

中国电影的代际问题

潘天强

中国电影的“代际”问题原本不是问题,因为在“第五代”以前中国电影没有分代这一说。20世纪80年代“第五代”导演被推向社会以后,迄今为止,中国电影就被有意无意地分成六代。尽管许多人对此表示质疑,但是如同“80后”、“90后”之类含糊不清又不可替代的指代词一样,“代际”称谓牢牢地套在中国电影导演的头上。中国电影的“代际”关系实际上不是子承父业的家族关系,也很少涉及言传身教的师承关系。由于中国特殊的社会发展环境,人们心目中“代际”的划分更多地是对社会思潮在电影艺术中的反映以及电影导演的艺术追求的一种阶段性研判。意识形态和审美意识之间的纠缠成为中国电影“代际”划分的重要尺度和坐标。因此,在研究“代际”划分时,导演的艺术趣味与社会思潮的强势介入需要进行不同的估价,而当下市场经济对电影的全面掌控,使得“代际”问题面临更为复杂的局面。

一、中国电影的分代

关于电影分代的问题,这恐怕是中国独有的特色。一般世界上的艺术潮流都是呈现一种后浪推前浪的趋势。比如18世纪欧洲浪漫主义就是对法国古典主义的反叛,而19世纪的批判现实主义又是对浪漫主义的背离。西方电影也是一样,“二战”以后的意大利新现实主义就是对经典好莱坞电影美学的强力反弹。而上世纪50年代的法国新浪潮又呈现出与新现实主义完全不同的姿态。每一次艺术潮流的转换都散发出新的艺术气息和人文精神,给人耳目一新的感觉。然而中国电影从20世纪初一直到现在,一直和民族的沧桑紧密联系在一起。与社会政治的纠缠决定了中国电影潮流实际上是社会潮流在艺术中的反映,而艺术本身显现的新的理念和精神就很有限,但不管怎样,代际问题还是值得我们仔细回味一番。这种分代法有点像所谓“80后”、“90后”的分代法,不尽合理却又很流行。

其实在“第五代”以前,中国电影并没有第几代这一说。中国电影导演按辈分划分“代”的

起源有几种说法。黄建新提出20世纪70年代末国外出现一本经济学著作《第五代》^①,有人发现这个词用于描绘中国电影界也很确切,于是“代际”划分逐渐流传开来。郑洞天则提出不同的说法。据他回忆,1984年,在建国三十五周年的一次纪念会议上,同时放映了陈怀恺的《李自成》和陈凯歌的《黄土地》。“直到现在,也没有人能够解释为什么会同时放映那两部作品。大家都没有意识到这是一对父子的两部新作”。但那一次的放映,让与会的电影人和专家学者开始思索关于内地电影的传承问题。“《李自成》是陈怀恺最大规模的电影,但还是感觉叙事比较旧。反观陈凯歌的《黄土地》,则给业内人一个全新的电影视角,让我们发现原来电影还可以这么拍。从父子俩的差距,我们开始研究一代代电影人之间的传承。而后非常有意思的是,这些导演之间都能形成‘师徒’。陈怀恺、谢晋他们那一辈导演,曾经在电影学院给我们这一辈上过课,而我们又教了陈凯歌他们。再往上推,郑正秋、蔡楚生他们那一代也‘教授’了第三代电影人一些东西”^②。以此类推,中国电影的“代际”现象就成了一种说法。大家觉得这种说法能够比较贴切地表述中国电影的分期,所以就越来越成为一种主流话语。虽然此后有许多人对此提出异议,但也没有找到更好的办法替代它,所以“代际”的说法一直延续至今。

“代际”的提法虽然不是很准确,但是长期以来被社会所接受有它的道理。分析原因大概有两个方面。第一,“代际”的划分正好和中国社会发展的变化相吻合,比如1931年“九一八”以前为第一代导演,1949年新中国成立以前为第二代导演,1966年“文革”前为第三代导演。改革开放以后的分代主要以北京电影学院78级的第五代导演为坐标,他们之前的为第四代导演,他们之后的统称为第六代导演。不同的历史时期,中国电影的風格发生了巨大的变化,所以这种“代际”的划分被广泛地认同。第二,“代际”的划分主要是指导演。不同年龄段导演的创作高峰正好和这些年发生的一些重大事件相吻合,他们的代表作往往成了那个时代的文化符号,他们创作的艺术形象成了那个时代的代表性人物。比如张石川、郑正秋1923年拍摄的《孤儿救祖记》开创了中国社会片和长故事片的先河,蔡楚生1947年的《一江春水向东流》昭示了抗战胜利后国民党的腐败,水华1950年的《白毛女》是解放后阶级斗争形式的影像展示,谢晋1980年的《天云山传奇》正好是改革开放之初大时代小故事的银幕典范,陈凯歌1984年的《黄土地》实际上是当时文化寻根的影像解读;而贾樟柯2000年前后的小人物系列正好符合了21世纪大众视野转向弱势群体的趋向。然而,“代际”问题又不完全以导演的创作为主要代表,在某些特定的历史时期,意识形态的干预往往大于导演的创作,所以“代际”问题从另一个角度表现出来电影的主流意识,它不同于主旋律,但它代表了这一时代社会的主流视点。

从第一代的郑正秋到最近的贾樟柯,中国电影经过了六代导演。第一代,以活跃于20世纪前二十年的张石川(1890—1954)、郑正秋(1888—1935)为代表,为电影事业的开拓者(默片时代)。而中国电影真正的发展要属第二代,夏衍(1900—1995)无疑是开创第二代左翼电影创作的领军人物,活跃于30、40年代的程步高(1898—1973)、孙瑜(1900—1990)、史东山(1902—1955)、蔡楚生(1906—1968)、吴永刚(1906—1982)、费穆(1906—1951)、袁牧之(1909—1978)、郑君里(1910—1969)等是他们的代表,他们有些是第一代电影人的学生,可以被称为第一次中国电影新浪潮。吴永刚的《神女》(1934)、蔡楚生的《渔光曲》(1934)、《一江春水向东流》(1947)、费穆的《小城之春》(1948)、郑君里的《乌鸦与麻雀》(1949),可以说是“第二代”的代表作。“第三代”活跃于“新中国”的“十七年”,以汤晓丹(1910—)、崔嵬(1913—1979)、水华(1916—1995)、成荫(1917—1984)、谢晋(1925—2008)、谢铁骊(1925—)等为代表。这个时期是新中国电影发展的初期,虽然大多形式和技术都不完善,但是这个时期的电影留给中国观众的印象实在太深,这里很多人后来都成为了电影界的元老。“第四代”以吴天明(1939—)、吴贻

