

对第四代导演的再认识

Recognizing the 4th Generation Film Directors

编者按

作为中华人民共和国成立 70 周年主题研究的特别策划，本刊在第 5 期推出“新中国国家电影的建构(1949—1966)”议题，探讨了“十七年”冷战背景下国家电影构建的路径。本期我们将历史拉回到改革开放时期，并以四十年后的视野再探一个值得浓墨重彩的群体——第四代导演。

在中国电影发展中，每一代导演都肩负着独特的历史使命，作为改革开放之初，最早以勇于艺术实践和艺术创新之态出现的第四代导演，更是成为时代的弄潮儿。他们在电影语言的现代化进程中大胆探索，为后辈们留下了丰富的艺术文本和值得研究的电影思想，构建了属于他们自己的特殊历史话语。

毋庸置疑，对于这样一个群体，可以见到的各种研究已为数不少，但时代语境的变迁及电影产业的变化赋予了其新的意义。以当下视野重新认识与理解第四代导演的电影观念，不仅是去理解一代导演，更有可能从历史的脉络中找寻到解决现实问题的密钥。

断裂、误读与写意：再探中国第四代导演

Fracture, Misreading and Freehand Creation: Reviewing the 4th Generation Directors

文 赵卫防 /Text/Zhao Weifang

提要：重读第四代导演，本文认为其改变了中国电影的叙事生态和影像生态，开启了中国电影美学形态的现代化转型。在新的人文场域中，第四代断裂了中国电影中的传统叙事，自第四代以来，中国电影的传统叙事不再是中国电影叙事的主流。第四代导演在创作实践中，一直践行着巴赞理论，实际上并未产生过误读。第四代之后，中国电影中的写意叙事不再依托于戏剧叙事而独立存在，并促发了真正意义上的艺术电影。

关键词：第四代导演 传统叙事 断裂 巴赞理论 错位 写意性

对导演进行代际划分，大概是中国电影史研究的独特性之一，从第一代到第六代，以及之后的新生代等诸代际导演的艺术实践，也的确映射出了百年中国电影的历史行程。在坚持与时代互动的艺术创作中，每一代导演群体也均形成了鲜明的美学特征。其中，第四代导演群体更是中国电影史上的独特一代。首先，这代导演是中国历代导演群体中人数最多的一代，是十几年中国电影导演的人才积累，其主力为“文革”前毕业于北京电影学院等艺术院校的一批专职导演如吴贻弓、胡柄榴、黄健中、滕文骥、黄蜀芹、吴天明、丁荫楠、李前宽、翟俊杰、陆小雅、于本正、颜学恕、杨延晋、王好为、王君正等，也有同时兼任北京电影学院教学工作的张暖忻、郑洞天、谢飞、韩小磊等人。由于人数众多、年龄也有一定的差距，他们个人风格

的差异也比较大。其次，第四代虽然人数较多，但却没有像其他代际的导演那样潮起潮涌、持续接力；其在中国影坛存在的时间比任何一代都短，占据创作主导地位的时间仅仅四、五年。但第四代在中国电影发展史上又是最具影响力的代际之一，其改变了中国电影的叙事生态和影像生态，开启了中国电影美学形态的现代化转型。

在改变中国电影影像生态层面，第四代最大的贡献是为之后中国电影的影像生态向好提供了实践经验和理论指导，特别是在注重影像本体方面。这自然离不开当时中国电影业界、学界引进以巴赞理论为代表的国外电影理论所营造出的语境。第四代导演在创作实践中，一直在践行着巴赞理论，实际上并未产生过误读。在改变中国电影叙事生态层面，第四代最凸显

的一点是断裂了中国电影中的传统叙事，这种断裂产生了三个效果：一是使得影像叙事在第四代之后成为中国电影的自觉；二是在当时社会语境的助力下，中国电影中的写意叙事不再依托于戏剧叙事而独立存在，并出现了真正意义上的艺术电影；三是不再以传统戏剧化叙事为中心，中国电影真正跨越了“影戏美学”时代。

