

新时期中国电影的社会主题探寻

刘晓燕

(兰州大学国际文化交流学院 甘肃 兰州 730000)

【内容摘要】本文从电影社会学的角度分析了新时期三十年来中国电影的历史,梳理了电影作为文化现象与社会的互动情态,概括出了新时期国产电影的三个大的主题及其中的九个小主题。

【关键词】新时期 中国电影 社会主题

中图分类号 J90

文献标识码 A

文章编号 1007-9106(2011)03-0095-04

电影是一种社会的表层文化结构。电影理论家克拉考尔说:“可见的世界透过表面被表达,对这些表面的质询将引出世界的‘面相’(阿多诺的概念)。显示可被阐释为一种象形文字(hieroglyph)。空间是一种社会的象形文字,社会现实的构造与关系被铭刻其中”^[1]。这段话的意思是,电影作为一种表象,铭刻了社会本质的诸多问题,它不是映射式的,而是渗透式的。这使我们利用社会学的解剖刀来剖析电影。

新时期电影的三十年,恰恰可以因为几次重要的文化事件和历史事件,被分成了三个阶段,本文分别赋予每个阶段三个主题,每个主题中又分别概括出三个具体的单项主题。在归纳概括中,本文加入两个电影艺术的维度:写实主义的和非写实的。

一、政治反思的主题(1978—1987)

1. 疯癫

对“文革”的政治反思是1978年以后连续几年常见的主题。这一时期出现了中国电影史上少见的“疯癫”的主题。

自从福柯开始,“疯癫”与“文明”的关系就是社会学家们所着重研究的一个领域。福柯所引申的二者的对立,实际是理性与非理性的对峙。理性要求的是秩序,以及对自由行动的肉体的抑制^[2]。而中国电影这一时期的“疯癫”主题,更多体现的是极端集体主义导致的一种群体性的癫狂。在《泪痕》(1978,李文化)中,著名演员谢芳扮演了一位疯女人“孔妮娜”。在丈夫坚持进行正确的水库建设方针而被迫害致死之后,她被迫伪装疯癫。直到拨乱反正之后,新任县委书记朱克实来到这里,才为观众破解了疯女人之谜。影片在影像上主要是利用“疯女人”来制造一种不正常的世界。《泪痕》在当时赢得了极大的成功,1980年获得了《大众电影》百花奖最佳故事片奖。它暗喻了这样一个主题:在一个不正常的社会里,正常人被当成疯子。

而另一部影片《芙蓉镇》(1987,谢晋)也讲述了一个类似的主题。文革中丈夫被迫害而死的“米粉西施”胡玉音(刘晓庆饰)与黑帮分子“秦癫子”(姜文饰)悄然相爱。胡玉音曾经因为经营米粉店而给很多帮助她的人带来了麻烦,丈夫也因她而死。她与秦癫子的爱情又让后者锒铛入狱。同样是拨乱反正以后,秦癫子落实知识分子政策回来,而当初的那一位迫害者——王秋赦,却成了真正的疯子,游荡在街上,呼喊“运动啰,运动啰,七八年再来一次”的谏语。

《芙蓉镇》上映之后引起了较大的争议。一方面,同《泪痕》一样,它对这种集体主义癫狂的“反思”受到了欢迎。但另外一方面,“反思”在1986、1987年已经引起了一些社会人士甚至是政治高层的关注^[3],从而使该片陷入一种尴尬的境地。我们可以称《芙蓉镇》是一种“迟到的现实主义”,假如它处在《泪痕》的时代,必然会获得完美的评价。然而艺术滞后于现实了。

《芙蓉镇》引起社会广泛讨论的另一个原因,是男女主人公分别是小生产者与知识分子。这两种社会身份在当时正在被社会重新“识别”。但是对王秋赦这个“政治投机者”的抨击,无论在其道德上还是政治取向上,各个社会阶层都取得了共识:在正常的社会里,正常人该是正常人,疯子继续是疯子。

另外,“疯癫”的主题,在这一时期还有一些非写实主义的探索。如《苦恼人的笑》(1979)、《生活的颤音》(1979),之后是《小街》(1981)。技巧上的尝试提升了对主题的表达。意识流的使用,开放式结尾强化了“疯癫”的主题。

