

从探索到转型：论中国第五代导演的电影观念

洪 宏*

<目次>

- | | |
|-----------------|--------------|
| I. 引言 | IV. 转型：叙事与写人 |
| II. “探索电影”的人文内涵 | V. 结论 |
| III. 影像本体论美学 | |

I. 引言

第五代导演在中国影坛的崛起和探索，是多种历史合力推动的结果。“文革”结束后的思想解放和观念变革为他们施展才华提供了有利的时代条件，他们青少年时期所经受的挫折和磨炼，则极大地塑造了他们富有创造力的人格和个性，同时，新时期伊始第四代导演开启的电影探索，也为他们的再探索做好了必要的铺垫。主体素质和客观条件的相互作用，使第五代导演成为得天独厚的一代影人。张艺谋曾经在比较第五代与第四代和新生代导演的各自特点后说：“对我们这一代人充满了自信，因为我们综合了上下两代人的优秀素质，又与他们不同。我们十几年在社会风雨中摔打磨炼的共同经历和每个人各自的特殊经历，构成了我们这一代的精神财富”，这种精神财富蕴藏着巨大的创造活力，“一旦碰到合适时机，就会释放出相当大的能量”¹⁾。的确如此，以陈凯歌、张艺谋为代表的第五代导演，从1980年代初登上影坛以来的

* 東國大學校 中語中文學科(慶州) 教授

1) 张明主编，《与张艺谋对话》，中国电影出版社，2004年，96页。

将近30年时间里，他们的电影观念始终是引领中国电影发展的重要力量，并把中国电影的艺术水准不断向前推进。

第五代导演是以一种激烈反叛的姿态出现于影坛的。他们既反感多年以来银幕上的虚假和做作，也对“文革”后“曾经弥漫于中国的文坛和影坛”的“某种文人式的自怨自艾的陶醉感和大难之后获得解脱的侥幸感相互交织的情绪”²⁾深感不满，显示出要为中国电影开辟新路的抱负和勇气。此时的中国影坛，第四代导演开启的电影探索，在经历了形式技巧的模仿和变革，以及在纪实美学倡导下的现实主义热潮之后，正处于寻求如何进一步深化探索的间歇期。第四代导演的创新和突破，70年代末80年代初的电影观念论争，为第五代导演的激进变革提供了动力。此时的中国，文学、戏剧、美术、音乐等领域正在掀起思想观念和艺术审美的创新浪潮，在全社会的“文化热”、“美学热”中，历史反思、文化寻根和主体意识的高涨，成为艺术探索的主流。第五代导演就是在这样的时代氛围中，以前无古人、振聋发聩的独创姿态开始了“探索电影”之路。这是大胆反叛、刻意求新的一代，也是主体意识极为张扬的一代。正如张艺谋所说：“我们这一代就是要破，打破旧的传统、旧的框框，在破中求立。”³⁾

“探索电影”时期的第五代导演为人所瞩目的，是其影像本体美学所带来的视觉革命。

誉之者认为，这种全新的电影美学真正彻底摆脱了长期主宰中国影坛的“影戏”观念，使电影找到了属于自己的艺术本体，中国影坛第一次出现了真正的“影人电影”；毁之者则指责第五代的影像本体论是一种空洞的形式主义，“是‘自我表现’，是与现实主义无关的某种流派，甚至是现实主义的反叛”⁴⁾。总之，无论毁誉，影像本体论被认为是《一个和八个》、《黄土地》开启的第五代“探索电影”的主要电影观念。然而，实际情形并非完全如此，影像本体论并不能完全涵括此时第五代导演的电影观念。应该看到，第五代

2) 陈凯歌，《悲欣交集》，广西民族出版社，1997年，109页。

3) 张明主编，《与张艺谋对话》，中国电影出版社，2004年，112页。

4) 陈凯歌，《悲欣交集》，广西民族出版社，1997年，146页。

导演的“探索电影”既是视觉革命意义上的艺术电影，也是包含丰富的现代精神和文化内涵的人文电影。只看到前者而忽视后者，是不能完整把握第五代导演的电影观念的。倒是第五代影人的老师、第四代导演谢飞看得明白，他说：“《黄土地》之后的一些中国电影之所以能在世界上产生影响，一是说了点有个性的真话，二是在电影形态和电影语言上有所探索创新。有了这两点，电影才有光彩，丧失了这两点，电影就成了八股”⁵⁾。“说了点有个性的真话”和“在电影形态和电影语言上有所探索创新”，正是第五代导演“探索电影”时期电影观念的两大主要内涵。因此，陈凯歌针对批评界对第五代“探索电影”的形式主义指责，说：“我们几个人，包括张艺谋，拍电影是很认真的，是把自己的一颗心扔进去在那儿磨。因此，我们的作品单纯用技巧、形式等等是不能界说的”⁶⁾。

