

沉默的西部:电影、文化与历史

——关于影片《黄土地》阐释之思考

郑 睿

(陕西师范大学 中文系,陕西 西安 710062)

[摘要]作为一个特殊的群体,第五代导演至今仍在影坛上发挥着不可忽视的作用,他们既是破坏的一代,也是试图反思的一代。本文以第五代导演代表作《黄土地》为对象,分析了具体历史语境下电影文本阐释的当下意义。

[关键词]第五代导演;《黄土地》;陈凯歌;张艺谋

[中图分类号]G251.6 [文献标识码]A [文章编号]1005-3115(2010)20-0055-04

《黄土地》(张子良编剧,陈凯歌导演,1984年上映)是第五代导演的发轫之作,也是第五代导演的两大主力陈凯歌和张艺谋的第一次合作。起初,它并没有引起太大的反响,而随后在海外出人意料地受到西方电影界权威的热烈赞扬,“(之后)《黄土地》立时命运陡转,中国电影权威和公众才开始以西方人给予的新的目光去正视它”。^①《电影艺术》与中国电影出版社本国电影编辑室于1985年2月4日在北京联合召开了为期一周的青年导演摄影影片研讨会,主要对《一个和八个》、《猎场札撒》、《喋血黑谷》、《黄土地》“从思想到艺术进行了探讨”。在陆绍阳看来,“(《黄土地》)使多少有些暮气的中国电影出现新的可能性”,认为《黄土地》是有“里程碑”意义的电影。^②此后,关于《黄土地》的阐述,就笔者看来,主要有两方面。

一、子一代的述说:对主流的归顺

首先,不该忽视的是创作者自身对影片的阐释。实际上,《黄土地》预示着一个反思群体质疑的开始,陈凯歌的导演阐述引用老子的话“大方无隅,大器晚成,大音无声,大象无形”,以此为《黄土地》的理念。就像当时评论界普遍认为的,一味地描写反动政治压迫和经济剥削的模式,而把注意力和关注点投向了更值得反思的主体:历史与传统,古老中国的生活方式。影片塑造的不再是神话化的共产党人,顾青也不再被赋予救世主的身份而力挽狂澜,这无疑为当时的电影提供了更多发展的可能

性。

在影片的实际剪辑上,从陈凯歌呈现给我们的影像可以看出他的创新,但是更多还是无法摆脱把希望寄托于中国共产党这一历史的主流思维模式。顾青这个人物虽然不再具有“高”而“全”的形象特点,但这个形象在镜头中是被美化的。顾青被塑造得形象高大、气宇轩昂,而与之形成对比的农民形象贫穷、愚昧,甚至有些痴呆。顾青入住的翠巧家,是个缺席象征力量的壮年男子家庭,由年老沧桑的父亲、呆木未更事的儿子、处于社会弱势的女儿构成。两相对比,旧的生活方式已经显出一种老态,在与新秩序的竞争中明显败下阵来。无论衣着、言行举止,还是思想观念,顾青这个人物才符合现代人对“文明人”的评判标准。当时观看本片的评论者也认为:“顾青是一种革命的力量,崭新的力量,新一代的力量……顾青对他们的(翠巧、憨憨们)的启蒙作用标志着黎明时期的到来。”^③于是在陈凯歌的摄影机内,顾青这个人物符号有了一种权力,即在这片贫瘠的土地上行使文明的权力。这种权力的行使是十分微妙的,陈凯歌在导演阐述时,曾经对陕北独特的艺术表示过惊叹与不遗余力的赞扬,这也暗示了陕北的生活在进入镜头构成影像接受镜头之外的观者凝视之前,已经接受过创作者的初次凝视。尽管陈凯歌不承认自己是“猎奇”,但这片土地的生存状态对初次凝视的观者们已经构成了一种奇观。顾青的“审视”和镜头后的我们的态度达到了统一:对这些奇观既觉得好奇,又对老汉所谓的一

系列“庄家人的规矩”抱以不理解甚至嘲笑的态度。

“腰鼓”、“求雨”这两场戏,像是一次两种文化圈的较量,并且明显地暗示了导演的倾向。顾青所代表的解放区是一种类似桃花源般的构建,它是文明而高级的。穿插解放区生活的镜头色调明丽、节奏欢快,后生们的腰鼓像是一种源于文明的诱惑,更像是一种文明的炫耀与示威。“这两场戏……腰鼓表现的是掌握了自己命运的觉悟的力量,求雨表现的是盲目的力量……我们想使这两场戏形成鲜明的对照:一个民族,既可以热情奔放地打起腰鼓,也可以麻木愚昧地祷告天地……”^④

