

论第四代导演与现代性问题

陈旭光

(北京大学艺术学系, 北京 100871)

摘 要: 本文从现代性的维度考察中国电影史上作为特定文化现象的第四代导演群体, 认为第四代导演先天秉有理想主义气质和浪漫主义精神, 他们的影片在取材上偏向于乡村题材, 致力于诗化理想和“纯美”追求, 表现出某种感伤和忧郁的风格。第四代导演还在都市文明与乡村文明、现代性追求与道德化理想之间表现出困惑、迷茫或错位的特点。这些特点, 可以理解为对“现代性”的一种“先知式”的批判。第四代导演对于我们保持现代性话语的内在张力与态势平衡, 维持社会与人的多元健康发展, 具有借鉴和启示意义。

关键词: 现代性; 审美现代性; 社会现代性; 第四代导演

中图分类号: J902 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-5919(2004)01-0102-11

一、“现代性”的含义与中国电影的现代性问题

现代性(Modernity)与古典性相对而言, 最早生成于文艺复兴后期即启蒙时期, 它是以“启蒙”、“理性”为核心的, 近二百年来引领整个西方文明进入现代文明高峰的文化合法化工程, 是人类社会自近代以来“现代化”进程的必然产物, 是科学、技术、工业革命和社会现代化的结果。

从学理上说, 现代性首先是源自西方的一个知识话语。作为西方文明史的一个发展阶段, 它是科学技术进步、工业革命以及资本主义带来的经济和社会的包罗万象的变革的产物。在欧洲启蒙主义大师那里, 现代性是一项伟大的工程, 是一套有关人类社会健康发展的理性蓝图。按韦伯的设想, 这个理想社会由科学、道德和艺术三个领域组成, 分别由工具理性、道德理性和艺术理性所支配。按卡利内斯库在《现代性的五个侧面》中的说法, 现代性“被知觉为是一个从黑暗中挣脱出来的时代, 一个觉醒与启蒙的时代, 它展示了光辉灿烂的未来”, “人们因此有意识地参与了未来的创造”, 具体表现为线性发展的时间观念与目的论的历史观, 故又称为“启蒙现代性”。^[1]就大致而

言, “现代性”具有强烈的线性时间观念和目的论的历史观念, 得益于启蒙运动和近代工业革命的成果, 主张理性主义和个体主体性, 也维护工业化和理性制度, 秉有社会分工思想和科学精神等。

进一步深入谈论现代性这个充满陷阱的知识话语范型, 应该厘清如下几对概念或范畴:

1. 西方现代性/中国现代性

事实上, 任何外来的知识话语都有其限度, 都有一个话语的语境和阐释的有效性问题。现代性话语由西方输入中国, 它必须被加之以“中国的”(落实到我们现在所面临的特殊对象, 也必须加上“中国电影的”)这样的限定语才能发挥其有效性。具体到中国的国情和语境, 现代性问题虽然与西方相关, 且多以西方为参照, 但无疑有着自己的特殊性。也就是说, 虽然“现代性”是人类社会发展进程中的普遍存在和总体趋势, 但不同国家不同民族在不同的时间对现代性的吁求是不同的, 现代性不是划一的教条的而是丰富复杂多样性的。

美籍华裔学者李欧梵对20世纪以来中国文学的“现代性”有过较为细致的解释, 他说, “现代”是指“自现代以排斥过去的现时意识”。这种“现代”的时间观念和价值立场, 受五四以来“进化论”思想的影响是很明显的。中国自五四新文化运动

收稿日期: 2003-09-08

作者简介: 陈旭光(1965—), 男, 浙江东阳人, 北京大学艺术学系副教授、博士。

以来,这种“以现时为主”的现代意识就相当强烈,在精英知识分子那儿,“现代意识”不仅仅只是以现时为主的信念,而且也是往西方求“新”、求“奇”,求“民族国家之富强的探索”。[1]

显然,19世纪末以来对现代性的热情追求中,寄寓了中国现代知识分子的许多良好、真诚的愿望。当然,由于中西方文化情状与社会主题等的诸多差异,以及文化交流的反常等原因,中国现代知识分子对“现代性”的追求呈现出错位和驳杂的特点。正如李欧梵指出的,这种现代意识往往表现为:“在不同程度上继承西方‘中产阶级’现代风一些司空见惯的观念:进化与进步的观念,实证主义对历史前进运动的信心,以为科技可能造福人类的信仰,以及广义的人文主义架构中自由与民主的理想。”[2]也就是说,发生于西方的不同时代段的主题精神和思想追求,都杂糅并存在这些独特的现代意识中。所以,在中国的特殊语境中,现代性代表了一种乐观的、积极进取的人生态度,相信历史是向前发展的,社会是不断进步(线性时间观与进化论思想)的,追新逐异,新的就是好的,西方的就是新的和好的,在价值参照系上秉持一种线性时间维度和西方维度。

就此而言,中国之追求现代性的历程虽以西方近现代(16世纪)以来的现代性历程为参照,但由于社会基础、“现代化前史”、文化传统或“文化基因”以及现实语境的不同,中国的现代性历程和现代性任务无疑有别于西方。可以说,中西方均面临着不同的现代性任务,即现代化的历程虽不可阻挡,但东西方乃至各个具体国家之现代化的过程、方向与结果却各不相同。比如就中国新时期开始以来的境况而言,当时一个非常突出的,压倒一切或者说首当其冲的任务是:反思和批判左倾思想,呼唤失落已久的人道主义精神、自由、个性、民主、人性理想、真、善、美,并进而迈向民族富强的现代化之路。

这些按说均属现代性前期所要完成的任务,而在中国的新时期却是当务之急。而在西方,早在中国全力追求现代性的时候,现代性早就遭遇了后现代性的危机,对现代性的全面的反省和批判已经如火如荼。所以新时期之初中国电影(包括整个新时期文化)所面对的“现代性”任务是非常