II. “探索电影”的人文内涵

第五代的崛起和反叛，是新时期思想解放运动的产物。人的解放、个性的张扬和主体意识的觉醒，是推动第五代导演电影观念发生历史性变革的主要力量。因此，第五代导演的“探索电影”首先是一种现代性的人文电影，它们对历史、民族、文化和人的严峻审视和深刻反思，赋予第五代导演电影观念以丰富的现代人学内涵。具体来说，其中主要包含两层含义：一是从人与自然、地理以及人与人文、历史等角度，对民族文化与民族精神、民族性格与民族心理等进行审视和剖析，并展开深入的文化反思；二是观照人情、人性，注目善恶美丑、爱恨情仇，沉思人的价值与尊严、命运与信念。

第五代导演的“探索电影”大都注重把人置身于宏大视野中审视，在人与环境的关系中描写人生命运，同时又不局限于个体人事，而是力图进行富有

5) 罗雪莹，《写人·叙事·内涵——〈秋菊打官司〉放谈录》，《90年代的“第五代”》，杨远婴、潘桦、张专主编，北京广播学院出版社，2000年，108页。

6) 陈凯歌，《悲欣交集》，广西民族出版社，1997年，146页。

超越意味的哲理思辨和文化沉思。电影家往往把人融入自然、历史、宗教、战争、文化等“环境”因素中，在文化寻根和民族反思中探求精神家园。对此，张艺谋的《黄土地》摄影阐述颇具代表性，他说：

我们想表现天之广袤，想表现地之沉厚；想表现黄河之水一泻千里，想表现民族精神自强不息；想表现人们从原始的蒙昧中焕发而出的呐喊和力量，想表现从贫瘠的黄土地中生发而出的荡气回肠的歌声；想表现人的命运，想表现人的感情——爱、恨、强悍、脆弱，愚昧和善良中对光明的渴望和追求……⁷⁾

强烈的文化反思意识，赋予古朴苍茫的黄土地、滚滚东去的黄河以丰富的人文内涵，同时也透过千百年来生息于这片黄土地上的人民的艰难命运，对民族精神予以冷峻的思考。田壮壮在回顾自己的创作时也说：“我作品中最关注的是人和环境的关系，就是人在环境中的生存和心理，还有和这个环境的关系。”⁸⁾显然，这里的“环境”既指自然地理环境，也包括人文历史环境，他的《猎场札撒》、《盗马贼》关注的正是人与自然、人与文化、人与信仰的复杂关系。黄建新创作《黑炮事件》，其基本立意也是着眼于民族文化和民族心理反思，意在表明“现在有一种心理状态，一种惯性的思维方式，束缚我们自身”⁹⁾。

陈凯歌是第五代导演中最具人文气息和诗人特质的电影家，也是坚守“探索电影”人文理念最为持久的电影家。他的处女作《黄土地》不满足于讲述个体命运的悲剧故事，因为他在深沉阔大的黄河中，在贫瘠内热的黄土地上，看到了古老的中华民族的复杂形象；他更被生存在这片土地上的人民命运的艰难和文化创造的魅力所震撼，在他面前展现的“是一片历史和文化的沉积

7) 张艺谋，《〈黄土地〉摄影阐述》，《20世纪中国电影理论文选》(下)，中国电影出版社，2003年，662-663页。

8) 【美】白睿文，《光影言语：当代华语片导演访谈录》，罗祖珍、刘俊希、赵曼如翻译、整理，广西师范大学出版社，2008年，76-77页。

9) 柴效锋、纪珉、吕晓明编著，《黄建新：年轻的眼睛》，湖南文艺出版社，1996年，408页。

层”，他期望通过人物的个体命运，“可以看到我们民族的悲哀和希望”¹⁰。在《孩子王》中，陈凯歌进一步把文化反思的视角从人与自然和人与历史的维度，深入推进到人与文化的层面。他说：“我想在《孩子王》中涉及到传统的习惯和因袭的继承，并对此有所触动。”¹¹这些宏大的人文追求，赋予其电影观念以丰富的文化内涵。