一、中国电影传统叙事的断裂及影响

中国电影前三个代际的导演，大多数人都有着戏剧或中国戏曲的学习与职业背景，而较少是电影科班出身。这也决定了以他们为主创的影片带有“戏”而非“影”的作者性。他们造就了中国电影的戏剧性传统叙事，并在中国社会实现了较为有效的传播。

这种传统叙事在中国电影中体现为以下层面：首先，在叙事层面以传统的戏剧式结构为主，依托中国传统戏曲和西方“情节剧”的叙事方式，在情节的起承转合中围绕人物命运营造激烈的矛盾冲突和戏剧张力，最终一般是大团圆的结局。其中，人物的命运特别是女性人物的命运成为牵动观众的最强戏剧力量。其次，紧扣叙事主线全力塑造人物特别是女性人物，网织精密的人物关系，刻画鲜明的人物形象，表现准确的人物状态，营造出一个个动人甚至是不朽的且具有典型性的电影人物。第三，以“悲惨命运”为主着力营造情感类型，以中国式的人情与观众建立情感的互动，使观众产生情感共鸣。第四，一般采用全知视点，在封闭的空间结构中依据线性时间进行单一叙事。第五，贯彻“影以载道”的美学思想，侧重故事内容的伦理性诉求，表现传统价值观和主流价值观，同时表现创作者的个人理想；选材以现实题材为主体，着力表现人物与现实的互动，非现实题材也大多是借古喻今。前三代的中国电影导演，在主体上遵从了上述美学诉求，以此构建起了中国电影的传统叙事。三代导演中又各有突出性的代表，其中第一代的代表人物为郑正秋，第二代的代表人物为蔡楚生，第三代的代表人物为谢晋；郑正秋—蔡楚生—谢晋的人物链条，成为中国电影传统叙事中最凸显的链条，也呈现出了中国电影传统叙事的美学发展趋势。

第四代导演发轫的20世纪70年代末期，正是中国社会和中国电影的重大变革时期。在思想解放的大语境下，自我意识的觉醒、文艺创作的自由和西方理论的引进等共同铸就了新的人文场域。第四代导演的电影科班背景和新的人文场域的遇合，使得他们首先转变了创作观念：不再简单地沿袭以往的传统叙事，突破各种束缚，显现艺术个性。

在创作观念发生重大转变的同时，第四代的创新

突破也具备了理论根基。其中巴赞倡导的“影像本体论”成为他们最主要的理论基础，而这一时期国内的电影理论讨论特别是关于电影与戏剧的关系的讨论也同样成为第四代突破传统的重要理论依据。北京电影学院教师白景晟于1979年便提出电影要“丢掉戏剧的拐杖”，之后著名电影理论家钟惦棐再提“电影与戏剧离婚”之说，似乎都在宣告中国电影中传统叙事不再是指导创作的重要法典。随后，电影事业家、著名导演张骏祥与电影理论家郑雪来等人又进行了有关电影文学性的讨论，虽然双方各执一词，但强调电影特性之说占据了上峰。而作为第四代导演主力之一的张暖忻和李陀联合发文《谈电影语言的现代化》，更是首次较全面地对中国传统电影形态提出挑战，强调“世界电影艺术在现代发展的一个趋势，是电影语言的叙事方式（或者说电影的结构方式）上，越来越摆脱戏剧化的影响”，而中国电影在形态上之症结，“还都基本上遵循所谓戏剧式电影这一程式”。^{（1）}该文集中反映了第四代群体吸收西方电影理论、超越中国传统电影的诉求。