2. 知识分子

20世纪中国知识分子的命运一直是一个备受关注的课题。从1957年反右运动,到1978年“科学的春天”,这二十年间知识分子的社会地位低下,很多人遭受了不公正的待遇。他们当中的大多数默默地忍受厄运的敲击,直到中国

* 作者简介:刘晓燕(1976-),女,兰州大学国际文化交流学院讲师,硕士,研究方向为电影批评、文化研究。

社会重新建立起尊重知识、尊重人才的社会氛围。

《人到中年》(1982,王启民)是根据女作家谌容的同名小说改编的。这部电影讲述了一位中年女性知识分子二十多年来忍受命运的敲击,在劳累和艰辛中承受苦难、疗救社会的经历。片中潘虹饰演的眼科大夫陆文婷可以说是中国电影史上最具有时代特征的人物之一。大学毕业以后,陆文婷一直在一家眼科医院工作,长期超负荷的工作使她终于病倒在手术台旁。对于两个孩子以及同为知识分子的丈夫,病床上的她仍满怀歉疚。影片也表现了“这一代”知识分子的青春与理想。

陆文婷是一位“理想女性”。她娴和、庄重、美丽、专业而且公正,在作为妻子、母亲与专业人士方面都非常出色。她并非女性主义者常说的“被观看的对象”,而是以女性和知识分子的双重身份达到了二者的最高峰。影片的色调是一种轻微黄色和蓝色,显示了导演对这类题材在影像上的理解。

同一时期电影中的男性知识分子形象则似乎体现了另一个方向,即他们所继承的传统的道德理想主义及其在世俗生活中的受挫。这在《邻居》(1981,郑洞天)中展现得非常全面。

上述两者的区别在于,前者用自己的人格来驱除政治对生活的干扰,而后者则用生活的真实体验去疏离政治。

3. 回归古典

古典主义并不是一种主题,但它是一种“量”的存在。古典主义在中国电影史上曾经有很多杰作。譬如《小城之春》(1948,费穆)与《林家铺子》(1959,水华)。文革中以革命的名义,强行地摧毁了中国传统文化中一些精彩的部分,比如以“意境”为代表的中国传统的审美特征。上世纪80年代对传统的重新发掘,也为中国电影带来了一种本土文化的吸引力。同时,“第四代”导演在国际性对话的语境中受到所谓“诗电影”的影响,从而使古典主义的回归同时具有了本土的和先锋的双重意义。

1982年拍摄的《城南旧事》(吴贻弓),主要是用影像说话。尽管在海外放映时,一些更追求画面含义的电影人,如胡金铨,对此提出了批评,认为并没有完全表现出老北京的风貌。但是在当时的社会环境之下,它足以让中国电影回到前述的两部能够代表中国式电影美学的道路上去。

古典主义风格和文革电影追求“三突出”和“高大全”原则的方向是相反的。吴贻弓自叙要追求一种“淡”的风格^[4]。这种风格回到了中国传统美学中追求空间感而不是重视时间感的艺术审美取向,是对文革电影过度依赖人物“造型”而引起的一些谬误的反拨。

《城南旧事》以一个小姑娘的叙事作为电影的“中心”,这是她生命中的某一段时间。在这段时间里,她认识了几个成年人,也有小朋友,她的父亲去世了,她要离开北京。这个故事本身没有什么戏剧性,甚至是远离时代的。本片因此而具有了超越时代的意义和特征。以小女孩的回忆构成,体现了古典主义风格的非写实性。

另一部古典风格的作品是《巴山夜雨》(1980,吴永刚,吴贻弓)。影片借用唐代李商隐的《夜雨寄北》为片名,“君问

归期未有期,巴山夜雨涨秋池。何当共剪西窗烛,却话巴山夜雨时。”把三峡的旖旎风光与这首诗的意境以及人物的行为结合起来,形成了中国传统诗歌中的比兴手法对现代电影风格的借鉴。

二、重新审视社会的主题(1985—1997)