弓(1938—)、张暖忻(1940—1999)、黄蜀芹(1939—)、丁荫楠(1938—)、黄健中(1941—)、王好为(1940—)、郑洞天(1944—)等为代表,是承上启下的关键一代。他们都是“文革”前后电影厂和电影学院培训的导演,有了“第四代”的全力扶持才有了“第五代”的崛起,成为中国电影的第二个浪潮。“第五代”以张艺谋(1950—)、陈凯歌(1952—)、田壮壮(1952—)、吴子牛(1953—)等为代表。北京电影学院78级是中国电影“代际”区分的标志,因为此后电影分代基本是按北京电影学院来分的。“第六代”比较模糊,从风格到电影人的年龄再到他们关注的对象都不是很确定。他们大多是电影学院的另类分子。开始时,他们拍摄一些自我消遣的所谓“独立电影”,后来随着贾樟柯(1970—)、王小帅(1966—)、张元(1963—)、娄烨(1965—)、陆川(1971—)等年轻导演的作品在国际屡屡获奖,“第六代”的声浪越来越高。但是自“第六代”起,“代际”划分的意义遭到强烈的质疑,由于没有共同参与的历史事件作为参照,艺术家之间的个性差异很自然地便超过了群体的共性。即便如此,“第六代”作为一个惯性词语仍然紧紧地套在这些年轻导演的头上。

二、第一代:大潮之外的民间影戏(1896—1931)

既然“代际”的划分涉及到中国电影的历史,尤其涉及到中国电影不同阶段的主流意识,问题就随之而来。其中比较突出的就是对这一时期代表人物的评价,这也决定了这一时期的主流价值观和美学倾向。由于电影的特殊性,看待电影发展的历史往往有三个维度,一是市场的维度,比如好莱坞。二是艺术的维度,欧洲电影比较倾向这一方面。三是社会思潮的维度,中国电影特点在这方面就比较明显。这三者之间经常相互转换,但总有一个维度作为主流。

在法国卢米埃尔兄弟发明电影的第二年,上海徐园内“又一村”在上海《申报》登出一则广告,说要在1896年(清光绪二十二年)8月11日放映“西洋影戏”^③,这是我们现在知道的中国第一次的电影放映活动。电影在中国最初的情形和国外游乐场里的新鲜玩意一样,也是一个供人在茶馆里戏弄的洋玩意。电影在中国第一次放映被冠以“影戏”的名称。从戏弄一些洋玩意走到弄点中国自己的戏曲,但实际上中国电影自身还是一点“戏”也没有,“影戏”这个东西还完全是记录工具。到目前还不能确定拍摄准确日期的《定军山》只能作为无声电影时代对中国传统戏曲的一次影像记录,离真正意义上的电影创作还相去甚远。

中国电影真正的开创者应该是进行第一次电影艺术创作的张石川和郑正秋。而中国电影的摇篮应该是当时被称为冒险家乐园的上海。从电影在中国的开场到1949年新中国成立,这是中国电影的上海时代。电影本来就是舶来品。1919年,美国人经营的亚细亚影戏公司在上海成立,聘请了美化洋行广告部的买办张石川为顾问,张石川又找到他的朋友郑正秋等人组织了新民公司,承包了亚细亚公司的编、导、摄等全部工作。1913年拍出了中国第一部故事片《难夫难妻》,这部影片通过一对青年男女在封建买卖婚姻制度下的不幸,讽刺和抨击了封建婚姻习俗。在那样一个电影还没有成为艺术的初创时期,把涉及现实社会问题作为中国第一部故事影片的内容确实难能可贵。1916年张石川拍摄了第一部长故事片《黑籍冤魂》,这部揭露帝国主义在中国贩卖鸦片、给中国人带来严重毒害的影片,引起很大反响。1923年,郑正秋与张石川又拍摄了《孤儿救祖记》。这是中国首部获得巨大的舆论和票房双重成功的影片,各地映期长达半年之久,对此后国产电影的发展影响深远。

《孤儿救祖记》的成功,不但使成立不久的明星公司获得生机,而且直接促成了前所未有的“国产电影运动”。作为中国电影艺术的开端,张石川和郑正秋的作品显示出中国电影拓荒

者的思想取向和社会责任,但是日后的发展又呈现出复杂的局面。当时的社会风潮正处于辛亥革命和“五四”运动、反帝反封建的革命浪潮风起云涌之时,电影却在某种程度上一直游离于中国革命运动之外,其表现如下:1. 新文化运动的重要内容就是提倡白话文反对文言文,当时无论是默片的字幕还是影片说明书,依旧用文言写成,对旧文化僵死的语言外壳达到“骸骨迷恋”的程度^④。2. 当时的电影编剧大多是被新文化运动批评的鸳鸯蝴蝶派的作家,他们的作品基本取向就是迎合小市民的市井趣味,所以电影的内容大部分都是宣扬封建道德、饮食男女和怪力乱神的故事。3. 文明戏是19世纪末由国外引进的话剧的前身。辛亥革命以后文明戏开始衰弱,许多演员去演一些低俗下流的剧目。随着电影的影响不断扩大,许多文明戏演员也投身到电影表演中,并且把一些低俗的风气带到电影中。从1926年开始,一股将中国古典小说改编成电影的风潮弥漫上海滩。在短期内拍摄出二十多部古装片,由此掀起了古装片的拍摄热潮。在激烈的国产影片竞争下,明星影片公司于1928年首先开拍长达18集的《火烧红莲寺》,此后又形成一股武侠片拍摄热潮,武士剑客、神仙鬼怪充斥银幕,延续达四年之久。此期间上海各影片公司拍摄了400多部故事片,其中一大半是“火烧”、“武侠”、“神怪”这类光怪陆离、粗制滥造的影片。这股浪潮,反映了1927年大革命失败后生活在苦闷和彷徨中的小市民阶层的心理状态,他们从身怀绝技、除暴安良的“侠客”身上来发泄自己的苦闷和不满。由商业竞争导致的“本轻片劣”的制片作风,使国产片市场出现严重危机,一些制片公司纷纷宣告倒闭。这股风一直吹到1932年“一二八”之后才告衰落。美国的侦探加中国的言情、武打,中人穿西装的不伦不类的古装片,淫秽下流的黑幕片和神怪片,这就是1931年以前中国银幕上的景象。

第一代电影人在上海滩这个冒险家的乐园投资创业,和实力雄厚的外国电影资本抗争,显示出中国民族电影人的智慧和勇气,但也表现出作为半殖民地的上海的地域特色,使得中国电影在这个时期呈现出高开低走,犹豫彷徨的特点。张石川、郑正秋是中国电影的开拓者,早期中国电影的代表。

第二代:国恨家仇中的呐喊(1932—1949)

