

艺术流浪:反叛·回归·整合

——张艺谋电影创作走向探析

周 霞

(西北大学 文学院,陕西 西安 710069)

摘 要:张艺谋是中国第五代导演中的一个杰出人物。1987年,自他执导的首部影片《红高粱》一炮打响后,一直执著于电影创新探索的他在1999年,又以《我的父亲母亲》向中国世纪末影坛投入了深情一瞥。在“初创——发展——成熟”这三个阶段划分基础上,结合张艺谋13年来的代表影片,分别从主题内容和语言形式两个方面,阐释了这三个时期以“反叛—回归—整合”为主的创作特征,以期在新世纪初对张艺谋电影的创作走向作出一个回顾和展望。

关键词:求变创新;反叛性;现实的回归;当代的整合

中图分类号:J05 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-2731(2002)01-0153-04

第五代电影艺术家,作为一个令人困惑而又振奋的文化群体,无可置疑地占据了新中国电影史上至关重要的地位。于1983年以后开始投入创作的一批青年导演(文革后北京电影学院首届毕业生),不仅以他们的优秀作品加入了80年代席卷中国大陆的历史文化反思运动,而且使中国电影开始为世界所注目,真正得以与世界电影平等对话。张艺谋正是第五代导演中的一个突出人物,如果说陈凯歌是一直固执于自己的艺术风格而不能自拔的艺术家,那么张艺谋则是不断探索自己风格、勇于突破自我的开掘者;决不重复别人,也不重复自己,是张艺谋最显著的创作特点之一。他曾明确宣称:“对于一个创作者来说,最重要的一点是求变,不辞辛苦地反复求变,增强自己的弹性和张力。”[1](P416)而变的流程背后总会留下一些固有的历史沉淀,因为惟有“通其变”,才能不断创新。梁启超曾在《少年中国说》中提出:“穷则变,变则通,通则久”的观点,而张艺谋电影似乎在进行着“达则通,通则变,变则久”的逆行历程。

一、初创期——传统的反叛

代表影片:《红高粱》(1987年)、《菊豆》(1990年)

第五代电影导演的艺术之路是从对传统电影规范的反叛开始的,他们不满于传统电影把电影与文学、戏剧等而下之的做法,于是便带着自己强烈的主体意识,以现代冷峻的目光,去寻找崭新的电影语言,以表达他们新的文化精神,从而创造出从观念、方法、形式、功能等有别于传统电影的新作品、新气象,新纪元。张艺谋也不例外。

从热烈张扬的《红高粱》到阴冷压抑的《菊豆》,虽有主题和风格的差异性,但总体上却表现出一股强烈的反叛性。

首先,从观念上,传统电影表现的是对历史的反思或对现实改革的要求,注意刻画人物性格,实际而具体;而张艺谋电影则更多地表现了强烈的、具有理想性与意念性的人文精神。他常常借悠久的历史与具有地域文化色彩的人文景观“使劲儿”地表现他独特的映象意识,并且常从大的民族寓言立意,深刻挖掘普通人性的深层次内涵,因而显示出“形而上”的抽象性倾向。

张艺谋也表示“大陆第五代作品大都从大的文化背景入手,带着对传统文化的反思,带着对电影进行变革的愿望,以人文为主要目标,具有一种大的气势。”[2](P106)《红高粱》正体现了这种大的气势。影片中一些仪式性极强的段落,如“颠轿”、“野合”,

收稿日期:2001-04-10

作者简介:周霞(1978-),女,河南焦作人,西北大学文学院研究生,研究方向:文艺美学。

“酿酒”等是一种原始生命力和欲望张狂的表现。《红》体现了尼采(Nietzsche)的酒神精神,唱出了一支痛快淋漓的生命赞歌,活得太累、忧虑太多的中国人也因此痛快地体验了“敢爱敢恨敢生敢死”的人生境界。

当张艺谋从《红高粱》走到了《菊豆》,便由“正”走向了“反”,《红》表现了个性的张扬,而《菊》则表现了个性的压抑。《菊》是一个乱伦与报应的悲剧。片中演绎了“偷情——生子——弑父”的情节,多少融入了些“俄狄普斯”情愫,最后天白终于通过“弑父”完成了他的成人式。较之《红》,《菊》似乎更侧重人物心理及人性真实的展示,因此显得更为成熟。