观念上的转变以及理论上的指引，使得第四代导演的创新性实践全面、系统而坚定。突破前三代导演的某种固定模式，特别是解构前三代导演建构的传统叙事模式，成为他们主要的艺术选择。首先，其前期作品如《小花》（1979）、《生活的颤音》（1979）、《苦恼人的笑》（1979）、《小街》（1981）、《逆光》（1982）、《城南旧事》（1982）、《如意》（1982）、《青春祭》（1985）等影片进行了较为彻底的创新，这些影片采用“时空交错式结构”“意识流结构”“诗化结构”“散文结构”等新的影像叙事结构，以人物情绪为叙事主线，突出表意性；解构了以人物命运为主线、凸显戏剧性的中国电影传统叙事，诱发了第五代导演等之后中国电影叙事生态的彻底改变。其次，第四代的中后期作品如《邻居》（1981）、《沙鸥》（1981）、《都市里的村庄》（1982）、《夕照街》（1982）、《见习律师》（1982）、《人到中年》（1982）、《我们的田野》（1982）、《乡音》（1983）、《野山》（1985）、《老井》（1987）、《本命年》（1990）等，在叙事结构层面虽未像其前期作品那样进行较为彻底的革新，但也以“串糖葫芦结构”“板块结构”“复式结构”等叙事结构，以及时空交错手法、多视点叙述、限知视点叙述等具体形式打破了在封闭性的空间结构中依据线性时间进行单一叙事的传统模式，为之后中国电影的叙事提供了更多的创新启示。第三，第四代导演的革命历史题材影片如《孙中山》（1986）、《开国大典》（1989）、《周

（1）张暖忻、李陀《谈电影语言的现代化》，《电影艺术》1979年第3期。

恩来》(1991)等,也打破了以往主旋律电影的戏剧式“革命”叙事,在结构层面都有所突破。如《开国大典》(1990)以对照式结构描述了一个上升期的政党和一个没落政党在精神境界和心理状况方面的差异,使兴亡盛衰的主题不再简单、概念,而具有了史感悟的意味;《周恩来》则以全方位的视角凸显领袖人物的人性苦楚,对革命领袖的表现从此有了新的艺术向度。

总体而言,第四代导演在叙事结构、叙事视点和叙事时空等层面对前三代导演构建的传统中国叙事进行了解构。这种新的电影叙事模式一直被认为是中国电影的现代转向,给中国电影的艺术表现增添了活力。在第四代营造的现代化叙事新语境中,中国电影的叙事模式在新路径中开始狂奔。第五代导演更是以放大的写意性和影像本体的自觉等来全面解构传统叙事,其叙事模式与戏剧式结构渐行渐远;而大多数第六代导演亦以新的纪实影像和白描式的叙事关注边缘群体,对小人物给予更多的人文关怀,远离了宏大叙事和戏剧式结构和中国传统电影的叙事规律。进入新世纪之后,中国电影开启了产业化进程,商业性诉求变得比以往任何时候都更为强烈,中国电影导演们的两极分化也愈加显现。其主体部分——第四代、第五代的绝大多数、第六代的部分导演以及其他新生代导演都向市场妥协;剩余群体则致力于文艺电影,甚至是小众的艺术电影。妥协于市场的群体,其叙事策略大都表现为类型叙事,以营造动作、喜剧、悬疑、情感等类型元素来获得娱乐价值。从他们的艺术实践看,其类型叙事主要依靠营造强烈的视听冲击和极致的类型元素来完成,而以制造幻觉为目的的高科技影像营造是主要方面,单个的极致性类型元素如喜剧桥段、悬疑情节的营造等等也是重要的辅助。而整体的戏剧式结构、单一线性叙事、全知视点叙事等中国电影的传统叙事并不是他们获取商业价值的选择。而文艺片特别是艺术片的群体,更是排斥戏剧性结构等传统叙事模式,并以此来凸显作者品格。可以说,自第四代以来,中国电影的传统叙事不再是中国电影叙事的主流;第四代之后的中国电影导演群体中,也没有出现像前三代导演群体中那种传统叙事作者链条的承续者。从这个层面而言,第四代导演断裂了中国电影的传统叙事。

这种断裂,对中国电影的美学发展而言,影响是巨大的。如前所言,第四代在当时的具体语境中对传统叙事的远离,某种程度上是出于现代化转型的刻意,是积极的。其为中国电影的影像生态向好提供了路径,促进了中国电影的现代化转型,提升了中国电影的美学品格和文化价值。但这种断裂也有着其他方面的影响。在之后的艺术实践中,传统叙事这一中国电影的