第五代导演“探索电影”观念中人文内涵的另一重要方面，是观照人情、人性，注目善恶美丑、爱恨情仇，沉思人的价值与尊严、命运与信念。《一个和八个》即是一部如此意义上的“发愤”、“言志”之作。善良者的落难，沉沦者的奋起，对人格尊严的维护，对人生价值的渴望，对理想信念的坚守，使这部影片充满着丰富的人性内涵，也饱含着创作主体复杂的生命体验。张艺谋说：“影片《一个和八个》是很愤世嫉俗的，是挑战传统的，是激烈表现自我意识的作品。”¹²陈凯歌也认为《一个和八个》是“多年来想见未见的言志之作”，“我感到，我去看它，需要电影的眼睛，又尤其需要心灵的眼睛。”¹³此外，胡玫的《远离战争年代》、陈凯歌的《孩子王》都包含着对人和人性的审视，具有丰富的生命意识。直至第五代“探索电影”浪潮已告消歇的1991年，陈凯歌强调《边走边唱》是要执意“深入探寻精神家园及个人的内心世界”¹⁴。他所顽强坚守的仍然是第五代“探索电影”时期丰厚的人文观念。

吴子牛更是执着于探索人性世界的电影家。他擅长拍摄战争题材，在战争的烈火硝烟中检视人性，洞察生命的奥秘。吴子牛在北京电影学院学习期间，观摩过很多苏联1950年代“解冻”之后的战争题材影片，《第四十一》、《士兵之歌》等对战争与人的关系的思考，对真实人性的揭示，给他留下了很深的印象，对他后来的创作有深刻影响。在《喋血黑谷》这部“惊险样式”

10) 陈凯歌，《我怎样拍〈黄土地〉》，《20世纪中国电影理论文选》（下），中国电影出版社，2003年，648、652页。

11) 陈凯歌，《悲欣交集》，广西民族出版社，1997年，161页。

12) 张明主编，《与张艺谋对话》，中国电影出版社，2004年，143页。

13) 陈凯歌，《悲欣交集》，广西民族出版社，1997年，26页。

14) 【美】白睿文，《光影言语：当代华语片导演访谈录》，罗祖珍、刘俊希、赵曼如翻译、整理，广西师范大学出版社，2008年，92页。

影片中，吴子牛即已开始关注人在战争环境中真实的情感、精神状态，他希望观众“在精神上、在感情上处于当时战争的、历史的真实境地”。在接下来的《鸽子树》创作中，他对“残酷的战争地带中人性的冲突”、人性的“二重性”与“分裂”、以及战争带给人的心理情感创伤等问题予以正面表现。吴子牛后来表达了此片的创作初衷：“试图站在一个高于狭义战争的高度，以宏观的视角去探索战争和人，战争中人和人的关系”。《晚钟》仍然坚持这种创作理念，他指出“影片的灵魂”是“反战”¹⁵⁾。吴子牛对战争与人的关系的宏观思考，对人性的丰富性和复杂性的洞察，对人性真相的追问，是第五代导演电影观念的重要组成部分，丰富、深化了“探索电影”观念的人文内涵。

III. 影像本体论美学

第五代“探索电影”是富有现代人学内涵的人文电影，也是影像本体的艺术电影。影像本体论美学是第五代导演“探索电影”时期电影观念的另一个组成部分。第五代导演影像意识的自觉，是多种因素作用的结果。其一是个性意识的张扬，促使他们力图以影像语言表意、言志，抒发心中块垒。正如张艺谋所言：“今天反省起来，《一个和八个》的摄影构图，那些不完整的构图，与其说是从艺术的角度去构想，莫不如说它是反映我们几个人当时的心态。我们特别想表现一种很愤怒的情绪。”¹⁶⁾其二是创新意识的驱使，使他们坚信，“在艺术上，儿子不必像老子，一代应有一代的想法。”¹⁷⁾他们不满于传统电影语言的规矩和束缚，要打破光影、色彩和镜头画面的做作与虚假。张艺谋说：“拍《一个和八个》时，出于对国产战争片虚假和软调的反感，我们采用了以黑白灰为主的影调和不完整构图，这在当时的中国电影来讲，简直