庞杂的,西方几百年内循序渐进完成的现代性(历时的)都共时性地堆积在同一个平面上。这是中国迈向现代化国家之途的必由之路。中国之多年的蒙昧和停滞使得它必须在一种“时代的加速度”中完成急迫的现代性任务。

2. 社会现代性/审美现代性

从某种角度看,现代性问题有两个层面的含义:一是社会现代性,一是审美现代性。社会现代性代表了一种在社会经济层面强烈追求现代性的理想,这种现代性理想坚守“现代”的时间观念和价值立场。就中国而言,它不仅仅只是以现时为主的信念,而且也是往西方求“新”、求“奇”,学科学,求民主,追求民族、国家之富强的理想。所以现代性代表了一种乐观、积极进取的人生态度,相信历史是向前发展的,社会是不断进步(线性时间观念与进化论思想)的,从而追新逐异,在价值参照系上秉持线性时间维度和西方维度。审美现代性则是体现在意识形态领域的对社会现代性进程的反思和批判。因为社会现代性的极度发展会带来极度膨胀的工具理性与技术理性,工具理性和技术理性排斥了“人文理性”,反过来异化人性的正常健康的发展。正如M·卡利奈斯库指出,自19世纪上半叶以来,“在作为西方文明史中一个阶段的现代性——这是科学、技术发展的一个产物,是工业革命的产物,是资本主义带来的那场所向披靡的经济和社会的变化的产物——与作为一个美学观念的现代性之间产生了一种不可避免的分裂”[1]。于是,在文学艺术等意识形态之中——例如现代主义文艺思潮,则是“现代主义对人类历史感到绝望,它抛弃了线性历史发展这种观念”[3],使得“界定文化现代性的是它对于资产阶级现代性的彻底反抗”,从而展开了对现代性的怀疑与反抗。在西方,社会现代性的发展,始终伴随着审美现代性的严峻反思,一方面是现代化过程所带来的巨大的社会变迁,另一方面是对于这个变迁以及与之相适应的社会生活和价值观念等在文化或审美上的批判,这二者构成了一种充足的张力,从而保持了现代性的开放性。

现代性的两面体现在现代主义文艺思潮中,就是它有两种似乎矛盾和相反的精神向度和审美流向:

3. 追求现代性与反抗现代性。

如现代主义文艺思潮中,以未来主义、达达主义、意象主义等为代表,表现出对现代性的相当主动甚至超前的追求。他们往往对现代工业文明抱有积极乐观的态度,崇拜机械、动力和速度,不乏高歌猛进的积极进取精神。未来主义者把文学艺术的目标定位于对“现代感觉”的把握,力图创建以“运动”为核心,能充分展示速度、力量、音响、色彩的新型美学。

而以前后期象征主义、超现实主义等为代表,则面对现实的混乱,道德、价值的失范而试图在艺术中重建超验的世界,“从审美上克服世界的混乱状态”,所以悲观、失望、忧郁,如波特莱尔、玛拉美、爱略特(爱略特则最后皈依于宗教)。马丁·亨克尔说的:“浪漫派那一代人实在无法忍受不断加剧的整个世界对神的亵渎,无法忍受越来越多的机械式的说明,无法忍受生活的诗的丧失……所以,我们可以把浪漫主义概括为‘现代性’的第一次自我批评。”[4](P6)

在现代主义电影中也有着两面,如果说先锋派追求“机器的舞蹈”、机械的节奏和韵律,是对现代性的热切追求,是对现代性新美学的创造的话,更多的现代主义电影则在银幕世界中展开了深刻的现代性反思。如《红色沙漠》对“异化”,《放大》对媒体,《第七封印》对战争与核武器的反思。此外,如《精疲力尽》中多余人的形象、存在主义意味,都是对人的在现代性之下的异化状态的揭示。

因此,审美现代性的独特意义在于,它在一个追求现代性的“全球化”时代反思人的主体价值,张扬人的审美感性,从而对社会现代性构成逆反与纠偏,使人避免遭受“异化”的“单面人”命运。

二、第四代导演的现代性追求

第四代导演在中国影坛的崛起,适逢一个从动乱与灾难中觉醒过来并热切呼唤现代性的“新时期”,他们义不容辞而又顺理成章地成为一代引领风骚的弄潮儿。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,是新时期驳杂而整一的现代性追求之结构性整体中的有机一元,是新时期现代性追求的大合唱中一个重要声部。

(一) 驳杂与错位:精神内涵层面的现代性

追求

1. 第四代导演着力于揭示人的个体尊严、价值、人性、人情的失落与吁求,这使得“人的觉醒”成为他们影片的一个普遍主题。对“真善美”(反映生活之真、人性之善、人情和乡村自然之美)理想的追求也是他们倾心追求的。正如吴贻弓所说,他们这个艺术群体非常一致地“呼唤友爱、温馨、美好、健康、积极向上和安定的秩序”[5]。

《巴山夜雨》通过诗人秋雨正直人格之强大的感召力,批判了政治对正常人性的压抑、扭曲,并在那段风雨如磐的历史中寻找金子一般蕴藏在人们心底的信念,善良、正直的人性和美德。杨延晋的《小街》表现了对逝去的青春岁月的追忆,对扭曲正常的性别之美的非人性现实之揭露和批判,从而呼唤人与人之间的友爱、理解,健康自然的男女之性和人性。谢飞在《湘女萧萧》的片头字幕中引用了原作者沈从文的话:“我只造希腊小庙。这种庙供奉的是人性。”在这部致力于“美”的追求的影片中,我们也不难体会到对原始的人性、人情的赞美之情,虽不乏反思批判,但优美的镜头画面、诗意诗情一定程度上掩盖了反思批判的力度和严峻性。黄健中在《良家妇女》中通过畸形的婚配故事,揭露封建陋习对健康美好的女性青春的压抑和摧残,从而呼唤人的觉醒和解放。