1931年9月,日本帝国主义制造了“九一八”事变,发动对中国东北的进攻,不过三个多月的时间,整个东北全部沦为日本帝国主义的殖民地。1932年初,日本帝国主义又制造了“一二八”事变,由此爆发了上海的抗日战争。由于遭到战火的破坏,国产电影市场大幅缩减,电影制片业残存的明星、联华、天一和几家小公司都面临难以为继的危机。电影界的有识之士,深感宣扬封建思想、神怪武侠的电影已趋没落,而反映现实的影片成为时代的需要。1932年5月,明星影片公司负责人之一的周剑云通过阿英(钱杏邨)结识夏衍等左翼文艺运动的领导人,并聘请黄子布(夏衍)、郑君平(郑伯奇)、钱杏邨(阿英)担任明星影片公司编剧顾问,与郑正秋、洪深等一起组成编剧委员会。由于当时的电影界一片乌烟瘴气,夏衍等人又都是上海很有身份的文化人,因此为了避免被朋友和家人取笑和被反动派注意,他们都使用化名进入电影公司^⑤。夏衍征得瞿秋白的同意,1933年3月成立了党的电影小组,夏衍任组长,成员有钱杏邨、司徒慧敏、王尘无和石凌鹤。电影小组除向明星影片公司、艺华影片公司、联华影业公司等提供电影剧本外,还开展各项工作,加强各个影片公司的进步创作力量,把以“左翼剧联”盟员为主的许多新文艺工作者陆续介绍到各个影业公司中去,保证进步影片的拍摄,同时,还建立起左翼电影理论和评论的队伍和阵地。

1933年是左翼电影运动取得辉煌成就的一年,是中国电影第一个新浪潮。《狂流》(夏衍编

剧 程步高导演)第一次在中国电影中描写了农村的阶级斗争,开辟了中国电影创作反映现实斗争的传统。此后的《都会的早晨》(蔡楚生编导)、《春蚕》(夏衍改编 程步高导演)、《上海二十四小时》(夏衍编剧 沈西苓导演)等都从一个侧面暴露了旧中国贫民的血泪生活;明星公司著名演员胡蝶主演的《姊妹花》作为郑正秋后期的代表作,通过一对孪生姊妹的不同命运,揭露了社会的不平等,当时曾创造连映60多天的放映纪录。这批影片以新的思想、新的题材、新的内容和新的风格,利用当时一切可能的条件,反映了社会和时代的真实,配合了反帝反封建的民主革命和政治斗争。1934年1—10月,明星影片公司又拍摄了一批进步影片:反映渔民生活的《渔光曲》(蔡楚生编导),以现实动人的题材内容、流畅圆熟的创作技巧,获得广大观众的热烈欢迎,1934年6月14日在上海公映后,连映84天之久,打破了《姊妹花》连映60多天的纪录,影片主题歌成为当时最流行的电影歌曲;1935年2月,《渔光曲》在莫斯科举行的国际电影节上获得“荣誉奖”,成为中国第一部在国际上获奖的影片,从而使本片编导蔡楚生一跃而成为世界级的电影艺术家。“因为这部片子有了这惊人的收获,于是引起欧美人士之极大注意。最近,已为法国文学家法国作家协会联合会副会长德化勒氏以重金购去全欧放映权……不久的将来,在欧洲的名城大埠可以看见《渔光曲》的灿烂夺目的广告灯牌”^⑥。由阮玲玉主演的《神女》(吴永刚编导)则是另一部暴露旧社会现实的优秀之作。

1936年初,上海电影界为适应新的形势,建立起电影界的抗日民族统一战线,提出了“国防文学”口号。上海各电影公司拍摄出一批不同题材和内容的国防电影,从更广泛的意义上说,这批电影仍然是同左翼电影一脉相承的。原来一批左翼电影工作者再度进入明星影片公司,扭转了该公司一度迎合市民趣味的制片路线,创作出了《生死同心》(阳翰笙编剧 应云卫导演)、《压岁钱》(夏衍编剧 张石川导演)、《夜奔》(阳翰笙编剧 程步高导演)、《十字街头》(沈西苓编导)、《马路天使》(袁牧之编导)等影片。

1937年11月,上海失陷,沦为“孤岛”,大部分电影工作者随救亡演剧队奔赴内地,参加武汉、重庆国民党统治区的抗战电影和戏剧工作;一部分电影工作者转赴香港,在香港开展抗战电影制作;于伶、阿英、柯灵等电影戏剧工作者则继续留在上海租界,和其他文化工作者一起,坚持“孤岛”时期爱国文艺、戏剧、电影的斗争。1938年秋,中国共产党领导下的陕北革命根据地,也开始了电影工作,组成了延安电影团。由袁牧之、吴印咸、钱筱璋为主体的延安电影团是在艰苦环境中诞生的(这三位重要人员也是《马路天使》的主要创作人员),代表作品有《延安与八路军》(1939)、《白求恩大夫》(1939)、《生产与战斗结合起来》(1942)。

1945年8月15日,中国人民取得抗日战争的伟大胜利,中国的历史进入解放战争时期。

从大后方回到上海的进步电影工作者组成的“昆仑”公司,在中国共产党领导下所创作的影片以批评国民党统治和黑暗的社会现实为主。这些影片情节戏剧性强,纯粹的抒情性蒙太奇段落基本被取消,所有的电影语言都围绕情节叙事展开,直接为叙事服务。“影戏”观念完全占据统治地位。这个时期“昆仑”公司的代表作品有《一江春水向东流》(蔡楚生、郑君里导演,1946—1947)、《八千里路云和月》(史东山导演,1946—1947)、《万家灯火》(沈浮导演,1948)、《三毛流浪记》(赵明、严恭导演,1949)、《乌鸦与麻雀》(郑君里导演,1949)。这些优秀的情节剧创作,使中国电影的情节组织能力大大提升,西方的情节剧概念终于在“家国天下”的宏大叙事中找寻到了稳固的基础。《一江春水向东流》通过抗日战争期间一个家庭的悲欢离合,概括地反映了抗日战争的时代风貌,反映出了当时广大人民,尤其是生活在沦陷区的群众的情绪和愿望,把揭露的矛头对准国民党政权的腐朽黑暗。这部影片在上海连映三个月,观众达70多万人次。

第二代电影艺术家首先是夏衍对左翼电影产生的影响。1933年3月成立党的电影小组后,夏衍开始全力领导电影工作,并写了大量电影剧本,如《狂流》、《春蚕》、《脂粉市场》、《上海二十四小时》等,成为中国进步电影的奠基者和开拓者之一。由于党的电影小组进入上海电影界,由于他们的努力工作和出众才华,深深地影响了30、40年代中国电影的发展,使得中国电影在抗战前后出现了前所未有的电影生产高潮,无论从数量还是质量,当时中国电影的水平堪称世界的前列。