15) 张焯编著，《吴子牛：晚钟为谁而鸣》，湖南文艺出版社，1996年，59、62、291、74页。

16) 张明主编，《与张艺谋对话》，中国电影出版社，2004年，143页。

17) 张明主编，《与张艺谋对话》，中国电影出版社，2004年，1页。

是大逆不道。”¹⁸⁾其三，也是更重要的，第五代导演独特的影像造型语言，归根到底还是由影片思想内容所决定的。从电影观念的角度看，是第五代导演的人文理念最终决定影像艺术的独特创造，使其“非常自觉地在画面中灌注强烈的思想”¹⁹⁾。

第五代导演的影像本体论美学主要包括三层内涵。首先，它强调影像作为电影艺术语言的主体地位。传统“影戏”观和戏剧式电影中的戏剧本体论被消解，影像在电影中不再是为戏剧或文学服务的“表现手段”，也不只是承载戏剧性故事的媒介和工具，它本身就是能独立叙事表意的艺术语言。影像本体论突显光影、色彩、构图、单镜头等电影性元素的叙事表意功能，而排斥、忽视或淡化情节、表演、人物语言等非电影性元素的介入。这些观念在“探索电影”时期的第五代导演那里普遍存在。田壮壮说：“我认为电影应该尽量减少对话，它本身就可以叙述很多情绪和气氛，这个是一种观众感觉的东西，而不是我把故事说给你听。”²⁰⁾他在回顾《猎场札撒》的拍摄时谈及当时自己对电影的理解：

有天早上我五点多钟起来，想去看科尔沁草原上的日出，那时候大概是春天吧，草还是黄的，很厚，全是水。我往山上走，突然间看见我自己的影子，太阳在我后面升起，我的影子被拉得长长的，投射在山上，草变成金色的，我当时觉得寒毛都站起来了，真漂亮！我回头看住的地方，它在一个山坳边，有一条河，牧民都依河而住，饮牛饮马呀。那时候炊烟升起，牛群从栅栏里出来，往草原那儿走，那种吆喝声、挤奶的声音、狗叫声，还有人声，有的人还哼着小调，像画儿一样，太美了。当时我就觉得这就是电影，还去拍什么故事？你能把他们拍好了，就已经好了。²¹⁾

18) 张明主编，《与张艺谋对话》，中国电影出版社，2004年，112页。

19) 张明主编，《与张艺谋对话》，中国电影出版社，2004年，56页。

20) 【美】白睿文，《光影言语：当代华语片导演访谈录》，罗祖珍、刘俊希、赵曼如翻译、整理，广西师范大学出版社，2008年，62页。

21) 【美】白睿文，《光影言语：当代华语片导演访谈录》，罗祖珍、刘俊希、赵曼如翻译、整理，广西师范大学出版社，2008年，63页。

田壮壮这段话，正是第五代导演影像本体论电影观念和美学追求的形象表述。

其次，是银幕造型意识的强化。与第四代导演相比，第五代导演的银幕造型意识更为强烈，造型手段也更加多样。如果说第四代导演着重从镜头运用和影像纪实等方面进行画面造型，那么，第五代导演则更注重打破常规构图方式，突出色彩、光影的造型功能，强调画面构图的内在情绪张力，以追求强烈的视觉冲击力。同时，第五代导演的“探索电影”还非常重视环境造型和人物造型，对环境造型尤为重视。陈凯歌说：“对于环境的描写是艺术的一个重要的课题。因为，人不是孤立存在的，他的性格、气质、情趣等等，都与他所生活的环境有着密切的关系。如果不把环境揭示好，人物就没有立身的基础。对于电影来说，环境描写更为重要。它可以直接起到塑造性格、抒发情绪、表达意念的作用。”²²⁾《一个和八个》中的旷野、天空、牲口棚、磨房、砖窑、古城堡、巨石，《黄土地》中的黄土地、黄河、窑洞，《盗马贼》中的草原、寺庙、经幡、天葬台，等等，这些在传统电影中只能作为人的陪衬物，在影像本体论美学中则被强化为一种造型形象，它们作为影像语言的重要组成部分，大多成为构图的主体内容，有的(如《黄土地》中的黄土地)甚至成为影片的主要“角色”。