优秀遗产基本上没有回归中国影坛,从第四代涌起直到当下的多元化创作,中国电影虽然取得了较为重大的艺术成就,但叙事的短板问题始终存在。也许是当初的刻意创新,渐变为后来的叙事无能。回首张望,第四代之后的那道裂痕尤让我们深思。

二、关于误读:再论第四代与巴赞的错位

谈及第四代,纪实美学是绕不开的话题。言及纪实美学,似乎又离不开巴赞,众多学者和创作者也都以巴赞理论来诠释第四代的纪实美学。在这个诠释的过程中,许多学者甚至部分第四代的具体实践者都认为,第四代具体的纪实美学实践和巴赞的理论存在错位,第四代追求的纪实和巴赞所倡导的真实不是一回事。从第四代的创作现象上看,误读之说似乎成立。的确,第四代追求的纪实,更多是一种戏剧层面的“真实”,与巴赞理论所倡导的绝对空间“真实”不是一个概念。然而这都是表层的现象呈现,如果进一步探究巴赞理论以及第四代的创作实践,便会发现这种“错位”之说是另一种错位,是对第四代的一种误读。

这其中,对巴赞理论的正确解读非常必要。其实,巴赞理论并不涉及纪实美学这一概念,他倒是通过总结意大利新现实主义的艺术实践提出了“真实美学”的概念;巴赞也没有直接提出过长镜头理论,他的论著中较多是关于景深镜头的分析。有论者归纳了巴赞理论的核心观点:第一,巴赞的中心论点为“照相本体论”。他用“木乃伊情意综”的概念来解释电影画面,认为电影创作者必须创造出与现实的形象在形体上完全相似的模塑品。第二,他强调电影艺术的总体性,认为现实无须解释,主张保持现实中的多义性和暧昧性。第三,蒙太奇的运用有界限,因为蒙太奇是单义的。⁽²⁾ 依此可见,巴赞理论的中心是强调电影的本体性,而再现事物的原貌是电影的本体。为保证这一本体,巴赞反对人为的介入,强调电影是现实的渐近线,并推崇奥逊·威尔斯在《公民凯恩》(1940)以及众多意大利新现实主义电影中对景深镜头的运用,以此在银幕上呈现出空间的完整性、时间的连续性和现实的多义性。巴赞还特别规定了禁用蒙太奇的若干原则。所有这些,都显示了他强调电影要再现事物原貌这一本体特性。

基于此,笔者将巴赞理论分为三个层面。其一是顶层层面:巴赞以“照相本体论”“木乃伊情意综”等来诠释电影表现现实原貌的本体性,这实际上体现了巴赞用电影来观察世界的哲学观,这是形而上的层

(2) 郑雪来《电影学论稿》,北京:中国电影出版社1986年版,第48页。

面，也体现出了巴赞理论的宏大性。这一层面对电影的具体创作更多的是宏观层面的引导性，引导电影创作要以反映现实的原貌为基本美学宗旨。但正如吉尔·德勒兹等人以影像反映世界的电影哲学观无法在具体创作中得到使用一样，巴赞理论的宏大层面对电影的具体创作并没有直接的方法论层面的指导意义，主要是总体美学观层面的务虚要求。其二为中间层面。巴赞理论的中间层面，表现为其对电影将影像而不是其他文学手段作为本体的强调。也许在他的论著中没有这样直接的强调，但他的影像本体论本身就昭示着这一命题。该层面对具体创作更多也是务虚指导性而非具体操作性。其三，巴赞理论的底层层面呈现为微观的技术层面，其对创作中如何能保证表现对象的真实提出较为具体的手法：严守空间的统一（不能被切割）、时间的真实延续，创造声音、色彩、立体感等一应俱全的外部世界幻象。而一直连续曝光、没有剪切的景深镜头最符合这种美学诉求。巴赞理论的底层层面涉及到了具体的创作，丰富了电影的表现手段。但他提出的这种对真实时空的表现手法却又无法完全付诸实践，因为任何一部影片都不可能全部由一个或多个时间较长的景深镜头组成；即便是在具体创作中使用这样的长景深镜头，也只能把它作为全片蒙太奇叙事的一个组成部分。因此，巴赞理论的底层层面虽涉及到了方法论，但也不能在具体创作中直接使用，更多是一种表现真实的美学指导原则。从以上三个层面来看，巴赞理论和爱森斯坦式的蒙太奇创作理论不同，其对创作更多是一种强调表现事物原貌的宏大性和方向性美学引导，而不完全是像蒙太奇理论那样能直接用于实践。