与这种追求人性之美的倾向相应,第四代导演把镜头对准了一批朴实而坚忍、默默无闻的小人物,塑造了一幅幅真实而动人的小人物群像:勤劳善良的乡村农妇、青春少女(《乡音》、《乡情》、《良家妇女》),在普通岗位上默默工作的工人、劳模、售票员(《都市里的村庄》、《北京,你早》)、普通平凡而善良的老校工(《如意》)、超负荷工作、为住房问题所困窘的知识分子、医生(《邻居》、《人到中年》)……他们朴实无华、默默无闻,存在着,生活着,朦胧地向往着未来与明天,一旦他们难以避免悲剧命运,这种小人物“近乎无事的悲剧”反而比之于17年电影或文革电影中常见的高大全式英雄人物的牺牲更具有悲剧的艺术感染力。

2. 在第四代导演的影片中,正面人物大多有着一种正直、诚恳、亲和的“卡里斯马”式的个体人格魅力,一般都是道德上的完人。

《巴山夜雨》中的诗人秋石,豁达大度,相信未

来,以正直的人格魅力和即使在落难中也气宇轩昂、风流倜傥的气度而受到人们的尊重。郑洞天的《邻居》中的那个没有权的老干部刘力行,相较于以往电影中高大全式的领导干部形象,有了很大的突破。他密切联系群众,真实可信,具有相当的人格魅力。张暖忻的《沙鸥》中那个女教练,被耽误了青春,总是弥漫着一丝淡淡的忧伤和感慨但又时时严格要求自己,甚至把打球的个人事业等同于民族振兴之理想。陆小雅的《红衣少女》则塑造了一个观念新异的新一代新人形象,代表了一种开放革新的精神和变异的启蒙的理想。《T省的八四、八五年》中勇于暴露社会黑暗面的记者,严于执法的年轻法官,《见习律师》中的年轻律师,《女大学生宿舍》中朝气蓬勃、观念新颖而现代的女大学生们,等等,都是一类被导演寄寓了未来和希望的新人形象。

这些具有一定的自我觉醒意识和独特的个人人格魅力的新人理想,均在一定程度上表现出第四代导演的人格理想以及在时间意识上的一种着眼于未来的线性发展观。

3. 与新时期美学热、文艺理论研究的形式主义,文艺创作的“向内转”等趋向相应,以第四代导演为代表的新时期电影主体,很快就在电影艺术方面都重视电影表意的诗意风格,从而走向人文气息浓郁、处于前现代主义阶段的追求“美”的形式主义取向,甚至成为一定程度上的形式主义或唯美主义者。

在艺术风格和审美情调上,第四代导演大多有着自己独特的象征性影像系统。他们偏重于表现美好的东西被毁灭,带有感伤与忧郁的悲剧美,常常表现出一种淡淡的“美丽的忧伤”风格,中和而有节制,可谓“哀而不伤”,不乏儒家文化风范。

黄健中以《小花》中对战争的前所未有的优美的影像表现(甚至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),使得这部影片“从内容到形式的探索都带有一定的‘叛逆’性质”(黄健中语)也招致了很多诸如“根本不懂得战争的实际和严酷性”等的批评。稍后的《如意》更是强调“中国意味”和“诗化品格”[6],把老校工石义海的美好心灵转化为优美的影像表达(落日的余辉,金黄色的色调,

默默扫地的形象……)。吴贻弓的《城南旧事》开宗明义就是要传达出一种“淡淡的哀愁、沉沉的相思”的韵味,追求那种如“缓缓的小溪”一样的怨而不怒、哀而不伤的情绪氛围;音乐旋律的周而复始,若干场景的重复,以及“节奏的重复”和“叙述上的重复”[7],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。张暖忻的《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表达了对美好青春记忆失落的喟叹和惋惜,傣族人民居住的乡村自然优美清纯而动人,深深地吸引了作为汉族姑娘的女主人公。影片行云流水般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。尤其是最后一个镜头,李纯涕泣连连,掩面失声,营造出了—种阴柔、含蓄、抑制而冲和的美。张暖忻在谈到《青春祭》并解释影片为何选择诗化风格时说:“我对生活的这一观察角度,大概与我多年所受的理想主义教育有关。我总愿意在严酷中发现爱,发现美和善良。”

谢飞在《我们的田野》的导演阐述中强调影片要追求“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”。当然,第四代导演的“纯美”的追求是有限度的,他们的理想主义、启蒙精神、使命意识和责任感,使得这种追求一旦遭遇到严峻的现实危机,就会义不容辞地“回归大地”。

(二) 电影语言的现代性追求及其再审视

在新时期,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),对之的否弃与解构是从多种角度进行的。在这之中,第四代导演的探索是最有代表性的。他们转向了对巴赞和新浪潮的借鉴与移用。巴赞和新浪潮的电影美学思想,有相辅相成的两个方面的掘进向度:一是从纪实性追求的向度,一是从表现心理的角度。与此相应,大致而言,一是提倡用长镜头,反对蒙太奇;二是主张心理化,反对戏剧化结构。

从艺术表现的角度讲,新时期电影初出时面对的主要问题是过于戏剧化、矫饰和虚假。文革时到达极致的高大全和假大空——假定性、虚拟性、抽象性和程式化到极点,就是这一发展的必然

结果。于是,纪实风格和长镜头手法成为当时第四代影人反虚假和戏剧化的有力武器。

杰姆逊曾引述过德鲁兹的“符码化”理论来说明社会在特定发展阶段文化主体的变迁。法国学者德鲁兹认为,对应于摩尔根在《古代社会》中划分的三个社会发展阶段即“蒙昧时代——野蛮时代——文明时代”,从后结构主义及语言学的角度相应地也有这么三个阶段:“符码化——超符码化——解符码化(再符码化)”。[8](P18-24)

借用这一理论模式,大体而言,文革时期是一个超符码化(样板戏就是一个最大最精致的超符码化——符码程式化和象征化——的产物)时期。新时期正是对之的解构,新时期电影面临的历史性任务就是破解迷信和反对虚假。第四代导演正是求助于巴赞的纪实理论来实施这种解符码化的,目标直指以新编现代革命京剧为典型代表的虚假的假定性程式和过度的象征化艺术手法。