第三，影像本体论美学赋予影像语言以视觉表现性和写意象征性。电影家尤其重视影像语言在追求视觉逼真性的基础上，强化写意、象征、隐喻功能，以富有视觉表现性的造型形象，描写人物的心理情绪，传达影片的人文内涵。陈凯歌在谈及《黄土地》的创作时说：“影片的主旨，不是一般性地讲述一个有头有尾的故事，而是想在更深的层次上，对我们的民族性进行探索。要完成这一命题，一般意义上的纯写实手段，已经显得不够用了。”²³⁾为此，影片一方面强化了影像语言的视觉表现性，同时还穿插了腰鼓、求雨等

22) 陈凯歌，《我怎样拍〈黄土地〉》，《20世纪中国电影理论文选》(下)，中国电影出版社，2003年，654页。

23) 陈凯歌，《我怎样拍〈黄土地〉》，《20世纪中国电影理论文选》(下)，中国电影出版社，2003年，656页。

写意性场景。张艺谋认为：“现代摄影，就画面而言，在物质现实的准确还原（所谓视觉真实性）之后，进而都重视视觉表现性。”就《一个和八个》来说，就是通过不完整的画面构图，把几个人物被扭曲的非正常心理状态表出来，造成观众的视觉和心理震撼；在《黄土地》中，则是“将土地的黄色，作为表现性的重点因素，选择柔和的外景光线，使黄土地呈现温暖之色；大量运用长焦距镜头，造成压缩感，强调人与土地的不可分，在凝滞中也有压抑的成分；挑选冬季拍摄，排除绿色，突出黄色；用高地平线的构图法，使大块黄土地占据画面主面积……”²⁴⁾黄建新在《黑炮事件》中为了追求影片的“非纪实性和风格化”，在基本的情节结构中插入“大段的情绪团”，目的是“在一个大家喜欢看的基础上，融入电影独有的影像表意功能”。²⁵⁾

IV. 转型：叙事与写人

第五代导演“探索电影”时期的电影观念在中国电影史上具有重要意义和深远影响。它在启蒙现代性思潮的引领下，致力于用电影艺术寻根历史、反思文化、审视人性，弘扬中国电影的人文传统和现代价值，极大地丰富、深化了中国电影的人文内涵；同时，它高举影像本体论的美学旗帜，充分挖掘电影影像语言的叙事、表意潜能，使中国电影真正摆脱传统的“影戏”观和戏剧式美学，而回到电影自身的艺术轨道。第五代导演“探索电影”的思想观念和创作实践，是中国电影发展的重大历史转折，是中国电影家电影意识高度自觉的标志，它使中国民族电影汇入世界现代电影潮流。

然而，在高度肯定第五代导演“探索电影”观念的重要意义的同时，也应该看到它所存在的明显缺陷。这种缺陷一方面导致1987年左右“探索电影”的

24) 张艺谋，《“就拍这块土！”——〈黄土地〉摄影体会》，《电影艺术》，1985年 第5期，55页。

25) 柴效锋、纪珉、吕晓明编著，《黄建新：年轻的眼睛》，湖南文艺出版社，1996年，401页。

困境，另一方面也引起电影家的反思，并由此引发了第五代导演电影观念的转变。

“探索电影”观念的主要缺陷有两点：一是重视宏大的思想文化诉求而忽视以人为核心的艺术形象的刻画，致使深刻的人文内涵在艺术表达上大多流于空泛；二是未能妥帖处理好情节叙述和影像表意的关系，艺术审美上的观念化痕迹明显。前者的症结在于忽视“写人”，后者可归结为疏于“叙事”。经过几年的电影探索，这两点缺陷在1987年左右已经表现得较为明显。加之此时经济体制改革驱使全社会商品、市场意识增强，传统电影体制亟需面向观众和市场进行改革。在此情况下，“娱乐电影”迅速勃兴。于是“探索电影”的缺陷也随之被放大，它遭受观众的冷落在所难免。

“探索电影”的积弊以及社会文化环境的变化，引发了第五代导演的反思和电影观念的第一次转变。张艺谋是较早注意到“探索电影”思想大于形象、理性重于艺术的缺陷，而意识到必须进行电影观念变革的电影家。他说：