另一位值得介绍的就是左翼电影的著名导演蔡楚生。他是作为郑正秋的学生进入电影界的。1931年蔡楚生加入联华电影公司,编导了处女作《南国之夜》,在电影界崭露头角。1932年他投入左翼电影运动,于1933年加入中国电影文化协会,任执行委员,下层人民的苦难成为他创作的主要题材。1933年以后,他相继编导了《都会的早晨》、《渔光曲》、《新女性》、《迷途的羔羊》等思想性、艺术性很高的优秀影片。他虽然没有在学校系统地学习过电影艺术和技巧,但得到郑正秋的真传。同时他研究外片,在技巧上也有突破。他还深入生活,勇于面对现实和揭露现实的黑暗,所以他的影片在思想性上比郑正秋要高一筹,几乎每部电影都是可圈可点之作,所创作的人物形象性格鲜明,难为观众所忘怀。他导演的影片《渔光曲》在1935年莫斯科影展中获得了荣誉奖。1947年,他和郑君里联合编导了中国电影史上的不朽之作《一江春水向东流》。这部影片通过一个家庭的悲欢离合揭露国统区和沦陷区的黑暗,影片拍成后,国民党政府检查官百般刁难,后来郑君里等想方设法疏通了检查官才给予通过。主要演员白杨、陶金、舒绣文、上官云珠、吴茵等的出色表演,使这部影片在历经八年抗战艰苦磨难的中国民众中产生了强烈的共鸣,至今仍具艺术魅力。

费穆是近几年电影界谈论得最多的导演,费穆凭借《小城之春》(1948)开启了中国诗化电影的先河。20世纪70年代末,人们开始发现费穆,认为他把中国传统美学和电影语言进行了完美的嫁接,开创了具有东方神韵的银幕诗学。故事发生在八年战乱后江南某一小城市的一个破落家庭里,只有夫、妻、妹、仆、客五个人物出场。影片通过反复交替出现的古老荒芜的城头、颓败倒塌的庭园、低沉悲惨的音乐、缓慢的节奏,将少妇的新愁旧情、冷漠的家庭生活和如同一潭死水中的人物精神世界展现在观众面前,同时对“发乎情、止乎礼”的复杂的伦理道德观念也进行了探讨,具有一定的艺术感染力。

第二代电影人创造了中国电影的辉煌,他们在国难临头之时,以民族大义为己任,把艺术创作和人民的苦难结合在一起,关注民生,关注国难,揭露腐败,以现实主义的手法,将刚刚进入艺术殿堂的电影作为抵抗外寇、开启民智的有力武器,为取得抗战的胜利和新中国的建立做出了巨大的贡献,也把电影这门从外国引进的新的艺术形式推向了一个更高的水平。

第三代:阶级情感燃烧的岁月(1949—1976)

第三代电影导演背负着沉重的苦难和巨大的成就。新中国建国一开始对知识分子的改造就是从电影开始的。从1950年开始了对电影《武训传》(孙瑜导演,1950)和《清宫秘史》(朱石麟导演,1948)的批判,对电影《关连长》(石挥导演,1951)和《我们夫妇之间》(郑君里导演,1951)的批判等,这些批判一直延续到“文革”前期,电影《林家铺子》(水华导演,1959)、《不夜城》(汤晓丹导演,1959)、《早春二月》(谢铁骊导演,1963)、《北国江南》(沈浮导演,1963)也均遭到批判,直至“文革”对十七年电影的全面批判。这一时期的中国电影可以说是在一阵紧似一阵的批判浪潮中度过的。

然而,就是在这样一种巨大的压力下,第三代导演还是为我们创作了诸多难以忘怀的优秀作品。影片主要分为三类:一类是对革命战争年代的讴歌与回忆,如《南征北战》(成荫、汤晓丹导演,1952)、《鸡毛信》(张俊祥导演,1953)、《渡江侦察记》(汤晓丹导演,1954)、《平原游击队》(苏里、武兆堤导演,1955)、《红色娘子军》(谢晋导演,1961)、《小兵张嘎》(崔嵬导演,1963)等;另一类是对黑暗旧社会的控诉,如《白毛女》(水华导演,1950)、《林家铺子》(水华导演,1959)、《青春之歌》(崔嵬、陈怀恺导演,1959)、《红旗谱》(凌子风导演,1960)、《早春二月》(谢铁骊导演,1962)等;还有一类是对新社会、新生活的赞美,如《五朵金花》(王家乙导演,1959)、《李双双》(鲁韧导演,1962)、《霓虹灯下的哨兵》(王平、葛鑫导演,1964)等。尽管这些影片全都符合“革命的浪漫主义”和“社会主义现实主义”的文艺路线,但在十年“文革”期间还是难逃厄运。不过,这些影片已经给那个时代的人们留下了深刻的印象。

“十七年”的电影创作,革命战争和革命历史题材是主流,取得的成就也最大。《渡江侦察记》、《红旗谱》、《南征北战》、《青春之歌》、《小兵张嘎》等优秀作品,都是在反抗、觉悟、革命的概念下,直接表现如火如荼的人民革命斗争生活,很少表现儿女情长或人伦之情,观众在电影里每每只能看到流星划过似的人性闪光。这一时期最有代表性的就是作为新中国“创世经典”的《白毛女》。影片1950年开始在全国25个城市120个电影院同时上映,首轮观众就达到600多万人,其“旧社会把人变成鬼,新社会把鬼变成人”的主题与喜儿和大春的苦恋、杨白劳被迫卖女、白毛女重获新生等的扣人心弦的剧情相联系,将贫农与地主的斗争和真善美与假恶丑的斗争融合在一起,赢得了观众对阶级仇恨和阶级情感的认同。

然而,意识形态对电影的影响使这一时期电影中的阶级观念不断放大,人性、亲情、个体情感的表达也不同程度地受到挤压。在《白毛女》里,伦理道德与阶级情感还是并重和统一的,而从1950年到1960年十年时间,家庭、爱情等传统表现的主题进一步转化为革命激情、阶级压迫和阶级仇恨;人与人之间的感情被劳苦大众的阶级感情所代替,道德伦理进一步转化为阶级集体伦理,基于传统伦理道德的家庭情感和基于民主、自由等启蒙思想的个体意识逐渐让位于革命激情。1957年,影片《柳堡的故事》(水华导演)在弘扬爱国主义和英雄主义的同时,初闯禁区,涉及了革命者的爱情与婚姻等问题,可惜浅尝辄止,不敢深入开掘人性、人情、人道主义主题。1962年获得第一届百花奖四项大奖的《红色娘子军》(谢晋导演,1961),讲述的是女奴吴琼花受到地主南霸天的欺压,在党代表洪常青的帮助下,重获新生,成长为革命战士的故事。片中的吴琼花被设置为一个孤儿,传统的“家庭”成为缺席者。导演本来想安排吴琼花和洪常青的感情戏,但在剧本修改中最终被删除了,仅表现为拯救者和被拯救者之间的同志之情。“文革”期间,全国人民基本只看八部样板戏,电影创作或呈现空白状态,或沦为政治斗争的工具。在这一特殊的历史时期,人性、人情被放逐于故事之外,禁欲主义发展到不近人情的极致:《海港》(1972)中江水英的丈夫在部队里服役,《沙家浜》(1971)里阿庆嫂的丈夫在上海跑单帮,《海霞》(1975)里美丽的海霞正值青春妙龄却没有一丝情感的萌动,《红灯记》(1970)中李玉和一家三代全都是单身,具有千年传统优势的伦理叙事受到了彻底的颠覆,人性的基本需要被完全剥夺,人已经变成神。