李陀、张暖忻在1979年发表的称得上是第四代电影的美学宣言的《电影语言的现代化》[9]一文中写道:“在我们的一些电影工作者中,一想到电影、一谈到电影,就离不开戏、戏剧矛盾、戏剧冲突、戏剧情节这些东西。似乎一旦没有了戏剧这根拐杖,电影就寸步难行——广大观众对我们影片的批评,最常见的就是‘假’。这除了反映内容的虚假之外,在表现形式上那种强烈的戏剧化色彩,不也是造成影片虚假的一个重要原因吗?”以此为开端,在80年代初期形成了一个译介阐扬巴赞纪实美学的热潮。李陀和张暖忻还把反戏剧化上升到电影艺术本体的高度,认为“世界电影艺术在现在发展的一个趋势,是电影语言的叙述方式(或者说结构方式)越来越摆脱戏剧化的影响,而从各种途径更加走向电影化”。

与理论探求相应,在电影创作上,纪实成为当时一呼百应、唯马首是瞻的一面大旗。

张暖忻在《我们怎样拍〈沙鸥〉》中自述“追求自然、质朴、真实”,希望影片表现的内容“都应该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”。[10]郑洞天拍《邻居》时的导演阐述中则写道:“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”。

然而,因为第四代导演选择巴赞作为矫正的武器,于是也不免有极大的误读成分在里面。这也说明了在外来影响之发生的过程中接受者期待视野的重要性。也许正因为如此,导致了第四代导演纪实性的探索非常不彻底。

首先,他们对巴赞纪实美学的理解本身就带有有意误读的成分在里面。正如戴锦华指出:“第四代的始作俑者所倡导的与其说是巴赞的‘完整电影的神话’、‘现实渐进线’,毋宁说是巴赞的反题与技巧论、形式及长镜头与场面调度说;与其说是在倡导将银幕视为一扇巨大而透明的窗口,不如说他们更关注的是将银幕变为一个精美的画框。在巴赞纪实美学的话语下,掩藏着对风格、造型意识、意象美的追求与渴望。对于第四代导演来说,强烈的风格——个人风格、造型风格的追求,决定了他们的银幕观念不是对现实的无遮挡式的显现,而是对现实重构式的阻断;决定了他们所关注不是物质世界的复原而是精神现实的延续,是灵魂与自我的拯救。”[11]

于是,正如郑国恩所一针见血指出的那样,“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”[12]。的确,从某种角度讲,不少第四代导演都是一定程度上的唯美主义者。当然,这是中国式的唯美主义,美在他们那儿是真和善的凝结。他们决不像西方唯美主义者那样为美而美,绝没有淡化其呼唤真善美的责任感和义务心。正是对美的追求,使他们走向象征和诗化,所以中国电影鉴于戏剧化传统的巨大而应该进行的“纪实性”的补课,在第四代导演这儿还远未完成。直到某些第六代导演,才真正回到了“对现实的无遮挡的显现”式的“纪实性”。

事实上,如果说“他们的影片大都为半戏剧半电影的”[13],那么我觉得更准确的说法也许应该是“半诗半电影”、“诗电影”或“诗化电影”。举其代表性作品,《巴山夜雨》、《我们的田野》、《黑骏马》、《青春祭》、《城南旧事》、《良家妇女》、《孙中山》等,无不如此。这种诗化电影的意向一直延续到第四代导演90年代的电影创作,如《刘天华》(郑洞天)、《益西卓玛》(谢飞)等。

三、现代性的危机或第四代导演的二律背反

严格意义上的“新时期”在第四代、第五代导演的落潮之后就已经寿终正寝了。充满人文主义理想和激情的新时期很快就面临着一个“后新时期”的文化转型。在文化转型的背景下,第四代导演是一个充满矛盾与二难困惑的文化群体。

1. “群体主体性”和象征模式

第四代导演虽然致力于“人的主体性觉醒”的努力维度,但这种觉醒却不彻底。如果说有两种主体性即“群体主体性”和“个体主体性”^①的话,他们影片中所表述的主体性还只是停留在“群体主体性”阶段。而“个体主体性”的真正觉醒恐怕在第六代导演的某些电影中才得以最后实现。这种群体主体性的特点使得第四代电影进一步走向象征化或寓言化。杰姆逊著名的关于“所有第三世界的本文均带有寓言性和特殊性:我们应该把这些本文当作民族寓言来阅读”、“第三世界的本文,甚至那些看起来好像是关于个人和力比多趋力的本文,总是以民族寓言的形式来投射一种政治:关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言”等论断,对第四代导演的大部分作品而言还是适用的。

第四代电影的故事大多具有一定的寓言性,人物则具有超越个体叙述的象征性,甚至个人感情纠葛的背后都隐现着民族的群体经历和感情吁求。在这一点上,第四代与第五代导演很相似,但却与主张并实践在影片中写身边琐事和“日记体”^②的第六代导演划开了一道巨大的鸿沟。

“象征”作为一种有着明显的意识形态目的的话语方式,是一种现代主义式的冲动结果:它追求意义大于形象或结构本身,追求一种意在言外的效果,内涵层要远远大于叙述层。杰姆逊在谈到《尤利西斯》和《万有引力之虹》、《格尔尼卡》等时,谈到这些作品的作者都希望自己的作品成为一部

绝对的书,成为一部《圣经》一样惟一的书。[8](P182)他还谈到:“德国一位批评家比格尔,在《西方派的理论》一书中曾这样说过:现代主义者总是希望艺术不仅仅是产出一部小说,一幅画,或是一部交响乐,他们要艺术能做一切事情。有人说过现代主义的艺术就是想要成为一个没有宗教社会里的宗教。”[8](P159)