对上述两部影片主题的分析,我们可以感到张艺谋早期影片的语境中含有现代主义成分,这来源于两个方面:一是中国自身的传统,二是西方观念的影响。其中西方的影响还要通过中国自身因素起作用。他在电影学院接触到的西方观念不自觉地渗透到他的思想中,因而用已具备的中西知识作为参照系,再来挖掘本民族深层次的人性问题时,便产生了与传统观念不一样的话语。其次,在电影语言的运用上,张艺谋则显得更为自觉。传统电影力图再现社会现实场景,讲述人物生活的故事;而张艺谋则力图少讲故事,少叙情节,而是让构图色彩、音乐声响等符号参与表演,充分地发挥它们的语言功能,增强电影的视觉听觉效果,营造一股全方位的氛围。如《红高粱》中苍凉古远的黄土地、恣意狂舞的红高粱,十八里坡的酒坊,粗犷的西北酒歌;《菊豆》中的染坊、布色、红水池。它们不仅显示了空间对时间的胜利,而且具有了特定的象征和隐喻,承载了导演的文化表意,使电影语言真正成为了“有意味的形式”。

王国维在《人间词话》“意境”一节中说道:“有造境,有写境,此理想和写实二派之所由分。”显然,《红高粱》、《菊豆》的创作方法是属于“造境”的,是理想化的,是“经过编导心灵的过滤,情节人物已适度变形,加上蒙太奇的组接与造型音响的配合,将创造者心中的幻景还原为一种银幕上人人可见的亦真亦幻之境”[3],《红》、《菊》正是张艺谋心灵外化的结果,是其创造想象出来的现代神话。

美国理论家苏珊·朗格(Susan·Lange)认为艺术是人类普遍情感和生命的符号,在张艺谋电影中,电影语言即成为传达他对生命和人性观点的符号。他的任务便是怎么样来表达,这就导致他偏重于形式美“造境”的追求了。力求人文精神的主观表现,在充分拓展电影语言潜力的同时充分表达自我,也

就形成了张艺谋早期电影的重要特点。

二、发展期——现实的回归

代表影片:《秋菊打官司》(1992年)、《活着》(1994年)

张艺谋坦言:“电影人拍的电影都是‘回头望’的产物。因为对你以前的创作不满足,你才会产生新的创作欲望,感到有新的挑战,这样你才知道下一部该选择什么样的题材,该怎样去拍。如果我拍过某一种题材,那我下一次就不希望重复。”[2](P111)

的确,《秋菊打官司》的出炉成了一个重要转折,即由注重造型、直奔寓意转向注重叙事和人物刻画。如果说张艺谋前两部片子无论在主题人物或影像造型方面都偏于写意,都是表现过去的故事的话,那么,《秋》则偏于写实,它讲述的是一个普普通通的民告官的故事,从主题上看,是对现实生活给予充分肯定的。可见,他几乎放弃了“民族寓言”的立意,放弃了对宏大的历史文化主题“文以载道”式的追求,开始着眼于凡人琐事,以小题材示人。它更多地表现的是人与叙事的凸现,不是人文意义上的对人类或民族生存境况的内省与呈现,而是对一个普通人、一件寻常事的刻画和关注。在秋菊讨个说法的情节中,影片得以凸现的是她那近于偏执的倔强性格,“秋菊、村长之争”便成为故事层面上两个“犟人”间性格的较量和冲突。艺术手法上,为表现“真实”,张艺谋弃置了一个特定空间作为影片的形式依据,放弃了对电影画面语言的刻意营造,而是选用另一形式技巧:偷拍,职业演员与非职业演员混用,从而让现实生活自然涌现,让摄影叙事成为一种自觉,使影片呈现出前所未有的纪实风格,可以说,《秋》向现实迈出了一大步。

下一部影片《活着》则是电影叙事走向自觉的成熟性表现,《活着》几乎看不到“第五代电影”斧凿的痕迹,它倒更像一部传统意义的电影。首先,它将主人公福贵漫长的人生经历讲述得曲折动人,而且选择了福贵人生经历中一些典型阶段、典型场景进行描述,在生活经历中突出了他的性格;其次,影片还描写了福贵这一人物复杂而又真实的社会关系,并且将人物的命运与历史发展的实际背景紧密地联系起来,从而描写了“典型环境中的典型人物”,可以说,《活着》真正从张艺谋早期电影的模式中解脱了出来。主题上,余华原著《活着》主要想体现的是人对苦难的承受能力,对世界乐观的态度这一较为形而上的生命体悟,而影片《活着》则侧重对社会政治及