我并不排斥电影的理性思考，没有思想的电影不能称其为真正的艺术。但电影首先必须是电影自身的力量，拍电影要多想想怎么拍得好看，而不要先讲哲学，搞那么多社会意识。我总觉得现在电影创作中“文以载道”的倾向太严重，理性太强。如果所有的电影都是关于民族命运、民族文化的思考，那无论是拍电影的，还是看电影的，都要累坏了。²⁶⁾

于是张艺谋自觉追求另一种形态的电影：“这种电影既有一定的哲学思想内涵，又有比较强的观赏性，它的思想是由引人入胜的艺术形式包装起来的。”他确信：“电影是要人通过看来理解的，它的思想内涵必须以观赏性作依托。”《红高粱》正是他“将电影观赏性和艺术性结合的一次尝试”。²⁷⁾

那么，电影要怎样才能做到艺术性和观赏性结合呢？张艺谋是从反思“探索电影”和传统电影的特点入手展开思考的。他说：“从电影形态而言，陈凯

26) 张明主编，《与张艺谋对话》，中国电影出版社，2004年，112页。

27) 张明主编，《与张艺谋对话》，中国电影出版社，2004年，56、57页。

歌的《黄土地》和《孩子王》、田壮壮的《盗马贼》形态是相似的，都是(以)表达个人的情感和意念为主，造型则是反传统的”；此外，“中国另一些电影仍依据传统，重视戏剧性”；“我希望不同于上述两类，于是将两类电影的特点综合融汇”²⁸⁾。换言之，就是既保留影像本体论美学所追求的“电影化、艺术化”，同时加强影情节叙事的戏剧性和影像语言的叙事功能，从而把“探索电影”和传统叙事电影的优长加以融汇。《红高粱》以及随后的《菊豆》、《大红灯笼高高挂》正是对这种电影思想的实践。

不只是张艺谋的电影观念在发生变化。1987年前后，在“娱乐电影”热潮的带动下，“好看”逐渐取代“探索电影”的哲理反思而成为第五代部分导演的艺术追求。其中，周晓文的看法具有代表性。他回顾《最后的疯狂》的创作时说：

我那时拍电影就一个朴素的追求，就是要努力把我的电影拍得好看点，只有这么一个单纯到这种程度的想法。而我自己也有着对电影朴素的认识，我始终坚定不移地认为：电影都是拍给别人看的。只要想往电影院里放的电影，首先它就得好看！至于你要传递多少人生体验、多么深刻的价值观和哲学内涵，你要表达多么高的目标，前提都得是您先得拍得好看。²⁹⁾

正是在这种电影观念的驱使下，第五代导演一度兴起竞拍“娱乐片”的热潮。张艺谋、田壮壮、周晓文、张建亚、李少红、刘苗苗、夏钢、孙周等分别拍摄了《代号“美洲豹”》、《摇滚青年》、《疯狂的代价》、《最后的疯狂》、《绑架卡拉扬》、《银蛇谋杀案》、《拳击手》、《一半是火焰，一半是海水》、《滴血黄昏》等影片。而随着《红高粱》在西柏林国际电影节斩获大奖，以及《菊豆》、《大红灯笼高高挂》的问世，1990年代初，第五代很多导演也创作了一批类似的民间、民俗题材影片，如黄建新的《五魁》、何平的《炮打双灯》、刘苗苗的《家丑》、李少红的《红粉》等。这

28) 张明主编，《与张艺谋对话》，中国电影出版社，2004年，38、39页。

29) 周晓文、方舟，《周晓文口述：“疯狂”的电影时代》，《大众电影》，2007年 第21期，43页。

些追求故事性、观赏性的叙事性影片的出现，表明1987至1990年代初第五代导演群体电影观念出现了一次大的调整。此时，他们主要强调电影要“好看”，以此来弥补“探索电影”的叙事缺陷，而对于电影艺术应如何“写人”，则还缺乏足够的自觉。

进入1990年代后，第五代导演仍然没有停止对于电影的思考。继对“探索电影”的反思之后，富有强烈创新意识的第五代导演对自己的创作进行了再审视，从而引起电影观念的进一步转型。如果说对“探索电影”的反思使他们开始重视电影的叙事性和观赏性，那么这次反思，他们则把关注的重点放在人物形象的塑造上。张艺谋仍是率先进行电影观念转型的第五代导演，他说：“我从电影学院毕业后在第一部作品《一个和八个》中做摄影师，到后来做导演，起步时思考的重点都没有放在对人的关注上”³⁰⁾。由此，他强调电影应该切实关注人、刻画人物：“作为一个导演，无论拍什么样的电影，都必须经过这一关：对于人这一社会的基本单元，有无兴趣、有无能力去描述。我们必须不断在创作中磨练自己刻画人物的功夫”³¹⁾。如此，《秋菊打官司》的创作对于他来说也就意味着“补课”。