这也是一种典型的寓言化写作方式。因为,所谓寓言性就是说表面的故事总是含有另外一个隐秘的意义,或者说可以从思想观念的角度重新讲或再写一个故事。比如,《巴山夜雨》就是一个关于光明到来之前“前夜”的寓言故事。影片采用象征手法,把人物和事件都封闭在一个相对稳定的时空——一艘行进中的客轮中——这种时空的封闭性和稳定性正是寓言得以展开的最佳语境。轮船上的各色人等很明显都是精心挑选安排的,极富社会阶层的代表性,几乎就相当于一个小社会。于是,这艘轮船及其在上面发生的故事成为十年动乱的历史长河中的一段航程,隐喻了历史是向前发展的、道路虽然曲折、但前途是光明的等含义。

《邻居》与此有异曲同工之妙,小小筒子间里发生的事,人们的生存状况经过努力争取的逐渐好转,也正是社会政治上拨乱反正的一个寓言。《沙鸥》中,女主角的个人命运是与民族兴盛的宏大叙述合而为一的。至于《逆光》、《都市里的村庄》等影片的寓言性则更为明显,导演自己对此也有较为明确的自述。

2. 视角:文人化立场和知识分子身份

在电影叙事中,视角无疑是很重要的一个意义生成要素。法国著名叙述学家托多罗夫说过,“我们所要研究的从来不是原始的事实或事件,而是以某种方式被描写出来的事实或事件。从两个不同的观点观察同一个事实就会写出两种截然不同的事实”。究其底,现实、生活或历史在艺术中都不是自我呈现的,而是通过某种媒介(语言、影

① 如果把主体性问题置入新时期/后新时期的文化语境中看的话,李泽厚所主张的主体性代表了一种“群体主体性”,而在此“群体主体性”觉醒的基础上,进一步走向“个体”、“感性”的文化思潮则代表了一种“个体主体性”的崛起,从“群体主体性”到“个体主体性”的深化,大致应和了从新时期到后新时期的文化转型。

② 第六代导演张元说过:“寓言故事是第五代的主体,他们能把历史写成寓言很简单,而且那么精彩的去叙述。然而对我来说,我只有客观,客观对我太重要了,我每天都在注意身边事,稍远一点我就看不到了。”王小帅则说过:“拍这部电影(指《冬春的日子》)就像写我们自己的日记”

像、某个剧中人等)被叙述和被表现的。循此我们发现第四代导演有许多影片采取的是一种自知视角和限制叙述:这是一种以“我”为主体的一种叙述方式。“我”通过画外音的方式介入电影并开始叙述,“我”既是见事的叙述者,又是活跃在影片中,甚至处于主导情节发展的关键性人物。在一般情况下,影片之所呈现仅限于“我”的在场及所见,即叙述者与人物知道得同样多,按托多罗夫的说法是“叙述者”等于“人物”。

应该说,视角背后是有意识形态的,导演选择哪一种叙述视角并非完全出于偶然。在一定程度上,“自知”的视角代表了对自我的一种尊重。它往往带有一定程度的自传性质,是一个人从现在的视角来描写过去的经验对于个人的意义,所以自知视角的使用往往带有一定的自恋的意味。

许多影片,都强行设置一个通过画外音表达出来的叙述者视角,而不肯像他们所“推崇”的巴赞和克拉考尔理论所主张的那样,绝对的客观化,让生活自己显现。所以这是一个很有意味的漏洞或缝隙——一个可以揭示第四代导演的隐秘心理情结的“阿喀琉斯脚踵”。

在第四代导演的一些典型性作品中我们不难发现第四代导演的许多启蒙知识者的视角:

《乡音》中有一个受过现代教育的妯娌的视角,有时是通过她来审视大嫂陶春和他哥哥的。而这个视角的存在本身是可有可无的,她并没有承载必不可少的推动叙事功能,形象更是苍白的,惟一的作用,恐怕是可以与陶春形成一种对比以及反思的效果,或者寄托一种未来的希望。《青春祭》也运用了第一人称画外音方式表达了导演的主体性和主观视角。影片中的女知青,正是以一种悲悯而沉痛的眼光俯视被摄对象,傣族农村的生活是被看的存在,主体并没有与对象合为一体。这还是一种知识分子高高在上的“启蒙者”的视角。《都市里的村庄》设置了一个记者舒朗的视角,并且有意无意地划开了二者(舒朗与女主人公丁小亚)由于文化上的差异而不可能恋爱的沟壕。《如意》的视角设置很有意味。影片中见事的叙述人程宇极为苍白,影片就是从他的叙述开始的,但随着电影情节的进一步展开,我们会发现作为叙述人的他并不是全知视角,就是说有些情节并不

是他所看见和所能看见的,这当然会使我们怀疑这个叙述者的权威性。而且可以设想,即使没有这样一个几乎无关影片轻重的叙述人,这个关于人道主义理想、人性人情之美的故事本身已经足以让观众动容了。那么,影片为什么要设置这个叙述人视角呢?恐怕只能解释成导演黄健中试图通过这个视角表达自己的述说欲望,而且在文化心态上有一种高高在上、俯视芸芸众生的“启蒙者”的心态或立场。

究其底,第四代导演有太强烈的社会使命感、主体热情和表达的欲望,正如张暖忻在谈及其艺术实践时说的,“我从来就没有客观地去讲故事,永远是带着主观色彩去讲,去表现我的感受,并用艺术的手段去再现这种感受”[14]。这就使得他们的影片常常存在着形式与内涵、叙述结构与象征意旨之间的裂缝,也使得他们对巴赞纪实美学的艺术理想未能坚守始终,艺术理想与创作实践之间留下了错位和裂痕。

3. 现代性理想与道德化批判的矛盾

置身于新时期的文化语境中,第四代导演历史性地秉有现代性追求的时代精神:对现代化的热切呼唤和奋力追求,对启蒙现代性的全面接受和虔诚皈依。这在客观上使得第四代导演顺理成章地接续上五四以来新文化和左翼启蒙电影的某些传统,成为时代文化精神的一个典型象征。