当巴赞理论被引进中国之时，正是第四代的勃兴时期。除众多理论家以外，第四代中许多学者型导演也从理论上诠释巴赞。前文所提及的张暖忻和李陀的《谈电影语言的现代化》便是这种诠释，文中对巴赞理论进行了简单的阐释，并将其与蒙太奇理论进行了对比。而既为导演又为理论家的北京电影学院韩小磊教授发表于1985年第1期《北京电影学报》的长篇论文《长镜头美学辨析》则从“长镜头”出发，结合自己的创作实践，诠释了巴赞理论和长镜头理论以及纪实性理论的区别，也分析了巴赞强调的长景深镜头与镜头内蒙太奇的区别，论述了长镜头与蒙太奇的适用条件，也较为完整、准确而系统地阐释了巴赞理论。可见，当时的第四代导演群体，能够在理论层面正确认识巴赞理论，特别是能从理论上认识到了巴赞学说在具体运用时的局限和优势，在理论认知上并没有误读巴赞。

在实践层面，第四代导演基于当时特定历史条

件下反对虚假、力求创新的美学诉求，在总体上追求并呈现出了较强的戏剧真实性。首先，受同一时期被引进的巴赞、克拉考尔等人理论的影响，《见习律师》《邻居》《如意》《人生》《夕照街》《沙鸥》《城南旧事》等影片中大量使用延续时间较长的景深镜头、镜头内蒙太奇等展示生活原貌的长镜头。其次，《沙鸥》中使用非职业演员，《逆光》《青春祭》等较多使用自然光，《野山》《乡音》等大量运用同期声，《见习律师》《老井》等采用实景拍摄，这些均表达出第四代创作者清醒自觉的纪实追求意识。《邻居》导演郑洞天在论及自己的创作追求时曾说过，“准确地说是探索一种中国式的纪实美学。它是以银幕对人生的逼真再现，表达了我们和人民心心相通，以及人们生活的更美好的坚定信念”。⁽³⁾第四代的这种由真实诉求而进行的纪实性实践，以及所达到的戏剧真实，虽然在表面上不同于巴赞所要求的时间连续、空间统一、现实多义的真实，但与巴赞理论顶层层面所倡导的表现现实原貌的宏大诉求在本质上是吻合的。就这一点而言，第四代的创作实践对巴赞理论并没有产生根本性的误读。

除顶层层面的吻合外，第四代的艺术实践与巴赞理论的中间层面也具有吻合性。第四代从创作观念到美学手段等都在努力打破传统叙事，以影像的表现力来代替文学的表现力，使得影像叙事成为中国电影的叙事之本，这本身便体现出了其强调影像本体的特性。这种对影像本体的强调，与巴赞理论中间层面对影像本体的强调是一致的。

如前所言，巴赞理论底层层面中所诉求的时间连续、空间统一、现实多义的真实不可能完整出现在一部影片中，只能是全片蒙太奇叙事的组成部分。第四代导演对此也进行了实践探索，最具代表性的便是韩小磊在他的影片《见习律师》中对长镜头的应用。该片表现20世纪80年代的大学生生活，诉求真实地表现出这代人思索的凝重，在沉稳、压抑的氛围意境中透出希望的韵律。长镜头的纪实性符合这一风格要求。所以全片使用了较多的长镜头，也尝试使用了巴赞主张的时间连续、空间统一、现实多义的长景深镜头。片中主人公言文刚和李芸在街头十字路口谈话的那场戏就是如此。前景是两人的谈话，背景是现实生活里不断移过的街道、商店、自由市场、车辆和人群。“镜头随两人边走边谈跟拍，镜头空间里是这个镜头显示出长镜头善于表现生活的流动感，纪实性强。正由于镜头背景间本身所包含的社会内容，跟