在“十七年”电影不断强化极左思潮的背后,我们会隐隐感到一个巨大的推手,一直到1966年“文革”时直接出来将中国的电影完全打入地狱,这个人就是江青。

江青原名李云鹤(1913—1995),1936年曾任上海联华影业公司演员,以艺名“蓝萍”主演了《自由神》、《都市风光》、《联华交响曲》、《狼山喋血记》、《王老五》五部左翼影片,并参加话剧演出。1937年秋到延安,改名江青。1938年与毛泽东结婚。中华人民共和国建立后,江青曾任

中央宣传部电影处处长(1951年) ,亲自参与对电影《武训传》的调查和批判^②。“文革”开始后 ,江青任中央文革小组第一副组长、解放军文革小组顾问 ,亲自发动了对《海瑞罢官》的批判 ,实际上打响了“文革”第一炮。江青在“十七年”的电影史中虽然不是直接的主创人员 ,但是由于她的身份和地位 ,以及她自身的电影经历 ,再加上此人不断膨胀的个人表现欲望 ,对“十七年”电影理念的主导性是显而易见的 ,至少她是当时整体文艺政策在电影领域有创意的执行者 ,也是“文革”中将一个大国的电影从政治上整体毁灭的始作俑者。

第四代 :大时代小故事(1978—1989)

第四代导演的主体是20世纪60年代电影学院的毕业生 ,还包括在同一时期自学成材的导演。他们虽然学艺于60年代 ,由于种种历史的原因 ,其艺术才华到1978年以后才发挥出来。几近不惑之年的第四代导演 ,一旦冲出起跑线 ,便显示出稳健的创作实力和持久的艺术后劲。他们以开放的视野吸收新鲜的艺术经验 ,不懈地探索艺术的特性 ,承上启下 ,力图用新观念来改造和发展中国电影。他们提出中国电影要“丢掉戏剧的拐杖” ,打破戏剧式结构 ,提倡纪实性 ,追求质朴、自然的风格和开放式的结构 ,注重主题与人物的意义性 ,从生活中、从凡人小事中去开掘社会和人生的哲理 ,他们热衷于讲述的是“大时代关于爱的小故事”。第四代导演有理论 ,有实践 ,是这一时期获得重大成就的一支导演力量。

第四代导演中的代表人物有吴贻弓、吴天明、张暖忻、黄健中、滕文骥、郑洞天、谢飞、胡柄榴、丁荫楠、李前宽、陆小雅、颜学恕、黄蜀芹、杨延晋、王好为等。其中 ,中国西部片的创始人吴天明的导演风格凝重、厚实 ,有着浓郁的民族特色 ,他的代表作《没有航标的河流》(1982)、《人生》(1984)、《老井》(1987) 等将中国西部农民在新时期决意要走出黄土地的理念表现得淋漓尽致。在他的扶持下 ,张艺谋的处女作《红高粱》从黄土地走向世界。才华横溢但英年早逝的女导演张暖忻是中国现代电影的探索者 ,她以《沙鸥》(1981)一片获1982年金鸡奖导演特别奖 ,接着又拍摄了《青春祭》(1985)、《北京 ,你早》(1990)。这几部作品 ,显示了她在电影美学上的不懈探索。张暖忻、李陀在《电影艺术》杂志上发表的《谈电影语言的现代化》一文 ,吹响了新时期电影现代化的号角。比张暖忻更早毕业于北京电影学院导演系的吴贻弓 ,其作品具有蕴藉、清新、婉约、淡雅的散文风格。《巴山夜雨》(1980)是他的成名作 ,《城南旧事》(1982)是他的代表作。他的《巴山夜雨》、《城南旧事》可以作为改革开放初期诗化电影的代表。1990年 ,导演黄健中撰文《第四代已经结束》。事实上 ,在此之前 ,80年代中期 ,“第四代”作为一个艺术群体、一种共向的艺术追求已经解体 ,但是第四代导演作为承上启下的作用不可忽视。

与美国、法国甚至日本等电影大国相比 ,中国电影导演的艺术创作生涯都不是很长 ,一生拍摄超过十部影片的导演不太多。然而有一位从1949年全国解放开始 ,一直到死仍然在坚持拍片的电影界的不老翁 ,他就是谢晋。谢晋的艺术成就不仅体现在数量上 ,而且他的影片在中国各个不同的历史阶段都十分引人注目。他既可以将这一时期的主流意识融入影片中 ,又可以将这一时期的大众审美趣味转化为生动的形象和有趣的故事 ,从而获得大众的广泛认同。于是 ,“谢晋模式”就成了一个中国电影史中十分有趣的话题。

“谢晋模式”的形成是历史性的 ,其变异也是历史性的。谢晋的创作可以分为三个时期。1923年出生的谢晋从事电影导演职业始于40年代末 ,50年代初他开始独立执导影片 ,《女篮五号》(1957)、《红色娘子军》(1962)、《大李、老李和小李》(1962)、《舞台姐妹》(1965)是这一时期的重要作品。这一阶段 ,谢晋影片的人物形象热情单纯 ,叙事风格轻快流畅 ,视听造型鲜明而