然而,我们也会发现第四代电影中的一些二难性的悖论:实际上,第四代导演在骨子里都有一种“反现代”的倾向,对城市生活、都市文明都有一种极为隐秘的抗拒心理,或者说常常对都市文明实施一种道德化的批判,或在对两种文明作选择时表现出明显的困惑与价值矛盾。

在谢飞的《我们的田野》中,这些到北大荒上山下乡的知识青年在文革结束返城后,回到从小长大的城市,却感到陌生和困惑,人与人之间的关系也不和谐,无法沟通。而当主人公回到当年“改天换地”的青春土地时,他才感到精神上的充实。其中的文化态度和价值观念若是与第五代导演陈凯歌的同类题材《孩子王》相比,不啻有天壤之别。胡柄榴的《商界》几近简单地展示了现代商业社会中人与人之间的尔虞我诈、损人利己,给我们提供了一幅现代社会的“群丑图”,这一混乱不堪的

商战中的幸存者,也只有在退出商界竞争后,才能获得心灵的安宁,乃至重新开始新的人生。胡柄榴在“三乡”系列中的温馨、宁静、和美的在此荡然无存,代之以焦灼、扭曲与混乱。显然,虽然胡柄榴在《乡音》中反思批判了传统文化对女性的压抑和不公,而且也在最后以推着车子要带陶春到山外去看火车(此时画外传来隆隆的火车声)而表达了对现代文明的呼唤,对现代性追求的理想,但一旦他真正来到了现代社会,所表现出来的社会视角和道德评价,“它的毫不隐讳的观点就是,市场经济的实施和建立,是以破坏传统的伦理道德和家庭温情、人伦关系为代价的,而传统的伦理道德和道德价值却正是人性和仁爱的所在。”[15]滕文骥的《海滩》,展示了传统的农业文明与现代工业文明的文化冲突。虽然导演还是表达了对现代性的向往与追求,也揭露了传统文明的愚昧的一面,但却也不由自主地揭露着文明下的虚伪,同情着蒙昧中的纯朴。在影片中,作为现代文明之象征符号的许彦在与作为传统文化之象征符号的哑巴木根的比较之下,却处于明显的道德劣势。在丁荫楠的《逆光》中,住在淮海路的居民被隐喻了虽然经济富裕、文化程度高但却人际关系疏离和道德堕落的意含,而住在棚户区的主人公廖明星却是朴素、勤奋、向上的象征,最终赢得了住在淮海路的高级知识分子的女儿的羡慕。其中表现出来的文化取向是很有意味的。

吴天明的《人生》、《老井》也有明显的价值观念上的矛盾。从现代性理想的追求来说,高加林的所作所为无非是为了自我价值实现,是最大的人性的必然需要,谈不上道德欺骗,甚至不妨说为了这种现代性理想而牺牲或痛苦地进行道德价值观念的蜕变也无可指责。从影片的逻辑构成看(更不用说从此后改革开放、日新月异的社会现实),我们都不难得出上述深刻地走在时代前列的,颇能道出历史发展之趋势的深刻思想蕴含。但导演偏偏要在影片中加上一个极为生硬的尾

巴,要让作为德高望重的道德和父辈之化身的德顺爷爷义正辞严地谴责高加林丢掉了金子般宝贵的巧珍对他的“爱”,而高加林竟也表现出似乎是发自内心的悔恨,似乎只有回到故乡的土地才是他最合理的人生归宿。这实际上是把本该相当尖锐、相当有深度的文化冲突和矛盾退化成简单的道德善恶问题,削弱了影片表现现代性理想与传统道德观念制约关系的深度和力度。[16](P187-192)①。

4. “纪实”的“悬搁”:回忆的诗化与浪漫抒情

从电影语言现代化的角度看,第四代导演虽然以巴赞的“长镜头”理论和纪实性追求为旗帜,但对纪实性的追求并不彻底。第四代导演对纪实与长镜头的追求,甚至带有有意无意的误读成分:因为反戏剧化和虚假,所以提倡带有非常保险的现实主义标签的纪实性。而其实在骨子里,他们颇不乏象征和唯美的倾向,再加上忧国忧民的集体无意识和社会使命感,他们很快就离开纪实,回到了诗化象征、浪漫表现与写意抒情。

这与这一代人的少年经历、所受教育和人文理想分不开。正如谢飞所言,“对一切美好的、感人的东西进行赞美,是我,也可能是我们这一代人由衷的意愿”[17](P294-309)。谢飞还说:“我是比较喜欢在恰当的时候利用电影的方式,结合人物的情感进行感情的抒发。像《我们的田野》中那一代人对自己青春时期美好的、热情的东西的怀念。虽然每一代人对自己青春往事的怀念内容不尽相同,但是任何一个人,任何一代人都会拥有一份这样的怀念的。电影中,如果美丽的风光跟音乐、跟情感有机地融合一体,那会是很有意境的”。即使是在《本命年》这样的表现现实的严酷,连谢飞都说“特别怪”,“另类”的影片中,也如其所言,“在里边安排了一点童年的美好回忆。我利用了程琳的歌来抒情”[17](P294-309)。

丁荫楠在导演《周恩来》时,不仅表示“一定要

① 在这一问题上,导演吴天明也曾经深刻地反思自己并认识到,在《电影的真实性与艺术技巧——导演影片〈人生〉的体会》一文里,谈到人物形象塑造时,吴天明说道:“由于我太爱他们(指影片《人生》中的几个主要人物,也许尤其指刘巧珍、德顺爷爷等——引者注)了,对他们身上固有的愚昧、落后的东西,缺乏冷静的理智的分析。同时,对高加林、刘巧珍、黄亚萍爱情悲剧的原因没有从美学观点和历史观点加以思考,因而使影片下集偏重于道德的谴责,使影片的社会观念出现了混乱,使整部影片给人的印象仍未完全脱出‘痴心女子负心汉’的窠臼,这就在很大程度上削弱了影片的思想深度和社会意义。”见于《中国电影年鉴·1985》,中国电影出版社,1987,第187-192页。