王得后也认为,“盛大的雄壮的腰鼓场面代表着一种新的民族文化,革命的文化,是顾青们为之奋斗的光明的象征,可以战胜自然和愚昧的力量的象征……没有这一场面(腰鼓)顾青将显得孤立无援,新的民族性格和民族文化将显得黯然失色。”^⑤

在现代观者看来,腰鼓与祈雨分别代表了民族性格中的进取与保守、觉醒与愚昧。对前者的褒扬和对后者的贬抑明确表现了陈凯歌的创作倾向。陈凯歌在这里表现出现代化未竟时对未来的乐观与希望,是从第四代导演那里继承而来的对从未承诺过的未来的一种盲目乐观与希望。

二、主流视野的抗拒:传统的幽灵

第二方面的阐述来源于当时的主流批评界。如前文所提到的,在“海外大捷”之后,当时国内批评界对影片表现出极大的热情。而影评界这一貌似对新兴电影表示认可的态度背后,依旧是从传统主流修辞表述的解读。他们对影片所表现的反对封建婚姻、反对愚昧与反思历史的初层面达成一致,并对此表现了高度赞扬。而与此同时,他们的解读在以下两点上与创作者们产生了严重分歧:

其一,对影片所表述的几个对象的态度。

《黄土地》中的主角概括起来有三个:农民(翠巧爹、翠巧、憨憨)、士兵(顾青)与历史(黄土地)。

张英进^⑥把《黄土地》归为了“战争影片中的边缘性和少数话语”,认为陈凯歌“早在《大阅兵》之前就曾试图在中国新电影中嵌入一种少数话语”,认为陈凯歌将农民和士兵这两类“备受赞誉的国民”形象分割成霍米巴巴所说的“他者/自我——固定的教育对象和流动的行为主体”,并就此质疑革命的“神话”。战士和贫苦农民的形象都与传统共产党的

修辞不再一致,顾青的形象不再作为官方表述的革命变革的主体,贫苦农民也不再“一贯都深具天生或自觉的阶级意识”,而是被表现为被传统和迷信蒙蔽、对新观点持怀疑态度,并且抗拒任何变化的一个群体。

当时批评界的解读是这样的:“长期的封建和半封建半殖民地的社会历史和政治文化,使得世代生活在黄土高原的陕北农民在精神气质中,一方面是显现出呆滞甚至是呆痴的特征……”更是积极的作出论断:“本世纪三十年代的中国陕北农民,正是以这种精神状态,期待着共产党领导的中国革命的到来……”^⑦

批评界对这一边缘性和少数话语持不理解甚至否定态度,他们在被迫于西方认同权威而承认《黄土地》的独创艺术性的同时,依旧保留着传统的挥之不去的思维模式。他们依旧把农民想象成“期待中国共产党到来”这一有着高度革命自觉的群体,主观的相信主流的传统表述与修辞,这种传统的力量无时不在。

最为尖锐的莫过于成志伟的电影批评《不要忘记电影特点和群众》,^⑧他认为,这部影片“多数观众不满意”,他甚至指责:“这种愚昧落后的习俗(祈雨),适当表现一下也就可以了,影片却用长镜头摄入而且多次反复出现……反而使不少观众认为在宣扬迷信场面……”

当时,单义化的主流意识形态的历史表述使人们熟悉了官方关于一些事物的修辞。而由于影片中所呈现的陕北风貌与官方所表述的“现代化”标准不符,不具有进步、文明、积极的特质,批评界一致对这种生存状态抱否定态度。

陈凯歌谈道:“(对影片的人物)怀着一种理解 and 爱,想真实地写出他们的欢乐与忧伤,向往与追求。”从陈凯歌的观点中,可以看出他对黄土、对古老的生存状态的一种温情,可以读出“寻根”中所构建的归属感。就戴锦华看来,^⑨作为文革精神之子,独特的成长经历让“子一代中的异类”第五代导演在思维模式与情感模式中有着不谐的“二重性”:一边是臣服主流,以期进入象征秩序,为此,他们必须重述革命战争的历史神话;另一边则在狂欢节之外保持旁观者的理性沉思,通过为父正名以期“为父之子”——他们自身正名。

所以,不难理解以陈凯歌为代表的第五代导演

对历史的复杂态度,他们试图通过“寻根”找到缺席的“父”,企图通过破解历史单义式的迷信形成自己子一代的表述。这种追寻锁定在“革命战争的历史神话”之地,即《黄土地》中的陕北。