(3) 黄会林编《走向纵深——中国影视从业者的使命》，北京：北京师范大学出版社1997年版，第259页。

前景人物谈话内容相衬映,又形成镜头结构深层的暗喻关系,丰富了镜头的思想含义。在同一镜头内,由时间的延续形成空间背景与人物活动的这种含义,是蒙太奇镜头做不到的。”⁽⁴⁾但即便是使用长镜头,影片也较多采用的是镜头内部蒙太奇而不是长景深镜头,同时创作者在使用长景深镜头时也明显注意到了其在叙事方面的不足:“前半部的情节性内容,过多地依重了长镜头的叙述,忽略了蒙太奇的辅佐,纪实性的叙述中应有叙述节奏的跌宕相衬,观众的视觉情绪才不致感到冗长……在纪实性叙述的整体结构上,长镜头方式应有蒙太奇方式或剪辑方式配合。”⁽⁵⁾韩小磊对长镜头特别是长景深镜头的实践探索和感悟,在第四代导演的影片中颇具代表性,《沙鸥》《都市里的村庄》《如意》《老井》《本命年》等影片中都有对长景深镜头的运用,有效地实现了创作者的纪实诉求,但限于其本身的表现局限性也都没有滥用。可见,第四代其实正确理解了巴赞所诉求的时间连续、空间统一、现实多义的真实意义,在实践中也在努力践行这一理论,但他们更看到了巴赞理论在实践层面的局限性,没有把这一理论当作教条,而是将其在实践中进行合理利用。

通过上述分析可见,第四代对纪实性的追求和巴赞理论的顶层层面表现现实原貌的宏大叙事是对应的;第四代对影像本体性的强调与巴赞理论的中间层面是一致的;第四代的长镜头实践和巴赞理论的底层层面所强调的时空真实方法论具有一定的统一性。第四代不但没有误读巴赞,还在准确理解巴赞的基础上,对巴赞理论在创作中的局限与优势进行了选择性的应用。

三、写意叙事的开拓与影响

第四代导演不仅对中国电影的纪实性有了创新性开掘,也对其写意叙事进行了前所未有的拓展,这也是第四代改写中国电影叙事生态和影像生态的重要体现。在第四代之前的前三代中国电影导演中,应当说以写意见长的作者也有不少,如孙瑜、费穆、水华、谢铁骊、崔嵬等,他们创作了《大路》(1934)、《小城之春》(1948)、《林家铺子》(1959)、《青春之歌》(1959)、《早春二月》(1963)等优秀影片。但总体而言,前三代导演的在创作时的写意,是围绕着戏剧性而营造的写意,这种写意性在整体上需要服从影片整体的戏剧性,是整体戏剧性叙事的一个组成部分,或者说是一种手段。而第四代导演则在传承的基础上进一步拓展电影的写意功能,丰富写意的表现手法;有些作品将写意作为主体来进行实践,甚至将戏剧性叙事作为完成写意的手段,完全突破了前三代导演的叙述模式,更对之后

的国产电影美学发展产生了重大影响。

在电影表意系统中,能指(表达手段)与所指(含义)之间的关系,决定着其写实或写意的风格,所指系统对能指系统的逃逸性和超越感越强,文本的写意性也就越强。第四代导演的影片特别是吴贻弓、胡炳榴、黄健中、滕文骥、黄蜀芹、张暖忻等人的作品中,所指系统则超越了能指——影像本身,呈现出了影像之外更强的复杂性和深刻性。这便是其写意性的体现。