以主观情绪为线索,以现实与闪回、回忆与并叙的方式构成全片的叙述风格”,还提出“强调电影诗化”和“造型叙事”的总体设想。〔18〕所以第四代导演有着非常明显的诗化追求倾向,他们总是用优美的、色彩流丽的影像语言,来表达对往昔年岁、已逝青春和美好理想的喟叹,记忆的诗化,怀旧情结,温馨浪漫的抒情写意,心理时空的表现,非线性的故事结构——从而也有效地回避或逃离了中国电影历史悠久的戏剧化传统,逐步走向他们所悬拟的“电影语言的现代化”的目标。

另外,从第四代导演开始的新时期电影美学追求的一个重要方面是对银幕视觉造型和象征写意功能的强化(就此而言,第五代导演受惠于第四代导演,他们之间美学风格的延续性相当明显)。而第四代导演对视觉造型功能的强化与他们的抒情和表现的欲望是相辅相成的。视觉造型常常是连贯的叙事情节的中断,画面仿佛独立出来,从而凸现了抒情的功能。特别是一些写意性的段落,如《青春祭》中的“出殡”、“泥石流”。从这些段落到《黄土地》中的“腰鼓”、“祈雨”,到《红高粱》中的“癫轿”、“喝酒”,都有一种一以贯之的清晰的艺术轨迹。但必须注意,这些独立的表意性抒情性段落并没有影响第四代电影总体叙述性框架的完整性。

这一点在谢飞的厚积薄发之作《益西卓玛》中有着明显的表现。《益西卓玛》表面上似乎只是一个带有传奇色彩的关于一个普通藏族妇女与三个男人半个世纪的恩恩怨怨。而在这表层的故事框架底下,蕴含着的是有关爱的追求、人性的丰富复杂与完善、精神追求与世俗超越等异常丰厚而深刻的主题内涵。与谢飞以前的电影相比,这部电影在“诗化电影”、“寓言性”特征等方面可以说一脉相承。《本命年》、《湘女萧萧》、《香魂女》、《黑骏马》等都有一个大致完整的叙事性结构框架。电影就总体而言也基本上是一种线性的叙事流程,较少“喧宾夺主”的回忆闪回镜头。其电影的一个艺术特征是纪实与写意的结合——也就是说,谢

飞电影的诗性特征、写意色彩、理想主义精神是在总体写实的叙事性结构框架的基础上生发的。《益西卓玛》就是在一个故事性不很强但是却非常具有传奇性的框架上建构起精神超越的深远意向。严格地说,《益西卓玛》重在写人而非叙事,整个剧作结构的核心是益西卓玛这个人以及围绕她的三个人,这种不无空间性意味的剧作结构特点客观上也奠定了这部影片的诗性特征。

实际上,《益西卓玛》表现出谢飞强烈的主体精神和社会使命感,而这,或许是作为第四代导演的代表性人物的谢飞的一种“集体无意识”,但这种强烈的集体无意识却是一把无形的双刃剑。确如谢飞导演自己都已经强烈地意识到的那样,《益西卓玛》的确过于“满”,情节发展和叙事交代不够充分,人物关系铺垫交代不够,也没能充分展开,如此就会给人发生在益西卓玛身上事件太密集、偶然性太大的感觉。

究其底,无论第四代还是第五代导演都是主体意识觉醒、主体性极强的一代,他们总是抒情表意,迫不及待地通过影像表达思想,总要把主体情感投射到对象物上,进而建构其影像象征模式。

四、结语:追求审美现代性——

第四代导演的文化意义

第四代导演在现代性追求的历程中辉煌过,也存在着明显的二律背反的困境,他们一方面有着强烈的现代性理想,以致视作自己义不容辞的责任和使命,另一方面又有一种隐秘的追求美、回头看的情结,这使得他们的现代性追求极有限度,甚至似乎有悖于时代精神。而且他们对于社会现代性的反抗和审美现代性的追求,主要不是出于当时现代性过于发达以至于产生严重负面性的现实,而是出自内心的对于乡村、自然之美的迷恋和倾心。

但若是从现代性都有两面的角度看,他们当年先行之所为,反而走在了时代之前列,因而具有

不容低估的追求审美现代性的文化意义。^①正如陶东风指出的,“1949年以后的中国社会主义理论与实践的选择同样是一种现代性选择,但是与西方不同的是:1. 现代性中的线性时间观念与进化论思想与改革开放前的‘左’倾意识形态合而为一,成为不可质疑的强势话语;2. 在中国,由于没有发生类似西方的社会文化各种场域的分化自治过程,而是依然存在类似西方中世纪的整体性的世界观,因而文化与艺术乃至科学活动还没有获得自主性。这两点决定了对与改革开放以前的中国‘社会主义’现代性的批判,包括从审美现代性角度的批判,乃是根本不可思议的。西方意义上的审美现代性作为一种批判话语在中国没有对象”[19]。这一判断我以为不仅适合于1949年以后中国的文化现实与艺术实践,也基本适合于改革开放以后相当长的一段历史时期。

这在文艺创作中表现在两方面:首先是坚持社会发展有光明未来的信念,线性发展的历史观,并在艺术领域塑造体现这种观念的社会主义新人形象;其次,“为艺术而艺术”的精神,如“纯诗”、实验艺术、纯美理想等现代性的另一面一直被阴差阳错地视作不健康的小资情调受到贬斥。

改革开放以后,对封建愚昧的反思批判,对现代化和现代文明的热切呼唤使得现代性的追求成为理所当然的时代主题。而就目下中国的现实境况和“全球化”语境而言,由于整个社会的生产力状况和生产关系仍然处于全力追求现代性的工业社会阶段,审美现代性的维度始终没有得到充分发展。尤其是在后现代主义风行,对现代性的反思已经成为严峻时代话题的今天,第四代导演的先行努力是在为我们寻找一个温馨的心灵港湾和精神家园。其所追求的为现代性在社会现代性和审美现代性之间保持平衡与适切的张力,为现代人的精神平衡、人格完善,防止“单面人”的倾向功不可没。