陈凯歌在选择环境造型方面,谈到选择陕北的多种原因,大体可以归为两类:首先,它是孕育英雄主义革命的摇篮。“想象过那里苍凉、荒漠的自然景观,我感到本身就是一种力度。从历史的角度看,人类在为求得生存而征服大自然的斗争中,最容易产生英雄主义”。^⑩这里“曾经发生过一场轰轰烈烈的革命运动,曾为新中国的诞生做出了伟大贡献”,重述革命战争的神话的前提便是与主流持一致并显示出臣服的姿态。其次,这里是触及历史的最佳地点。“如果以养育了中华民族、产生过灿烂民族文化的陕北高原为基本造型素材,通过人与土地这种自氏族社会以来就存在的最古老而又最永恒的关系来展示,或许可以引发出一种阳刚之美。”黄河“让我们想到数千年历史的荒凉”,从而达到反思的效果,因为它“很富于一种对我们民族的象征意味”。他们“在影片所要展示的那个年代,引导着整个民族去掬起黄河之水的是中国共产党”的臣服主流,又有着“既要吸收新的思想,同时还应当尊重自己的传统,从既往的历史中汲取力量,为此,必须清醒地认识自身”这样的反思。他们得出的诸如“能孕育一切的,也能够毁灭一切”的突破性反思,可以看成是以柔和的方式去重新为父正名的努力。^⑪

其二,第五代导演的突破,外化为形式上即表现为大量的固定镜头的运用。这造成了第二点理解分歧:对新的电影表现方法理解的不同。

《黄土地》上映之初,多数观众感到“烦腻”,不满它的“静”。成志伟认为这种方法是“作者为了追求自己的风格,表现自己的偏爱,自觉或不自觉地舍弃了电影艺术本身”,认为“长镜头的摄入而且多次反复出现……这种表现太单调太平板,反而使不少观众认为在宣扬迷信场面(祈雨场面)或是认为在拖时间浪费胶片”。成志伟认为电影的特性和魅力就是在于运动,这种新的表现手法被认为是舍弃了电影艺术本身,与当时的观影惯性相悖。

而早在《认识电影》^⑫中的就说过:“没有什么是一拍电影‘正确’方法……每种方法都可以有效,只要有效就是对的方法。”真正的导演是创造而非一味地模仿或迎合当下的表现手法和观影习惯,只要导

演将自己想表达的表达出来,他的工作便已经完成。以陈凯歌和张艺谋为代表的第五代导演以急于用一种新的形式组织自己的话语从而构建自己的语言,“它以新的观念、形式美学撕裂了为人们所熟悉的银幕神话世界”。

陈凯歌谈到这种表现手法时这样说:“为了更好地表现那个时代的时代氛围、情绪,在镜头运用上,我要求摄影机尽量不动。”“宁肯景物不断变化,也绝对不能用变焦距,全部都是‘死画面’,有意造成一种沉重感和压抑感。”

王一川在《张艺谋神话的终结》中认为,《黄土地》摄影的成功无疑是张艺谋神话的重要一步。他通过这部电影获得了西方的热烈赞扬,“他的摄影术在此过程中被封为‘新电影’的开山经典”,也是这部电影,“让摄影和导演第一次在影片中表达中产生了同等重要的作用”。^⑬

张艺谋在谈到这样表现的目时阐述了这样的思想:“为了表达生命的过于缓慢与不变,就‘觉着有了‘想法’——使那摄影机不动。就像那块土。”^⑭

通过这两个人的阐述,可以看出他们的“自我表现”和对历史话语质询层面咄咄逼人的势头。第五代导演“所追求的历史感”究竟是什么?他们批判的究竟是什么?郑洞天说过:“他们的影片里从没有坏人,他们在批判谁?从《黄土地》的翠巧爹到《孩子王》的王七桶,他们身上藏着我们民族生存的伟力,同时又沉沉地坠着历史的进步。缺了前者,我们没有根,看不到后者,我们走不动。”^⑮他认为第五代导演的冷峻是“被爱憋着”,否则拍不出那样锋芒毕露地批判又那样像刮自己身上的肉一样的作品。正是这种“带着爱的反思”,才让第五代导演得以创造出“将自己的人生和情感经验溶进艺术那永不停息的对生活的思考之中”的正宗作品。

三、结语:显象镜头后未竟的思考

在显象的镜头之中我们似乎要去找找到镜头之后凝视的意图、创作者之所以会产生反思的原因以及他们反思的真正指向。具体到《黄土地》,这种困惑就转化为镜头内战士顾青的困惑。顾青认识到,他所坚信的那套说辞(自由恋爱、男女平等)在沉重压抑的黄土地中显得没有权威性,群体的反应永远只是一声木然的“噢”。农民不懂得“解放”、“自由”,他们的“愚昧”和“守规矩”就是他们文化圈子