1985年在中国当代艺术史上是非常重要的一年。这一年中,各种现代派艺术、朦胧诗、新音乐成群崛起。而在电影摄制中同样也体现出了这一“新崛起”。如果说第三代、第四代导演群利用电影开始了政治反思,那么新出场的第五代导演的拍摄题材开始下沉。他们站在中国的“社会”基础上来制作电影。

当《芙蓉镇》依然坚持“反思”的主题而引起了各类争议的时候,第五代导演已经超前地跨入了对不同的“社会”主题的探索。作为在新中国成长起来的新一代电影人,他们选择的是关注社会结构。

1. 文化寻根

第五代导演大部分有从城市进入农村劳动的经历。可能是这种经历使他们对农村和民间有一种崭新的认识。

上世纪50、60年代的国产电影,包括70年代的文革电影,对农村进行了一种近似于乌托邦式的描绘。在这些影片中,农民所承受的更多的是政治上的压迫,很少有文化上的苦难。而第五代导演的选题,则以此为突破口。《黄土地》(1984,陈凯歌)是第五代前期有重要影响的作品。片中讲述了延安时期,一位八路军的文艺工作者顾青,在深入乡间采风的过程中,目睹了农民在经济上和心灵上的双重苦难。他想拯救那个被迫出嫁的老家的女儿,然而传统的习俗却阻止了这一切。片中宏大的原汁原味的“祈雨”仪式,在影像上前所未有地给观众以冲击。

导演利用摄影机为中国的“民间性”确立了颜色——土黄色。土黄色代表了一种沉默的传统,不同于皇家的明黄色。它对任何改变似乎都无动于衷。

而另一部电影《红高粱》(1987,张艺谋)则为“民间性”树立了另一种颜色——红色。这是“民间性”的另一面。如果说《黄土地》表现的是“沉默的大多数”的话,《红高粱》恰恰表现了其中的少数。这些少数体现出一种昂扬与亢进,一种蛮荒的甚至是西部游牧式的精神气质。《红高粱》推出了一种反权威的拯救,它既唱响了个人主义的赞歌,也拉开了唯我主义的大幕。它可以说是其后90年代民间生活的象征:既有精力旺盛、雄心勃勃的进取,又有道德失范、粗鄙自利的丑陋。

2. 凡人

1987年以后,革命历史题材影片被改称为“主旋律影片”。这一时期上映了大量反映领袖生活、战争岁月的电影。与其说是歌颂,不如说是还原;与其说是意识形态的要求,不如说是艺术形式主动的选择。

《开国大典》(1989,李前宽,肖桂云)所塑造的领袖人物与此前是有一定区别的。特别是对革命领袖毛泽东的刻画,就突出了凡人化的特征。影片突出了一些平民的特点:爱听京戏,以及品尝小吃却没带钱引起一些老百姓常见的尴尬。而敌对方的蒋介石,也不再是一个脸谱化的人物,电

影通过表现他怜子惜孙的“常人生活”这一侧面,给予了他应有的尊严。

主旋律电影的英雄还原还有一个反向运动,即突出凡人中的英雄气质。《离开雷锋的日子》(1996,雷献禾、康宁)中的乔安山,是英雄雷锋的战友,在雷锋去世以后,坚持向雷锋学习几十年如一日的故事。本片的影像力图真实,回到了一个黄绿色的年代。

3.城市生活及边缘人

在第二阶段的这十余年中,现代化进程的深入给中国社会带来了一种新的城市生活方式。就影像的符号而言,中国城市前所未有的巨型建筑形成了新的文化符号,它们在电影中建构出了一种新的城市文化。这种城市文化,给了电影人自由的表达空间,影片中的城市文化完全可以想象的、非写实的,甚至是直接从国外嫁接的。这一主题在本文概括的第三阶段会成为主流,在这一时期已经萌芽。