价值系统的批判,更接近于第四代传统电影“伤痕和反思”的主题。形式上,它的叙事角度变第一人称的自叙为第三人称的全知,镜头主要由情节和人物构成,并且随着时间顺序推动,随着故事发展变化,这样便增强了影片的生活味、流程感和真实性。

通过对上述两部影片主题和技巧的分析,我们可以看到张艺谋电影向现实回归的两个关键性转折点:(1)从表现造型转向对故事叙述的强烈兴趣及自觉性。影片引人注目的不再是作为第五代造型语言基本特征的空间对时间的胜利,而只是真实生活随着时间自然涌现。(2)从文化思考转向对现实中人物个性及其命运的热切关注,从抽象的寓意性、写意性转向对生活真实的再现。影片在文化意义上,实现了与传统、历史有条件的和解,当它成功地抹去了制作与营造痕迹的同时,也就从银幕上抹去了作者的印痕。影片着力于故事、人物,而非话语,使其在叙事意义上成为对第五代典型的“少情节”电影叙事的反叛之反叛,从而逃离了现代主义的表达困境,最终达到了向传统现实主义的回归。

三、成熟期——当代的整合

代表影片:《一个都不能少》(1999年)、《我的父亲母亲》(1999年)、《幸福时光》(2000年)

张艺谋发展期的电影向传统的回归并不是原基点的复旧,而是更高意义上的回归,他是带着自己新电影的背景——独特的创作经验和创作个性进入传统电影的,由此便诞生了张艺谋世纪末三部全新的影片——《一个都不能少》、《我的父亲母亲》、《幸福时光》。与前期的反传统及向传统探索“使劲儿”的心态相比,这三部影片则表现出张艺谋创作时潇洒自如、成熟老练的姿态。在“求新”的一贯风格中,《一》、《我》和《幸》对前两个时期的电影有继承的一面,也有发展的一面,似乎无意中,张艺谋要在世纪末对其电影作一个总结和整合。

1. 立足本土,以“小”示“大”

“大象无形,大音希声”,《一个都不能少》、《我的父亲母亲》、《幸福时光》的情节归于简单,立意指向单纯。《一》讲述的是一个乡村女孩做教师的经历,《我》讲述的只是一个简单而又含蓄的初恋故事。《幸》讲述的则是一件老赵为了“婚姻”帮助盲女的好人好事。可见,张艺谋自《秋菊打官司》之后仍以平实的小题材示人,体现出一种苦心孤诣的“小题”“大做”的风格。在人物性格方面,张艺谋则以凝视的神态力求挖掘当代中国的风俗人情之美。《一》中的魏

敏芝外表拙朴,在“城市文明”的映照下,有时近于粗砺,但她倔强,倔强之下是深不可测的民族美德。和秋菊不一样,她还是个孩子,这意味着她的美德几乎与生俱来,令人折服的是一种初生牛犊才有的坚韧不拔。《我》中招娣的爱情纯净、热烈、毫无尘渣,如初升朝日,单纯明朗。《幸》中的盲女善良单纯,楚楚可怜,老赵及他的一帮朋友制造的“按摩院”、编造的善意谎言则给盲女搭建了一个温馨的家。如果说张艺谋前期几部电影受到了“丑化中国人”的指责,那么,这三部电影则是为中国人提气的,是表现“美好中国人”的。

张艺谋对“本土”重新表达出一种世纪回眸般的款款深情,与早期作品中那掘地三尺的民族文化反思形成了巨大的反差。从《一个都不能少》、《我的父亲母亲》、《幸福时光》成为当年电影市场的热点来看,足以展示了他捕捉社会心理的诚意和才能。针对当今社会的“失情症”,《一》、《我》、《幸》又一次向当代人暗示了“爱与关怀”的主题。《一》体现了导演对底层民众的关怀与同情,对“积极向上”这种人生信念的褒扬;《我》体现的是对纯情稚气的怀念,对平实人生的追悼;《幸》体现的则是对不幸人生的感慨和无奈,对好心好人的认同和赞颂。宣扬“真善美”,使《一》、《我》、《幸》呈现出“主旋律”的特征。在社会转型时期,传统文化的有效整合功能越来越受到重视,张艺谋电影属于“本土”,似乎已成为规律,但世纪末,对“真爱”主题的表达,大概就是借本土传统美德对当今社会进行的一种整合吧!