中的文化与智慧,就是他们的传统与生存之道,这样的生存之道建立在历史的权威性之一,是已经形成秩序必须要被遵守的。

而影片对可能是被启蒙对象的翠巧、憨憨赋予了复杂的感情。顾青的到来对他们的影响无疑是巨大的,翠巧对顾青的感情可以解释为简单的爱情,更是一种对文明的向往、对顾青所代表的新世界的向往。这种年轻一代对未知的好奇和向往情绪是构成近代以来革命的巨大动力,从最后憨憨问翠巧是不是去找顾大哥的时候,她一口否定并说要去“河对岸的八路军”可以看出,八路军的诱惑远远超过了顾青本人,顾青所描绘的生活方式是翠巧驶向河对岸的真正动力。而翠巧也用“割发”这一举动表明了对对岸的文化圈的认同甚至主动臣服的态度,用行动表明了自己与旧的父权制度决裂的决心。

但是影片中的翠巧却被安排了一个出乎意料的结尾:她没有获得解救,在投靠八路军的路上,翠巧被生养她的黄河所吞没。对于这个结尾,陈凯歌的解释是:“能够孕育一切的,也能够毁灭一切。”他想要表现的“重要的不在于表现她的死,而在于写出她身后给人们留下的思考”。她所向往的那个乌托邦,那个模糊了性别概念的河对岸的八路军,并没有解救她——“组织也有组织的规矩”(顾青语)。这意味着又一个符号秩序已经建立,对这个秩

序的描述,第五代导演并没有进一步写实地揭示,只把画面止于翠巧这个被启蒙者摸索道路的路上。这个结尾可以留下无限的空间,同时还有一种向“未来文明”献祭的意味。河对岸的乌托邦没有解救翠巧,这个结尾不同于以往电影叙事中的大团圆结局,影片用这一不置可否的态度消解了过去传统电影叙事中的盲目乐观。就如第二部分所说到的,这部电影是一种关于子一代语言的突破,通过他们的表述力图还原一种他们所认为的历史的真实,而最终在破坏之后的重构过程中出现了一种尴尬的难以前进的场景:历史无法被新一代的语言所述说。他们惟一能做到的,只能以一种谦虚的态度,把历史表述为固定的存在。它可能是深沉广阔的、无言的“黄土地”,也可以是充满生机的“红高粱地”(《红高粱》),也可以是安静的诉说一切的“红土地”(《孩子王》)。总之,关于历史的探索自身的艰巨与不可能性是使第五代导演止于“历史遗存物”并且陷于一种对历史困惑的原因。

以上这一过程只具有认识而非实践的可行性,但是在这些作品中,我们都看到了他们的“憋着爱的批判”。之所以会产生批判与反思,是出于深沉的爱,出于对民族、对历史的责任感,这种带着温情的反思与艺术探索才是最值得珍惜并且是一场艰巨的未竟事业。

[注 释]

- ①⑭王一川:《张艺谋神话:终结及其意义》,《文艺研究》,1997年第5期,第67~78页。
- ②陆绍阳:《中国当代电影史》,北京大学出版社2004年版。
- ③王得后:《沉沉的〈黄土地〉》,《电影艺术》,1985年第6期,第33~35页。
- ④⑪⑬罗雪莹:《回望纯真年代:中国著名电影导演访谈录》,学苑出版社2008年版。
- ⑥张英进、胡静:《影像中国——当代中国电影的批评重构及跨国想象》,上海三联书店2008年版。
- ⑦孔都:《谈〈黄土地〉的概括性电影形象——在“青年导演摄影影片研讨会”上的发言》,《电影艺术》,1985年第4期,第32~33页。
- ⑧成志伟:《不要忘记电影特点和群众——观影片〈黄土地〉有感》,《电影艺术》,1985年第4期,第34~35页。
- ⑨戴锦华:《沙漏之痕》,山东友谊出版社2006年版。
- ⑫路易斯、贾内梯著,焦雄屏译:《认识电影》,世界图书出版公司北京公司2009年版。

[参考文献]

- [1]陈国华.陈凯歌电影《黄土地》中独特的文化特质探析[J].电影评介,2008,(23).
- [2]李月军.从边缘到中心——论红卫兵的政治社会化[J].湖北行政学院学报,2004,(1).
- [3]沙蕙.消逝的悲歌与青春的主旋——中国电影“第五代”及其后[J].文艺研究,2006,(9).
- [4]王宜文.人性表现的三组平行交叉蒙太奇——黑泽明、张艺谋、陈凯歌的艺术人格及其作品[J].中国图书评论,2006,(9).
- [5]晓深.香港:《黄土地》冲击波[J].当代电影,1985,(4).
- [6]彭世柱.纯影像与自然音响——看电影《黄土地》[J].电影新作,1985,(5).
- [7]李晋生.为我所用便是新——看影片《黄土地》的一点感受[J].电影艺术,1985,(7).