引发张艺谋此次反思并意识到以往创作上的不足的，是侯孝贤等台湾导演及其创作。张艺谋比较了1980年代台湾新电影与大陆第五代导演的作品，认为受“文以载道”传统的影响，第五代导演的成名作人文气息较重，长于在大的人文背景下进行文化反思，“而侯孝贤等人的早期作品，则是从刻画人的基本的东西开始的”，他们“更加关注人本身，关注一个人或一个家庭的命运，而很少在作品中展开大的人文背景”；而且，台湾新电影在第五代导演电影强烈的人文意念的冲击下，“敏锐而迅速地吸收了我们的长处，但又未丢掉他们一贯具备的对人的命运的关注”³²⁾。正是基于这样的比较，以及受到《悲情城市》、《牯岭街少年杀人事件》等影片启发，张艺谋对自己以及第五代的创作再次展开深入反思，并从《秋菊打官司》开始真正把创作的重点放在

30) 张明主编，《与张艺谋对话》，中国电影出版社，2004年，153页。

31) 张明主编，《与张艺谋对话》，中国电影出版社，2004年，153-154页。

32) 张明主编，《与张艺谋对话》，中国电影出版社，2004年，153页。

对人的关注上。随着《秋菊打官司》的成功及其在威尼斯电影节受到肯定，张艺谋进一步明确提出了他的电影观：

我觉得好电影一般是用两条腿走路。一条腿当然是我们的长处，即具有大的文化氛围、承担大的历史命题，而且有新的表现手法，这一点好电影一定要有。另外一条腿就是对人自身的关注，那种关注必须是发自内心的，而不是把人物作为解释意图的道具。我觉得大体上两条俱备，两条腿走路，才能走得比较坚强。³³⁾

这里，张艺谋主张电影艺术要把形象塑造(“对人自身的关注”)、人文阐发(“具有大的文化氛围、承担大的历史命题”)和形式创新(“有新的表现手法”)相融合。这是张艺谋对第五代导演“探索电影”以来创作道路的反思和创造成果的浓缩的结晶，不仅引发了第五代导演电影观念的再次转型，而且也标志着中国当代电影观念正趋于完善和成熟。

紧随张艺谋之后，陈凯歌、黄建新、李少红等也以各自的理论思考推动着第五代导演电影观念的再次变革，其主要趋向也都是在前述注重影像造型和叙事的基础之上，使电影进一步加强对人的关注和刻画。陈凯歌说：“拍摄《霸王别姬》时，我在创作上进行了自觉的、生气勃勃的转变。”³⁴⁾这种转变，突出之处就是从《边走边唱》的哲理思辨，自觉转向《霸王别姬》的形象刻画，并因此而使后者获得巨大成功。这种转变也真正体现了他的艺术观：“艺术说到底就是洞彻人生、阐发人道”³⁵⁾。黄建新针对第五代导演所热衷表现的文化寻根问题，指出：“文化的根就在现在，就在每个人身上。文化没有那么玄乎，它又神秘又不神秘，可能就表现在非常琐碎的日常生活当中。假如你要提到理论的高度去认识文化这个概念，它很大，很抽象，也很

33) 李尔葳，《张艺谋说》，春风文艺出版社，1998年，52页。

34) 罗雪莹，《银幕上的寻梦人——陈凯歌访谈录》，《90年代的“第五代”》，杨远婴、潘桦、张专主编，北京广播学院出版社，2000年，264页。

35) 罗雪莹，《银幕上的寻梦人——陈凯歌访谈录》，《90年代的“第五代”》，杨远婴、潘桦、张专主编，北京广播学院出版社，2000年，264页。

神秘。如果你觉得它就存在于每个人的身上，每个人的行为、心理都是文化的反映，你的观念就会发生一个变化，就不会非要在某种题材规范里去寻找文化”³⁶⁾。这也是主张应该通过具体的形象刻画去阐发深刻的人文内涵。李少红反思道：“我们过去拍电影，往往喜欢先有一个大的意念，然后再设计人物。无论这个人物是否符合生活，只要和我的想法一致就行了。但实际上，电影是最立体的艺术，它不是靠思想，而是靠人的行为和感情来打动观众，因此必须把人立在银幕上。把人写活了，内里的自然就衬出是你所要的比较大的思想意念。”³⁷⁾总之，在电影家的观念中，具体的、活生生的人已经成为艺术观照的中心，“艺术人学”观念已成为第五代导演的普遍共识。