2. 纪实与抒情

《一个都不能少》、《我的父亲母亲》、《幸福时光》都是表达“真爱”主题,但风格却大相径庭。

《一个都不能少》近似于《秋菊打官司》的纪实风格,其中所有人物连同主人公都是由非职业演员扮演,表演更为本色,更为原生态,因此体现出来的视觉质感就更加强烈,由此也使人触摸到了生活粗朴的本真面貌。

而《我的父亲母亲》更近似于《红高粱》的写意风格,同是第一人称的叙述角度,同是淡化背景的理想世界,同样具有抒情的味道,同样注重电影画面和声音造型语言的运用,所不同的是,《红》表现得粗犷淋漓,体现的是壮美的阳刚之气;而《我》表达得则更为细腻含蓄,具有散文诗的味道,流露的是阴柔的优美之情。

《幸福时光》则另辟蹊径,作为2000年的贺岁片,它呈现出张艺谋电影中少有的喜剧风格,“黑色

幽默”的尝试虽然还有些蹩脚和做作,但纪实和抒情的揉合使用,却使它既具有浓厚质朴的生活味,又折射出温婉伤感的人情美。

可见,在电影语言的运用上,较之以前,张艺谋似乎更为成熟老道,不再刻意反叛或回归传统,而是传达出一种“整合”信息。一切再现或表现的电影造型,纪实或抒情的风格,都服务于情感主题的表达。

在第五代导演飞鸟各投林的当今,张艺谋作为中国影坛的“独行侠”,仍有旺盛的创造力,在进行了“反叛—回归—整合”十几年的艺术流浪后,“为艺谋,不为稻粱谋”仍是他永恒的信念,“不断地拍出好电影”仍是他终生的理想。从第一部执导的影片《红高粱》到1999年《我的父亲母亲》,张艺谋似乎完成了从“酒神精神”到“日神精神”的转变,由“使劲儿”达到真正的“平实”,这是一个崭新的境界,由“深刻”进入真正的“单纯”也许是更深的一种层次。“求诸中国文化底蕴,追求世界雅俗共赏”的影片大概是张艺谋现在的定位吧。但一直锐意求新、求变的他,谁又能预测他下一部影片《英雄》会以什么样的面目出现在观众的面前呢?

参考文献:

- [1] 韩秀风,晓海.第五代导演丛书:为艺谋,不为稻粱谋[M].长沙:湖南文艺出版社,1996.
- [2] 李尔葳.当代巨星——巩俐张艺谋[M].北京:十月文艺出版社,1994.
- [3] 李形.红高粱·自己种的红高粱[N].中国青年报,1988-02-21.
- [4] 饶朔光,裴亚莉.新时期电影文化思潮[M].北京:中国广播电视出版社,1997.
- [5] 王志敏.现代电影美学基础[M].北京:中国电影出版社,1996.
- [6] 舒晓鸣.中国电影艺术史教程[M].北京:中国电影出版社,1996.
- [7] 戴锦华.电影理论与批评手册[M].北京:科学技术文献出版社,1993.
- [8] 陈墨.张艺谋电影论[M].北京:中国电影出版社,1995.
- [9] [美]苏珊·朗格.情感与形式[M].刘大基等译.北京:中国社会科学出版社,1986.
- [10] [德]尼采.悲剧的诞生——尼采美学文选[M].周国平译.北京:三联书店,1986.

[责任编辑 刘欢]

Art Vagrancy: Rebellion, Return and Integration

ZHOU Xia

(College of Literature, Northwest University, Xi'an 710069, China)

Abstract: Zhang Yimou is one of the prominent figures among the fifth generation directors in China. In 1987, the first film he directed *The Red Sorghum* made a big bang upon the world, and in 1999 he contributed much with deep feelings to the field of Chinese films at the end of 20th century and presented the film *My Father and Mother*. On the basis of his representative works during the 13 years, the thesis of his films could be divided into three stages: creation, development and maturity and he tries to expound the different features accordingly: rebellion, return and integration for the purpose of the retrospect and prospect of his creation in the new age.

Key words: pursuing for new changes; rebellion; returning to reality; modern integration