以客观的影像来抒发创作者主观的情感、传达个体生命体验,是第四代电影写意性的首要方面。其中,吴贻弓、张暖忻、黄健中等人的作品最具代表性。在他们的影片中,表达个人情绪、传递创作者个体的生命体验成为主体,文本中的一切艺术手段如主线叙事、人物刻画、视听语言、场面调度等均围绕表达情绪这一主题。如《小花》在叙事主线上突破了线性叙事的传统模式,而是以人物情绪发展的起伏来结构影片,将现实、回忆与幻觉交织在一起,并将彩色与黑白画面交叉,甚至在表现严酷的战争场面时在镜头前加红滤色镜,将战争进行写意化表现,展现出了人物丰富的内心世界和心理情绪,传达出了革命战争年代一段难忘的生命个体体验。《城南旧事》所表达的主体便是“沉沉的相思、淡淡的哀愁”的情绪,追求一种怨而不怒、哀而不伤的情绪氛围。为此,影片透过一个纯真的小女孩的眼光温情地映射了20世纪20年代的北京的社会历史风貌,没有集中的戏剧冲突,而是以人物的情绪为主线,串起了全片的怀旧与哀愁情绪,呈现出作者在那个时期的一段独特的生命体验。《青春祭》主体在于表达作者对青春失落的淡淡叹惋,以及对知青岁月的温暖怀恋。作品没有采用传统的戏剧式结构模式,而是以下乡知青李纯内心的情感活动为主线,体现出创作者强烈的感情色彩。特别是顾城作词、李谷一演唱的插曲《青春的野葡萄》在影片中多次出现,分别表达了主人公对家乡的思念、对家人的牵挂、内心忧伤却满怀希望之情,层层递进,将主人公的情绪由平静推向高潮。⁽⁶⁾

营造意境从而呈现出人物的复杂心理,是第四代导演写意性品格的第二种呈现方式。意境是一种艺术境界,它能使影片在有限的声画中表现出无限的境界,从而使影片表意系统中的“所指”放大,呈现出写意品格;而不适合用影像语言直接呈现的复杂心理,在这种意境中能得到准确的表现。第四代导演在意境营

⁽⁴⁾ 韩小磊《长镜头美学辨析》,《北京电影学报》1985年第1期,第40页。

⁽⁵⁾ 同(4),第55页。

⁽⁶⁾ 少舟《论中国第四代导演群体的历史地位》,《电影创作》1999年第5期,第66—70页。

造、表达人物心理方面具有超越性,甚至部分影片的主体即是营造意境。如在吴贻弓的影片《巴山夜雨》《城南旧事》中,大量运用空镜头,使人物融入环境,环境渗透人物性格,营造气韵深远的意境。胡炳榴的影片也力图突破电影艺术具象的物质时空,营造中国古典艺术中诗情画意的境界。如他的“乡村三部曲”借鉴了诗词和绘画虚实结合的特点,再加之音乐的抒情作用,成功营造出了“田园牧歌”式的意境。同时,他还擅于描绘人物的活动环境,以此来凸显人物的内心活动。此外,谢飞在电影中也很擅于运用音乐和音响配合画面来营造意境。如《湘女萧萧》(1988)中的雷雨声、石磨的轰响声、湍急的水流声渲染了一种焦灼的氛围,形象地表现了萧萧和花狗在磨坊相遇时的复杂心理;《香魂女》(1992)中的琐呐声、香二嫂的痛哭声和风吹芦苇声,展现了香二嫂孤独、悲凉的心境;《黑骏马》(1995)中的蒙族音乐与草原景色结合在一起,不仅营造了一种低沉、伤感的氛围,也表达了导演对逝去时光的怀念。