V. 结论

中国第五代导演的电影观念大致经历了这样一条发展演变的轨迹：从《一个和八个》、《黄土地》开始，“探索电影”致力于宏大的人文反思和影像探索；以1987年《红高粱》的出现为标志，第五代导演经历了电影观念的第一次变革，即开始重视电影的叙事性和观赏性；大约从1992年的《秋菊打官司》开始，第五代导演再次进行观念转型，强调应把电影艺术观照的中心转向人物塑造，电影的艺术创造要把形象塑造、人文阐发和形式创新有机融合起来。这样，从1980年代初到1990年代初大约十年的时间内，第五代导演经过不断探索和反思，逐步把中国当代电影观念推向成熟。

1990年代中后期以来，中国当代电影创作仍在不断发展，特别是新世纪以来随着张艺谋等第五代导演的“大片”的出现，中国电影的形态发生了巨大改变。然而，第五代导演的电影观念似乎并未出现真正有价值的突破。值得

36) 柴效锋，《黄建新访谈录》，《90年代的“第五代”》，杨远婴、潘桦、张专主编，北京广播学院出版社，2000年，329页。

37) 罗雪莹，《写人·叙事·内涵——〈秋菊打官司〉放谈录》，《90年代的“第五代”》，杨远婴、潘桦、张专主编，北京广播学院出版社，2000年，118页。

注意的，倒是“大片”对高科技手段的过分依赖，对视听感官冲击的过分偏好，使艺术形象的塑造和人文内涵的阐发明显受到削弱。“大片”观念面临着技术与艺术、“感官之乐”与“精神之乐”、“叫座”与“叫好”等多方面的断裂和失衡，也明显偏离了1990年代初形成的“艺术人学”共识。如何在全球化、产业化和高科技条件下，进一步丰富、深化对电影艺术的认识，推进电影观念的深刻变革和进一步转型，已成为摆在包括第五代导演在内的中国电影家面前的重要课题。

<References>

- Erwei Li, *Zhang Yimou said*, Chunfeng Literature and Art Publishing House, 1998.
- Michael Berry, *Speaking in images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, translated by Zuzhen Luo · Junxi Liu · Manru Zhao, Guangxi Normal University Press, 2008.
- Ming Zhang, *Dialogue with Zhang Yimou*, China Film Press, 2004.
- Kaige Chen, *Intersection of Sadness and Joy*, Guangxi Ethnic Publishing House, 1997.
- Yuanying Yang · Hua Pan · Zhuan Zhang, *90's 'Fifth Generation'*, Beijing Broadcasting Institute Press, 2000.
- Yijun Luo, *the 20th Century Chinese Film Theory Anthology*, China Film Press, 2003.
- Xiaofeng Cai · Min Ji · Xiaoming Lü, *Huang Jianxin: Young Eyes*, Hunan Art Publishing House, 1996.
- Xuan Zhang: *Wu Ziniu: the Curfew Tolls for Whom*, Hunan Literature and Art Publishing House, 1996.

<Abstract>

The film concepts of the fifth generation Chinese directors presented roughly such an evolution track: From the “one and eight” and “Yellow Earth” beginning, the “exploring movies” committed grand humanistic reflection and image exploration; as a symbol, the “red Sorghum” appearing in 1987, the fifth generation directors went through the change of film concepts for the first time, starting to focus on the film's narrative and ornamental; roughly from 1992's “Story of Qiu Ju” beginning, the fifth Generation started again the transformation of concepts, emphasizing the center of film art should be turned to characterization. Moreover, they thought that the film's artistic creation, image building, and forms innovation should organically be combined. Thus, about a decade's time from the early 1980s to the early 1990s, through continuous exploration and reflection, the fifth generation film directors gradually pushed the contemporary Chinese film concepts into mature.

Key Words : 中国第五代导演(the fifth generation Chinese directors),
电影观念(film concepts), 探索(exploration), 转型(transition)