具有某种浪漫主义情调,而且谢晋善于讲述戏剧化的线型故事,善于将政治典范塑造为道德楷模,善于将“革命”与“善”相互指代,善于用道德情感的宣泄来制造煽情高潮。当这些特点与中国传统的叙事风格和当时的政治氛围不谋而合时,“谢晋模式”呼之欲出。在“文革”中,谢晋和其他电影人一样受到政治风暴的洗刷。“文革”后期,他拍摄的《春苗》(1975)、《青春》(1977)、《啊!摇篮》(1979)显示出他在政治上和艺术上的过渡和蜕变,先前的激情与才艺逐渐在思考中转化为深沉。终于在第二阶段的创作中取得决定性的突破。他的《天云山传奇》(1980)、《牧马人》(1982)、《芙蓉镇》(1985),作为新时期反思时代的苦难三部曲,在中国电影史上写下重重的一笔。这些影片在国内被认为是“传统主流电影的当代代表”,而在国际上则被看作是中国“政治情节剧”的经典文本。他在控诉弱小生命遭遇重大灾难的痛苦的同时,以“子不嫌母丑”的传统道德观对当代政治风云的变幻作了儒学化的诠释。1986年上海《文汇报》刊载了朱大可的一篇题为《谢晋电影模式的缺陷》的短文,文章提出:“从文化的观点对谢晋电影加以考察,就会发现它是中国文化变革中一个严重的不和谐音、一次从‘五四’精神的轰轰烈烈的大步后撤。”^⑧这一批评虽然被许多人质疑,但谢晋本人对此还是非常在意的,所以他的第三阶段的作品发生了明显的变化。从《最后的贵族》(1989)开始,这一时期他先后完成了《启明星》(1991)、《清凉寺的钟声》(1992)、《老人与狗》(1993)、《女儿谷》(1995)、《鸦片战争》(1997)和《女足9号》(2000)等。可以看出,谢晋这一时期的影片与他以前的创作相比,在题材、风格、样式和形态上似乎都更加分化和多样,不像过去那样统一和稳定,这一方面表明了谢晋“自我超越”的愿望,另一方面也显示了一种茫然失措的文化状态。在“第五代”面目全新影视风格强力挤压下,谢晋后期的作品逐渐淡出观众的视野。

从某种意义上说,如同多数好莱坞电影都是美国政治的“主流”电影一样,谢晋电影也是真正意义上当代中国政治的“主流”电影。2008年谢晋的离世引起中国电影人的由衷缅怀,他作为新中国六十年电影的主流代表的位置,无人能够取代。

谢晋在中国电影史上的意义也许并不在于他创造了一种传统,而在于他继承和发扬了一种传统,一种将伦理喻示、家道主义、戏剧传奇混合在一起所形成的“政治伦理情节剧”的电影模式。柯灵曾经指出:“郑正秋逝世表示了电影史的一章,而蔡楚生的崛起象征另一章的开头。”^⑨两人划分出了中国的第一代导演和第二代导演,而谢晋在某种意义上可以看作是这一传统链条上中国第三代电影人的崛起和第四代电影人的代表,谢晋的确造就了两代电影人的神话,也是当代中国儒学的影像表达。

第五代:欲望与形式的井喷(1983—1999)

当这群受苦受难的第四代电影人在喘息未定之际,异军突起的第五代导演已经像1978年后的改革大潮一般滔滔而来。这批后起之秀在“文革”期间是失学的中学生,恢复高考后1978年考入北京电影学院,1983年开始投入创作,随即成为新时期中国电影的中坚。他们是中国电影长期与世隔绝之后首次在国际上捧回奖杯的幸运儿,他们执导的《一个和八个》(张军钊,1983)、《黄土地》(陈凯歌,1984)、《红高粱》(张艺谋,1987)等“探索片”以对历史文化的凝重反省与对画面和空间的形式追求见长。

正是因为有了“第五代”,才会有中国电影的代际之分。被称作“第五代”的这一批导演,在少年时代被卷入中国社会大动荡的漩涡,有的下过乡,有的当过兵,经受了十年浩劫的磨难,但他们同时也是幸运的,他们是“文革”后第一批接受专业训练的导演,他们几乎都是电影学

院1978年入校的同学。作为一个群体,他们人数不多,但给中国影坛造成了巨大的冲击波,实现了一次石破天惊的历史飞跃。特殊的人生历练与系统的专业知识背景在他们身上的融合,造就了他们不同于前辈的特殊气质。1983年前后,这一拨人带着一种无可抑制的突围锐气和创新激情闯入中国影坛。他们强烈渴望通过影片探索民族文化历史和民族心理结构,因此他们多以“文化寻根”为作品的底蕴和母题,拷问历史,面对现实,紧切民族命脉,流露出对国家、民族和社会的深切关注。例如《黄土地》中的男主角虽然是个八路军战士,但故事本身完全与歌颂革命的主旋律无涉,而是着力于对中国农民的命运及其愚昧劣根性的分析。在该片的导演陈述中,陈凯歌引用老子的话“大方无隅,大器晚成,大音希声,大象无形”来表达自己的使命感和责任感。另一方面,以电影技术手法观之,第五代导演力图在每一部影片中寻找新的角度,在选材、叙事、刻画人物、镜头运用、画面处理等方面,都力求标新立异,以至其作品主观性、象征性、寓意性特别强烈。

打响中国第五代导演的第一枪的张军钊的《一个和八个》诞生在当时名不见经传的广西电影制片厂,而这个张艺谋“开始不想去,广西太远了。那时,我甚至还不知道南宁在什么地方”的偏远之地,正是“第五代”起家的地方。这个偏居一隅的小制片厂因为规模小、创作人才极度匮乏,因此刚从电影学院毕业被分配来这里的张艺谋等人不必按常规步骤按部就班地经历从场记到导演助理再到副导演最后到导演的媳妇熬成婆的艰难过程,而是直接就执掌了导筒,抓住千载难逢的机遇脱颖而出,在他们的发轫之地写下了辉煌的一笔。1983年还是“文革”后的复苏阶段,重社会意义而轻艺术形式的观念在电影界普遍存在。而《一个和八个》的创作者则反其道而行之,在形式上走了一个极端:他们使用暗色、不对称的构图,所采用的摄影手法与传统的中国电影形成了强烈反差。尽管影片后来被删改多处,面目全非,但它在中国影坛的先声意义还是不可抹煞的。它被视为中国新电影的里程碑,是“第五代”的开山之作。

被公认为第五代电影崛起标志的陈凯歌导演、张艺谋摄影的《黄土地》同样采用了离经叛道的摄影手法:让黄土地占据画面的大部分,而人却被挤放在画框的边缘,被压缩得极其渺小,镜头移动缓慢,或者干脆不动,纯静态描写。他们着意于从艺术手法上的创新来“表现天之广漠、地之深厚、黄河之水一泻千里、民族精神自强不息,表现人们从原始的愚昧中焕发而出的呐喊和力量,表现从贫瘠的黄土中生发而出的荡气回肠的歌声,表现人的命运、人的感情,表现他们在愚昧和善良中对光明的渴望和追求”^⑩。第五届金鸡奖颁给该片摄影师张艺谋的最佳摄影奖评语是这样写的:“以独特的造型构思,充分调动摄影手段,传递出黄土高原的拙朴浑厚,风格卓异。”^⑪正是这些一反常态的电影技法,把传统美学中侧重于写意的特色通过电影形式表现出来。