在西方,具有反思现代性文化意义的“浪漫思潮的产生,简单地说,就是欧洲近代以来资本主义工业化进程的产物”[20](P180)。它与以数学和智性为基础的近代科学理性思潮拼命抗争,竭力想挽救被工业文明所淹没了的人的内在灵性,挽救被科学思维异化了的诗性思维。马丁·亨克尔指出:“浪漫派那一代人实在无法忍受不断加剧的整个世界对神的亵渎,无法忍受越来越多的机械式的说明,无法忍受生活的诗的丧失……所以,我们可以把浪漫主义概括为‘现代性’的第一次自我批评。”[4](P6)现代主义文艺思潮也反对理性主义化,反对历史主义,正如马克思主义文艺理论家卢卡奇所批评的那样,“现代主义对人类历史感到绝望,它抛弃了线性历史发展的观念”,这也许可以视作对现代性的“第二次自我批评”。

第四代导演对纯美的追求,他们先天秉有理想主义气质、浪漫主义精神、诗化理想、“纯美”追求、感伤和忧郁的风格、乡村历史题材取向,甚至在都市文明与乡村文明、现代性追求与道德化理想之间的困惑、迷茫、错位,不但成就了第四代导演为那段特定民族文化史和心灵史影像化的艺术表现,也可以理解为对“现代性”的先知式批判和反动。

这对于我们如何在现代性日益膨胀的今天保持现代性话语的内在张力与态势平衡,为社会的多元、健康、均衡的发展,为人的全面自由的解放,为保持情感与理智、“感性冲动”与“理性冲动”之间合适的张力以及个体身心的丰富、完善与人格健康,都是极富借鉴意义的。

参考文献:

- [1] CALINESCU, MATEI. *Faces of the Modernity: Avant - Garde, Decadence, Kitsch* [M]. Bloomington and Lond: Indiana University Press, 1966.
- [2] 李欧梵. 寻求现代性[J]. 文艺报, 1989 - 04 - 29.

^① 滕文骥在谈到《都市里的村庄》的主题思想时曾说到,“《都市里的村庄》在广阔生活背景上,触及了一些尖锐的社会矛盾,从发掘生活本身的意义出发,我们提出了先进人物受孤立,失足青年在改正时期受到冷遇,主张改革者在改造客观世界时也必须改革自己头脑中的传统势力等社会问题。要观众看到在四化建设中那一盏盏熠熠闪光的灯,并要警惕会将他们吹灭的形形色色的风。——我们更希望将镜头伸向社会的纵深,伸进人物的心灵中去,表达出在新的历史时期,而那被社会扭曲了的变异的孤独者的心灵,在与入、社会和自然的撞击中,产生了多么强烈炽热的火焰,又会形成多么大的力量!”(滕文骥:《为了银幕上的真实》,转引自《电影年鉴(1983年)》,第384页),这说明滕文骥在热切呼唤现代性的同时,还是颇为注意社会中人的心灵异化,人格健全,人与人之间、人与社会之间的和谐相处等“审美现代性”问题的。

- [3] 卢卡奇.现代主义的意识形态[A].袁可嘉.现代主义文学研究[C].北京:中国社会科学出版社,1989.
- [4] 刘小枫.诗化哲学[M].济南:山东文艺出版社,1986.
- [5] 吴贻弓.承上启下的群落——关于第四代导演的对话[J].电影艺术,1990,(4).
- [6] 黄健中《如意》:中国意味与诗化品格[A].我的二十年电影导演生涯[M].北京:作家出版社,2001.
- [7] 吴贻弓.《城南旧事》导演阐述[J].电影文化,1983,(2).
- [8] 杰姆逊.后现代主义文化与理论[M].西安:陕西师范大学出版社,1987.
- [9] 张暖忻、李陀.谈电影语言的现代化[A].百年中国电影理论文选[M].北京:文化艺术出版社,2002.
- [10] 中国电影家协会.电影导演的探索(第二辑)[C].北京:中国电影出版社,1983.
- [11] 戴锦华.斜塔:重读第四代[A].百年中国电影理论文选[M].北京:文化艺术出版社,2002.
- [12] 郑国恩.八十年代初期电影摄影探索描述[J].当代电影,1997,(5).
- [13] 连文光.中国第五代与法国新浪潮电影比较论[J].电影艺术,1992,(3).
- [14] 张暖忻.感受生活[J].电影艺术,1995,(4).
- [15] 倪震.城市电影的文化矛盾[A].探索的银幕[M].北京:中国电影出版社,1994.
- [16] 中国电影年鉴·1985[Z].北京:中国电影出版社,1987.
- [17] 姜伟.关于《黑骏马》的谈话——谢飞访谈录[J],谢飞集[A].北京:中国电影出版社,1998.
- [18] 丁荫楠.中国幸有一个周恩来——电影《周恩来》开拍前的三段讲话[J].《当代电影》,1992(1).
- [19] 陶东风.审美现代性:西方和东方[J].文艺研究,2000,(2).
- [20] 勃兰兑斯.十九世纪文学主流·德国浪漫派[M].北京:人民文学出版社,1981.

Modernity of the Fourth Generation Film Directors

CHEN Xu-guang

(Department of Art Studies, Peking University, Beijing 100871, China)

Abstract: The fourth generation of film directors has been approached in this paper from the perspective of modernity. These directors are idealists and romanticists. Their films, sentimental and melancholy, based primarily on the life of the countryside, cultivate a poeticized idealism and a feeling of pure aesthetics. Conflicts between city civilization and country culture, between the pursuit of modernity and moral idealism are also well presented in their films. These characteristics can be known as a prophetic critique of modernity. A study of the fourth generation film directors will help maintain a tension and balance in the discourse of modernity and actuate a poly-healthy development of both man and society.

Key words: Modernity; aesthetic modernity; social modernity; fourth generation film directors

(责任编辑 郑 园)

(责任校对 杜家贵)