第四代导演写意性的第三方面,表现为其在追求深刻思辨价值的呈现方式上。追求思辨价值,也是中国前三代导演的共同诉求,然而,前三代导演的深刻思辨,大都是建立在传统叙事的基础之上,是在实现了传统叙事的美学价值之后才能获得的,不会被单独输出。而第四代的深刻思辨并不完全依靠文本的叙事,带有一种直接输出性。如《苦恼人的笑》中抛弃传统戏剧结构,大量运用回忆、梦境、幻觉等手法,表现了一位正直的知识分子在“文革”中彷徨、苦闷的心路历程。影片在结尾设想了三种结局方式,这种开放式的结尾,引发了观众的思考,进一步增强思辨性。《巴山夜雨》浓缩了“文革”时期中国社会的现实状况,影片中的写意镜头占了绝大多数,这种写意有着深刻的含义,是创作者摆脱“文革”苦难后各种复杂情感的隐喻。《乡音》则利用音响触发观众的想象,突破镜头的有限空间,引起观众思考,产生复杂的多义性。其中三次榨油坊的木撞声,每一次都使观众记起与这种声音相连的画面、情绪,逐步感悟到它与前后文相应的“组合性内涵”,成为与“夫为妻纲”的封建伦理相连的音响符号。在影片结尾,木生用独轮车推着陶春往龙泉寨看火车,镜头摇过层层叠叠的山峦大全景时,独轮车吱吱的木轴声和突如其来的火车汽笛声、轰鸣声引起的山谷回声,营造出独特的音响。这既是自然音响,又是心理音响,不仅给观众造成变幻的流动的多层重叠意象的美感,更能引起多层的含义思考。《青春祭》则透过女主人公的视觉,审视傣族生活形态与傣族心理结构,挖掘蕴藏其中的深刻人文性——这个世外桃源中的人们追求美好生活的天性,以此来

反思“文革”对人性的扼杀。⁽⁷⁾其他如《湘女萧萧》《如意》《人生》《老井》《一个死者对生者的访问》(1988)等影片中,以造型手段和象征手法营造表意性强的声像系统,直接赋予文本隐喻、象征等功能,呈现出较强的思辨价值。

以抒发主观情感来传达个体生命体验、以营造意境来表达复杂的人物心理、以多变的镜语来直接输出思辨价值,第四代及其文本所营造的这些写意品格为之后的中国电影产生了较大影响。其中最重要的影响,是诱发了中国艺术电影派别的产生。第四代之前,写意电影和艺术电影并非完全绝缘于中国电影史,但鉴于不同时期的文化和历史语境,无论是1949年之前还是中华人民共和国成立后的“十七年”间,亦或是“文革”十年中,中国内地写意性电影与艺术电影,都没有在与时代文化语境的互动中获得较强独立性而呈现出离散性和个体性。时代没有形成艺术电影的氛围,这些个体性的艺术电影也远未形成气候。可以说,20世纪80年代之前的中国内地电影,很难将远离戏剧叙事的写意电影作为主体,也因此没有形成明显的文艺或艺术影片的创作派别。

自第四代导演开始,社会文化语境和个体意识的觉醒,为艺术电影提供了适合萌发的契机,而第四代呈现出的直接写意性,促发了中国艺术电影的兴盛。第四代不依托叙事而直接输出深刻思辨价值的手法,成为之后从第五代开始的中国艺术电影创作最为直接、最为主要的手段;其重在传达生命个体感受的特色,经过第六代导演的放大之后,也成为了新世纪之后中国艺术电影创作所遵循的重要法则;其营造意境、表现人物复杂心态的写意表现,更成为后来艺术电影创作的典范,这是第四代导演对中国电影的重要影响之一。

与第四代集体勃发的时期相比,当下的中国电影已经发生了重大的变革。以今天的视角反思早已过往的第四代,会产生新的意义。在叙事问题仍为短板的当下,需要重新审视并判断第四代之前的中国电影传统叙事的价值。而如何正确读解第四代的纪实性以及其与巴赞理论的错位,不但具有理论价值,更对今后的创作具有指导意义。第四代的写意价值,特别是其对中国艺术电影的促进,将提醒我们要不断审视这一对中国电影发展产生深远影响的代际,也许其还有更多更为深刻的价值有待于发掘。

(赵卫防,中国艺术研究院电影电视艺术研究所研究员,100029)

(7) 同(6)。