而“第五代”的另一部扛鼎之作《红高粱》刻画的是一个模糊了具体年月的传奇式民间乡野世界,生活于其中的男人、女人如同那些随地生长的野高粱一样旷达豪爽。“生生死死狂放出浑身的热气和活力,随心所欲地透出做人的自在和快乐”^⑫。《红高粱》不同于以往的中国电影,它充盈的是一种强烈的生命意识,一股子热辣辣的人性味,让世人瞠目结舌、深感震惊。张艺谋曾经这样说:“《红高粱》中那种自由的生活张力、狂野的生活态度,那种没有规矩、没有束缚的人性张扬实际上充满了理想色彩,它在中国人即使是当代中国人身上也极少看到。”^⑬的确,故事本身的新鲜魅力和表现题材所用的新鲜手法,打造出了这部充满了戏剧张力、大开大阖、跌宕起伏的具有里程碑式意义的电影作品。

在第五代电影中,张艺谋导演、巩俐和葛优主演的《活着》(1994)可以说是新时期电影的巅峰之作。这部影片获得了1994年戛纳电影节评委会大奖、最佳男主角奖。这是一部平民史

诗,通过小人物和大背景的巧妙结合,历史和个人命运的巧妙结合,将历史浓缩为个人的命运。电影揭示了个人与时代的对立,个人处于时代历史的重压之下,任其摆布,无从反抗,刻画了小人物的悲欢离合和时代的荒谬感,表现了20世纪中叶中国的历史现状:解放战争、土地改革、人民公社、大跃进、破四旧、文化大革命……每一次打击都与时代有暗合的关系,展现出人在社会面前的渺小。

同时,“第五代”以其不同于传统的崭新气质改变了世界对中国电影的刻板印象,夺得中国电影史上具有纪念意义的几项大奖:《黄土地》荣获第38届瑞士洛迦诺国际电影节“银豹奖”,这是“第五代”第一部受到世界关注的影片;《红高粱》所获的第38届西柏林电影节“金熊奖”更是三十八年来中国电影第一次打开了这扇大门,而张艺谋也成为第一个捧走“金熊”的亚洲人;《晚钟》(吴子牛导演,1989)获第39届西柏林国际电影节“银熊奖”,再次证明欧洲对“第五代”的青睐。

在整个90年代,第五代电影在国际电影节上四面出击,全面开花,各大奖项悉数收入囊中:李少红的《血色清晨》(1990)、何平的《双旗镇刀客》(1990)、张艺谋的《秋菊打官司》(1992)、陈凯歌的《霸王别姬》(1993)、张艺谋的《一个都不能少》(1999)……这些第五代影片以凯旋的步伐,走过欧美许多国际影展,使中国电影在世界电影之林中占据重要一席。上世纪80、90年代是“第五代”最风光的时代,但从90年代中期开始,第五代导演便因为各自个性化的追求开始分道扬镳、各立山头了。“第五代”这个具有特定历史涵义和时代意义的指称已经意义甚微,我们现在概括的“第五代”在很大程度上是指那些曾经属于“第五代”这个范畴的“第五代人”了。

曾经的“第五代人”虽然已从电影题材、艺术气质上相去甚远,但是商业意识的不断强化却是相同的。2002年初,“第五代”就以一种集体复出的势头拿出了各自的作品:《和你在一起》(陈凯歌)、《极地营救》(张建亚)、《假装没感觉》(彭小莲)、《周渔的火车》(孙周)、《恋爱中的宝贝》(李少红)、《小城之春》(田壮壮)等等,这些新作,无不呈现出精美的艺术品质,但绝大多数都放下了“精英文化”的身段,而将观众和市场作为第一考量。从《英雄》(2002)开始,继而有《十面埋伏》(2004),张艺谋在电影商业化道路上的步子越迈越大,直到《满城尽带黄金甲》(2006)遭受猛烈的批评。陈凯歌2005年的所谓“大片”《无极》,尽是没头没脑的稀奇古怪的场景,从电影艺术的角度来说是失败之作,并不过分。从当今电影市场的份额来看,“第五代”无疑已经成为国际电影投资商在中国电影市场的代言人,“第五代”以艺术冲破中国传统电影藩篱,又以金钱圈占中国电影的市场,是喜是忧还未见端倪。

第六代:成长的烦恼(1990—)

评论界对于“第六代”的界定,基本以1990年为一个坐标系。以当时刚刚毕业的张元以及尚未走出学院大门的一批年轻人代表,他们构成中国电影第六代的整体基座。常见的名单是:张元、管虎、贾樟柯、王小帅、娄烨、路学长、胡雪杨、陆川、刘冰鉴、李欣、徐静蕾、张扬等年轻导演。王全安、侯咏、姜文、顾长卫、朱文、章明等可以算作异数,但如今还是被笼统地纳入了这个圈子,有人笑称为“五代半”。其实“第六代”的定位更具美学意义,这是一批迥异于“第五代”的新生力量,他们的观念、语言和态度已日臻成熟、别开生面。

“第六代”的作品也可以开出一长串名单:《妈妈》(张元导演,1991)、《北京杂种》(张元导演,1993)、《阳光灿烂的日子》(姜文导演,1994)、《东宫西宫》(李少红导演,1995)、《小武》(贾

樟柯导演,1997)、《站台》(贾樟柯导演,1998)、《苏州河》(娄烨导演,2000)、《十七岁的单车》(王小帅导演,2001)、《寻枪》(陆川导演,2002)、《任逍遥》(贾樟柯导演,2002)、《青红》(王小帅导演,2005)、《孔雀》(顾长卫导演,2005)、《可可西里》(陆川导演,2005)、《图雅的婚事》(王全安导演,2007)……“第六代”的作品在2005年之前大多没有惊人的票房和足够的知名度,但通常是国际各大影展上的常客并屡屡获奖,加之影迷的竞相追逐与碟片市场的炙手可热,悄然造就了颇为神秘、独特、纯粹的第六代群体。

这一批导演制作的影片曾经被称为“地下电影”或“独立电影”,因为年轻的导演刚进入影坛时遭到来自文化和经济的双重压力。在文化上,由于这些影片在某些方面不够成熟或者不符合官方某些意志没有得到在国内放映的批准;在经济上,也处于找不到资金、捉襟见肘的境地。由于这些影片几乎完全按照导演自己对电影的理解来拍片,与商业电影有很大的距离,因此很难找到赞助商。正是由于他们在艺术上的独立性,所以这些影片屡屡在国际上获奖,引起了观众的注意。比较引人注目的是,贾樟柯导演的《站台》、娄烨导演的《苏州河》、王小帅导演的《十七岁的单车》、姜文导演的《鬼子来了》(2002)等,它们分别在或大或小的国际电影节上以“中国电影”的身份获奖,然后等待它们的共同命运却是在国内(大陆)的禁映,即不能进入国内电影市场而获得公开放映的权利,有的导演还被处以禁止拍片的惩罚。

