导演也不断出现,这一切都使得新世纪以来艺术

电影的发展呈现出更大的复杂性。

新世纪有一个“后五代”电影现象引人注目。原给第五代导演当美工或摄影师的霍建起、吕乐、顾长卫、侯咏等人的出手备受瞩目。他们有相近的教育背景,多从摄影和美工转行导演。《那山 那人 那狗》、《暖》、《孔雀》、《美人草》、《立春》等艺术电影,不约而同地把目光投向普通人,表现他们的喜怒哀乐和人生际遇,对青春岁月的回望、对故乡和爱情的追思,以及情感诉求和表达上的抒情性,他们的影片流露出浓厚的感伤和怀旧,是一种浪漫化的中国式乡愁的世俗表达^⑩。

第六代导演大多继续走艺术电影之路,但更为稳健,更加重视叙事、故事和电影的节奏。面对商品经济的冲击,他们的纯艺术理想也在经受着冲击和变异^⑪,出现分化。

有的继续叙述成长主题,回顾成长经历,关注成长记忆,如《向日葵》、《青红》、《看上去很美》等。《爱情的牙齿》作为一部小制作非明星的艺术电影,以“文革”为背景,但不是文化反思而仍然是一部关于青春成长的电影,人物传记式的人生阶段性表现增加了影片的生活容量,对青春创伤的风格化表现,给人以生理上的疼痛感。影片在纯艺术探索的路上走得比较极端,小众性极为明显。

有的进一步离弃极端个人化和边缘姿态,回归现实,关注他人与社会,如《十七岁的单车》、《世界》、《卡拉是条狗》、《租期》、《三峡好人》、《惊蛰》、《图雅的婚事》等。《十七岁的单车》中与对现实的关注相和谐的影像纪实风格已不同于在《冬春的日子》中表现出的沉闷冗长、极端风格化和个性化的纪实风格,在冷静客观中蕴有现实主义精神与人道同情。贾樟柯的《三峡好人》以宣称与铺天盖地垄断国内所有院线的《满城尽带黄金甲》的PK而满溢艺术电影的悲壮色彩,虽以失败告终,但影片以个体选择折射大时代变迁的主旨,在朴实而流畅的镜语表达中举重若轻,姿态格外动人。

《图雅的婚事》虽在题材上还是边缘化的,风格也是纪实的,但故事的讲述却颇为“戏剧化”,没有许多艺术电影通常有的沉闷的通病,被柏林电影节选片人评价为“既有传统艺术品质又有震撼的故事,包括影像、声音都让人愉悦的影片”^⑫。

更多电影的艺术探索开阔了视野,不再像早期第六代导演那样仅仅沉浸在欧洲艺术电影的理想中。《走到底》、《寻枪》、《蓝色爱情》、《非常夏日》等,不难发现诸多好莱坞影响的痕迹,不再刻意追求边缘题材和陌生化的艺术表现,呈现为艺术电影与类型电影的综合。《寻枪》在“前卫艺术与通俗艺术、批判意识与世俗意识、艺术性与商业性之间找到了平衡点”^⑬,《可可西里》也与此相似并在纪实性风格外观与剧情的戏剧性张力之间达成了平衡。

当然,也有少数艺术电影在探索向度上不惜走极端。《太阳照常升起》是新世纪以来艺术电影的一个重要个案。影片运用了四个故事并置的“分段叙事”结构,表达了极为复杂的主题意蕴,诸如成长的苦恼、寻父的焦虑、对成熟女性的欲望投射、英雄情结、对浪漫消逝的喟叹,以及对时代历史的反思批判,对世事无常、命运轮回的参透等等。这些多层次的主题意蕴与繁复驳杂、个人化的意象细密交织,增加了影片读解的难度。虽然《太阳照常升起》并非不要票房(如明星的出演、市场化的营销策略),但它在艺术追求与商业诉求之间形成了分裂。“作者尝试将实验电影商业化,但是陷入了实验与商业难以兼顾的困境”^⑭。

更年轻的新导演不断崛起,为新世纪以来艺术电影的探索带来新面貌。在这些新导演手里,电影在艺术电影要素和商业电影要素之间互相渗透,互相借鉴,达成了平衡与适度,甚至形成了双赢的局面,使得艺术电影具有了全新的气象。