大约于80年代中期,王朔的“新京味小说”受到了读者的欢迎。到了1988年,有四部电影都改编自他的小说。分别是《顽主》(米家山)、《轮回》(黄建新)、《大喘气》(叶大鹰)、《一半是海水,一半是火焰》(夏刚)。这些电影(姑且称为“王朔式”电影)的特点在于提供了一种“语言狂欢”。同时,影片描述了城市文化的光怪陆离,现在看起来,呈现了一些后现代主义的色彩。这些影片描述的是城市边缘人的生活,主人公们是传统意义上的后进青年,但是他们“恣肆”的生活却有着强烈的吸引力。“王朔式”电影在内容上强化了小人物的欢乐,这与在更宏大的背景上,与中国社会结构翻转的趋势是相一致的。因而,王朔式电影的影响在1997年之后更加显著,甚至成为国产喜剧电影的一种“样式”或者说“类型”。

三、城市文化主题

1997年以后,电影在制片、拍摄、发行等领域正式向民营资本开放,国产电影逐步有了一些工业化的特征。特别是随着引进大片(主要是好莱坞电影)带来的制作发行模式的刺激,近几年来中国电影日益受到了外界尤其是美国电影产业的影响,电影文化骤变。

这一时期电影界的重要特点之一是电影票价飞速上涨,这使得电影成为城市生活的专属附属品。正因为如此背景,国产电影的主题变成以满足人们脱离日常现实的城市式的文化需求为主要目的了。在这一时期几乎已经很少农村题材的影片能够引起像上世纪80年代《月亮湾的笑声》、《喜盈门》、《咱们的牛百岁》这样轰动的社会效应了。以票房为影片的终极旨归,这一目的性越来越明确。

这也是中国社会的现实:一个已经从底部翻转,或大部分翻转的社会结构已然成形了。在这一时期,中国电影所表现出的则是以下几个主题:

1.反精英性

王朔式的从政治中心语境脱离出来的调侃文化在这一阶段完全发展成了一种反主流、反精英式的喜剧文化。最典型的是《甲方乙方》(1997,冯小刚)及同一导演之后几年拍摄的一系列“贺岁电影”《不见不散》、《没完没了》、《大腕》、《手机》等。

《甲方乙方》在剧情上由六个小故事组成。其中两个片段——“大款吃鸡”和“明星复出”中,透露出来自王朔的一贯的反精英意识。但仍有不同,二者的区别在于冯小刚在表现小人物的欢乐上更彻底、更坦率。

反精英性体现了社会多元的特征。这些电影表现出了一种小人物的“正直”,即底层人物的道德优越感。这些影片故意切割开自己与所谓纯艺术和审美的距离,艺术家、小资产者和其它表面上的理想主义者也成了嘲讽的对象。

与此相关,语言成了反对精英们的文化霸权的工具。富于特色的调侃性话语成了葛优们的标志,也成为这类电影的魅力所在。在观看影片时,观众们并不期盼在电影中看到喜剧演员们创造有深度的现实主义的角色,而是对于一年一度的在语言和形体上的继承性的、系谱性的“阅读期待”。人们渴望葛优们创造流行语,以至于他们本身杰出的演技倒在一定程度上被忽视了。

2.无主体性和无结构性

一些法兰克福学派的批评家认为,大众文化(这个词在他们那里是一种讽刺)“瓦解了阶级、传统和品味的樊篱,并消融了所有的文化区分。它把所有的东西混合、拼贴在一起,产生了可以称之为平均的文化”。“它就这样打碎了价值,因为价值判断意味着区分”^[9]。瓦尔特·本雅明称电影的技术力量带来了一种“机械复制的艺术”。由于这些特性,在这一时期,国产电影在本质上体现了一种无主体的特征。因为在观众看来,拼贴是无主的,谁也不会花时间去了解挂历上明星的拍摄者是谁,重要的是它们可以挂在那儿。对于一部电影而言,同样如此。《大电影之数百亿》(2006,阿甘)就是这样一部拼贴作品。这部电影完全是为了串联观众曾有过的审美反应而创作的。影片模仿了十几部电影的情节,包括《阿甘正传》(1994,泽米基斯)、《无间道》(2001,刘伟强)以及《雏菊》(2006,刘伟强)等影视作品。同样的拼贴电影还有这一两年新出现的“疯狂喜剧”电影类型,如《疯狂的石头》(2006,宁浩)以及《爱情呼叫转移》(2007,张建亚)这些影片更关注电影观众“客体”的审美经验,而无所谓于主体的审美创造。