第六代导演的批判锋芒指向了当时电影的流行样式“散文化电影”。他们强调当时的电影界对《黄土地》的美学评价实际上是一种历史性的误读,“说《黄土地》真实再现了黄土地上人们的生活状态,倒不如说它把这种生活风格化了,这种认识上的差异使《黄土地》的追求成为之后中国电影的一种时尚,并在一种貌似深奥却是很幼稚的层次上进行效仿”^④。由于“电影制作界对于这种个人电影的追求,导致了一种以浮浅的社会学、文学、文化学甚至精神分析解释自我作品的风尚,这使中国的电影导演们始终处在一种欠清醒的状态中”^⑤。

与“第五代”那种对历史、对国家民族命运的挥写相比,第六代导演更关注作为个体人在现实生活中的生存状态,这使得他们的影片在题材上具有一种“原创性”,在表层形态上力图呈现出一种生活本身所具有的“原在感受”。普遍采用同期录音保持现实空间的环境真实,通过大量的移动摄影建立观众与剧中人物相同一的视觉心理感受;与此同时,电影开始自觉地淡化演员的戏剧化表演方式,最大限度地还原剧中人物自身的职业特点,给观众造成一种“目击现实”的心理感受,进而改变电影仅仅供人娱乐、解闷的游戏性质,在弥漫着商业气味与低级娱乐的电影市场上,重新树立起中国电影透视社会现实、展现历史变化的美学旗帜。

从某种意义上说,“第六代”作品的共同主题首先是青春——变动的城市的青春。他们的人物大多是生活在90年代的年轻都市漫游者,以及形形色色的都市边缘人。没有了历史反思的使命,这些导演自然选择了熟悉的自身成长经历的青春书写,热衷于表现所谓的成长的故事,更准确地说是谱写“青春残酷物语”!正是由于这个特征,他们的电影中人物往往就是他们熟悉的人,很多电影都有一批固定的演员,如贾宏声、周迅、徐静蕾这些导演熟悉的演员,或者干脆使用业余演员,让他们自己表演自己,而《妈妈》中母亲的扮演者秦燕自己就是一个残疾儿童的母亲,或者是导演自己参与表演,更增添那种青春的熟悉感,如《周末情人》中的王小帅,《冬春的日子》中的娄烨。电影中的残酷物语正是这些导演自身残酷物语在镜中的投影。

随着时间的推移,官方在观念上也发生了巨大的变化。从2004年起,国家电影局在电影审批上采取了宽松的政策,对这些被封杀的年轻导演全面开禁,并且对一批在国际上获奖的导演进行经济上的资助,“第六代”全面从地下走到地上。然而,这些导演马上又面临在主旋律和商业片的大潮中如何保住自己独立的艺术风格,如何不被观众和票房吞没的考验。

结 语

冯小刚曾以调侃的方式说,电影界“第三代和第四代导演占据着宝殿,他们把大门把得很死。接着,第五代导演杀到,他们没走大门,直接‘破窗而入’,然而第五代导演杀入这座电影宝殿后,同第四代一起把窗子关严了。后来,第六代导演竟然也杀入了这座宝殿,他们既没有走门,也没有走窗户,而是从地底下钻出来的。等我杀到这里来一看,不但进不去这座宝殿,即便是进去,也没有我下脚的地方。于是,我索性就在宫殿旁边自己建了个耳房。没想到,通过不断发展,日子过得还不错”^⑩。

中国电影的“代际”划分从某种意义上说是一种自然而然的选择。其实,中国电影真正的划分还是以改革开放的1978年作为红线,这以前的意识形态的强力介入是无法抵挡的,这以后中国电影在艺术形式上的追求已经初见端倪,但是距离形成独立的艺术精神还相距甚远。从“第一代”的“影戏”,“第二代”的“呐喊”,“第三代”的“革命”,“第四代”的“解放”,“第五代”的“井喷”,一直到“第六代”的“烦恼”,中国电影的“代际”划分也许将寿终正寝,但目前还找不到一种新的指代来替代这个很不准确但又不得不用划分的划分方式。随着中国电影进入21世纪,一种新的力量正在大规模地介入到中国的电影艺术创作之中,这就是市场的无形之手。当我们面临着“第五代”被“收购”,“第六代”被“收编”的复杂局面时,那种长期被意识形态纠缠不清的艺术精神又如何能在强大的市场中重新取得主导地位,正是新一代电影人面临的考验。

- ① 爱德华·费根鲍姆、派米拉·麦考杜克:《第五代——人工智能和日本计算机对世界的挑战》,尉腾蛟译,中国友谊出版公司1985年版。
- ② 刘嘉琦:《200导演香港大话电影,预言09年电影入牛市》,载《东方早报》2009年1月12日。
- ③ 丁亚平:《影像时代中国电影简史》,中国广播电视出版社2008年版,第9页。
- ④ 李亦中:《柯灵电影观刍议》,载《上海文论》1992年第2期。
- ⑤ 程季华:《中国电影发展史》,中国电影出版社1963年版,第202页。
- ⑥ 《联华画报》1934年9月16日。
- ⑦ 于光远:《我所知道的江青》,载《炎黄春秋》2006年第2期。
- ⑧ 《文汇报》1986年7月18日。
- ⑨ 柯灵:《中国电影的分水岭——郑正秋和蔡楚生的接力站》,王人殷主编《蔡楚生研究文集》,中国电影出版社2006年版,第283页。
- ⑩ 张艺谋:《〈黄土地〉摄影阐述》,倪震《北京电影学院故事——第五代前史》,作家出版社2002年版。
- ⑪ 《第五届金鸡奖评选纪实》,《中国电影年鉴》(1986卷),中国电影出版社1988年版。
- ⑫ 张艺谋:《我拍〈红高粱〉》,载《电影艺术》1988年第4期。
- ⑬ 罗雪莹:《赞颂生命,崇尚创造——张艺谋谈〈红高粱〉创作体会》,《论张艺谋》,中国电影出版社1994年版,第169—170页。
- ⑭ 《中国电影的后“后黄土地”现象》,载《上海艺术家》第4期。
- ⑮ 贾磊磊:《关于中国“第六代”电影导演历史演进的主体报告》,载《当代电影》2006年第5期。
- ⑯ 谷子:《中国电影百年论坛开幕呼吁给国产电影更大空间》,载《大连晚报》2005年12月16日。

(作者单位 中国人民大学文学院)

责任编辑 容明