《蓝色爱情》有悬疑片的外观,更具黑色幽默意味(影片原名“行为艺术”)。《走到底》带有

明显的好莱坞“公路类型片”的影响痕迹,但有影像和叙事上的着意追求,属于作者电影与类型电影的杂糅。《好奇害死猫》叙事上的探索颇有实验性,在一个悬疑片的框架内,叙述关于爱情与阴谋的离奇故事,人物关系复杂,叙事玄机很多但有条不紊,表现了导演独到的艺术掌控力,体现了“将艺术个性与商业元素相结合,将类型特征与时尚风格相融合”^⑨的才华。《夜·上海》影像有MTV的风格,节奏快而时尚性强,颇具都市情调,更有一种全球化的视野。

有些艺术电影则向主旋律电影渗透,并形成了一种新的纪实性风格(既不同于第六代导演的边缘化灰色调,也不同于主旋律电影)。如《香巴拉信使》、《千钧,一发》等,用非职业演员出演,且以生活中的真人真事为原型,不拔高,不空洞,质朴而真实。《香巴拉信使》在一次送信的行程中不易察觉地加大剧情的浓度和故事的密度,来自生活又超越了生活。

还有些电影颇具批判精神,如《盲山》、《光荣的愤怒》等。前者关注农村的买卖婚姻现实,不乏第六代关注偏远地区边缘人物的传统;后者则在冷峻中透着黑色幽默的风格,实为传统现实题材电影的突破。

总之,艺术电影的多元流向体现了艺术电影三十年发展的最终成果,其艺术探索化入了各种类型的影片,为商业电影、主流电影以及自身的发展都提供了坚实的“艺术的保证”。

① 克莉丝汀·汤普森、大卫·波德威尔：《世界电影史》，陈旭光、何一薇译，北京大学出版社2004版，第145页。

②③ 游飞、蔡卫：《世界电影理论思潮》，中国广播电视出版社2002版，第234页，第234页。

④⑤ 吴贻弓：《〈城南旧事〉导演阐述》，载《电影文化》1983年第2期。

⑥ 滕文骥曾自述：“《苏醒》当时拍得比较朦胧，谈论的这里有些生硬，而实际上那个时候人人都是处在朦胧之中谈论生命的道理的。”（滕文骥、荣韦菁、李奕明：《第十一部》，载《电影艺术》1990年第3期。）

⑦ 张卫：《新中国电影的叙事探索与影像追求》，郦苏元、胡克、杨远婴主编《新中国电影五十年》，北京广播学院出版社2000年版，第342页。

⑧ 中国电影家协会编《电影导演的探索》第二辑，中国电影出版社1983年版，第136页。

⑨ 郑国恩：《八十年代初期电影摄影探索描述》，载《当代电影》1997年第5期。

⑩ 雪莹：《肩负起新一代的使命——黄建新谈〈黑炮事件〉创作体会》，载《西部电影》1986年8期。

⑪ 此文写于1989年初，后以“北京电影学院85级全体毕业生”的署名方式，发表于《上海艺术家》1993年第4期。

⑫ 郑洞天：《“第六代”电影的文化意义》，载《电影艺术》2003年第1期。

⑬ 李欣：《关于〈谈情说爱〉》，载《当代电影》1996年第4期。

⑭ 《现实一种：〈卡拉是条狗〉导演访谈》，载《当代电影》2003年3期。

⑮ 参见张颐武《后新时期中国电影：分裂的挑战》，胡克、张卫、胡智锋主编《当代电影理论文选》，北京广播学院出版社2000版。

⑯ 参见陈旭光、苏涛《论新世纪的“后五代”电影现象》，载《文艺争鸣》2007年第1期。

⑰ 娄烨曾困惑道：“现在越来越难以判定，是安东尼奥尼电影还是成龙的《红番区》更接近电影的本质。”（转引自郑向虹《钢铁是这样炼成的——田壮壮推出第六代导演》，载《电影故事》1995年第5期。）

⑱ 转引自张华《〈图雅的婚事〉：艺术片的突围》，载《当代电影》2007年第4期。

⑲ 梁明、张颖：《超越艺术与商业的两难》，载《当代电影》2002年第3期。

⑳㉑ 中国电影家协会理论评论工作委员会编《2008中国电影艺术报告》，中国电影出版社2008年版，第70页，第15页。

（作者单位 北京大学艺术学院）

责任编辑 容明