无结构性是社会学的术语,它是指这样一个群体:他们缺乏统一的目标与认知,没有核心价值,而重要的是,即使在这一群体内部,仍然存在观念的冲突。这也正是上述“无主体性”的内部特征之一。

《英雄》(2000,张艺谋)是一部以影像说话的电影。但影片中的观念是不太统一的。由于受到此前成功的合拍片《卧虎藏龙》(2000,李安)的影响,《英雄》也试图挖掘一种东方美学与东方理念。拍摄者们似乎看中了中国古代文化中的“和平”与“天下”这样的宏大叙事,想利用这一观念对暴力与战争做一了结。但影片切入的历史事件——秦始皇统一六国和刺客们的“刺秦”却明显不支持这一理念。因此《英雄》在主题方面是力不从心的。之后的《无极》(2003,陈凯歌)与《夜宴》(2004,冯小刚)也呈现了这样的混乱。但是之后的一部影片《集结号》(2007,冯小刚)的出现,倒是让大片获得了一种新的结构,这个结构就是颂扬个人意志和时代的冲撞,这是趋势的改变吗?必须进一步观察。

3.跨现实性

与第五代导演及冯小刚的作品相比,第六代导演的影片主观上追求写实的风格,是“巴赞式的”、“照相写实主义”。例如贾樟柯的“家乡三部曲”——《小武》、《站台》、《任逍遥》,以及王小帅的《十七岁的单车》、《青红》。但是,第六代的写实主义也并非巴赞式的理想写实主义。本文称其为“跨现实”的特征。它的一只脚的确完全站在写实主义一方;但另一方面,第六代的叙事对象是20世纪70、80年代的民间生活,即他们的青少年岁月,这些影片是以“童年视角”所做的叙述,因此事实上只是一种“拟真性”^[6],而不是真正意义上现实主义的表达。难以划进第六代的姜文的《阳光灿烂的日子》(1994)也是如此。第六代以及姜文很快就会进入到非写实影片或者说商业影片的拍摄工作中去,这是一种时代的惯性对当下国产电影的必然要求。

尽管电影在自身的生产——制片、拍摄、发行过程中,充满着个体意愿,但正如早期的苏联导演爱森斯坦曾经指出的,所有的社会都是按照其自身文化来接受影像的,所以电影一旦进入社会,它就不仅是一种简单的文化商品,而是被社会所要求和所决定的,人们看到的只是冲突和妥协之后的结果,本文就是试图解释社会本质渗透于电影影像中的不可见的部分。

参考文献:

[1]莱昂纳多·夸雷斯玛为克拉考尔《从卡里加利到希特

勒——德国电影心理史》所做的导读[M].见该书中译本,黎静译,世纪出版集团上海人民出版社,2008:12.

[2][法]福柯.刘北城,杨远婴译.疯癫与文明[M].三联书店,2003.

[3]罗艺军.金鸡奖历史上的两次风波[J].电影艺术,2008(5):95-100.

[4]陆弘石,舒晓鸣.中国电影史[M].文化艺术出版社,北京,1998:162.

[5][澳]理查德·麦特白.吴菁等译.Dwight MacDonald “A Theory of Mass Culture”[M].好莱坞电影,华夏出版社,2005:40.

[6]这一概念指在现代电影艺术中,对真实性的表现超过了人们的要求,使电影的逼真超过了现实本身。见 Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis[M].电影符号学的新语汇,张梨美译,台湾远流出版事业股份有限公司,1997:337.

[7]李少白主编.中国电影史[M].高等教育出版社,2006.

[8]韩炜,陈晓云.新中国电影史话[M].浙江大学出版社,2003.

[9][美]大卫·波德维尔.克莉丝汀·汤普森.电影艺术——形式与风格(第五版)[M].彭吉象等译,北京大学出版社,2003.

[10][德]齐格弗里德·克拉考尔.电影的本性——物质现实的复原[M].邵牧君译.中国电影出版社,1981.