

展规划》的通知》，<http://www.chinafilm.gov.cn/chinafilm/contents/141/3901.shtml>，2021年11月9日。

(9) 王一川《大片时代记忆与文化论转向——2003年至2012年中国电影的文化修辞景观》，《湘潭大学学报(哲学社会科学版)》2018年第4期。

(10) 朔方等编著《流浪地球》电影制作手记》，北京：人民交通出版社股份有限公司2019年版，第35—36页。

(11) 同(1)，第44页。

(12) 张卫、陈旭光、赵卫防、梁振华、皇甫宜川《界定·流变·策略——关于新主流大片的研讨》，《当代电影》2017年第1期。

## 艺术·商业·主流：青年导演影像的诗意复归\*

石敦敏

诗与电影的关系源远流长。回溯世界电影史，法国的先锋派“诗电影”，诗意现实主义电影，意大利新现实主义电影，苏联诗电影，以及塔尔科夫斯基的诗电影等都是银幕上的美学典范。诗之于电影已不仅仅是单纯的形式借鉴与风格问题，而更关乎电影艺术的本体与美学，甚至是精神建构。

中国电影有悠久的诗学传统，尤其是以费穆、孙瑜为代表的第二代导演，以及以吴贻弓、吴天明为代表的第四代导演，都有过诗性电影的成功探索。然而，中国电影中的这种诗性传统与诗意审美形态却一度被淹没在西方话语的洪流与产业化的进程中。近十年来，伴随着中国文化与中国电影的崛起，一批新锐导演的影像表达开始主动接续中国电影的诗性精神与传统，并使其在新的语境下焕发出新的生机。

### 一、诗意的复归：中国电影的诗性传统及发展

纵观近年来青年导演的影像创作，以《家在水草丰茂的地方》《路边野餐》《长江图》《地球最后的夜晚》《春江水暖》等为代表的影片，其影像表达都呈现出一种诗意的复归。

中国悠久的诗学传统沉淀着极具民族特色的诗之形式，以及内蕴其中的诗性精神。“将古典美学的精神和方法引入民族电影的创制过程，是中国电影文化发展历史的必然。”<sup>①</sup> 20世纪三四十年代，以孙

瑜、费穆、朱石麟、桑弧、吴永刚、蔡楚生等为代表的电影人，开创了中国诗意电影的传统。“现实的反映、心灵的表现与精神的外化构成这一时期中国诗性电影的审美特性。”<sup>②</sup> 例如，展现底层悲歌的《渔光曲》、人性与神性相融合的《神女》、表现家国史诗的《一江春水向东流》与《八千里路云和月》以及意境深远的《小城之春》等等。

20世纪50年代之后，中国诗性电影的发展脉络在不同历史语境中时隐时现，但内蕴其中的诗性精神却代代赓续。改革开放以后，人的主体意识的觉醒，使得这一抒情传统得以接续。第四代导演强烈的时代责任感和历史使命感，以及“电影语言的现代化”所引发的媒介自觉，决定了他们的影像是以更加“电影化”的方式承载思想启蒙话语，因此，使得影像不仅有了诗意精神的延续，而且更加注重诗性的形式。导演大都“以‘情绪’而不是以‘事件’或‘理念’来结构影片”，<sup>③</sup> 产生了如《小花》《巴山夜雨》《牧马人》《城南旧事》《青春祭》等一系列具有诗意特质的影片。而第五代导演，则是以纯粹意象化的影像革新进行电影诗性形式的探索，将强烈的造型元素、影像风格与历史文化批判结合在一起，如《黄土地》《红高粱》等。正是这种对电影本体的再发现及其在新的审美意义上的重建，标志着一种“新电影”的崛起，使中国电影受到世界瞩目。随后，《变脸》《阳光灿烂的日子》等影片仍继续拓展着诗性的探索。而20世纪90年代以后，随着大众文化的兴起，纪实逐渐成为电影文化的主流，使得电影诗意的探索再次被遮蔽。进入21世纪以后，电影产业化的蓬勃发展使得电影的艺术性让位于电影的娱乐性与商业性。同时，好莱坞的强势入侵，也使得电影朝着更加强调类型叙事的方向发展。

但是，即使身处产业化大潮中，中国的电影人仍然有着对艺术影像的坚守，以及尝试回到民族化美学的自觉。例如，贾樟柯导演在影片《三峡好人》《天注定》中使用烟酒茶糖、龙蛇虎猫等中国传统意象结构影片，在影像表达中尤其注重影像的隐喻、象征及表意功能，由此形成了风格化的美学特质。

近十年来，后起的青年导演的影像创作更是呈现出一种诗意复归的趋势。例如，《长江图》传承了中国古典绘画中的“水墨美学”，呈现了中国人的宇宙观与生命观。《春江水暖》借鉴黄公望的《富春山居图》

来建构影片的美学,展现城市变迁中的人与环境。《路边野餐》《地球最后的夜晚》则是以诗意的方式表达个体的情感体验。

电影的诗性回归不仅成为构建中国民族影像的重要标识,同时也为当下电影的本体与美学探索提供了理论滋养,并在与商业以及主流的对话中走向愈加深远之境。

## 二、诗意与市场的对话:类型电影的诗化倾向

“在某种意义上,打破艺术壁垒,实现共融互鉴是‘新锐导演’共通的认知。换句话说,立足中华文化根本,拓宽边界,跨类融合是他们作品的制胜路径。”<sup>(4)</sup>因此,面对市场主流的类型电影大潮,一些青年导演通过对传统诗性形式的借鉴,似乎找到了一条与之对话的通道。

纵观近年来青年导演的电影创作,出现了不少借鉴诗性形式拍摄的商业电影,如《白日焰火》《心迷宫》《暴烈无声》《暴雪将至》《冥王星时刻》《南方车站的聚会》《少年的你》《平原上的夏洛克》等。这些影片大都将电影意象与类型叙事相结合,以情绪推动叙事,强调影像的表意功能,不仅表现出了与传统类型片不同的美学气质,同时也获得了良好的市场口碑,由此为类型电影的本土化发展提供了思路。

首先,电影意象与类型叙事的结合拓展了叙事文本的表意能力。21世纪以来,好莱坞的强势影响使得国产电影的类型化实践过分关注故事本身,从而忽略了影像的表意功能。在此背景下,青年导演开始主动回归中国美学与叙事传统,将电影意象引入类型电影叙事。不仅使得人物的内心情绪与情感表达更具张力,同时也使得电影影像成为有意味的形式。例如,影片《白日焰火》的片名即是整部电影的核心意象,隐喻着“微妙的人性之光并不闪耀于丑陋的黑夜,而是淹没在万丈光芒之中”。<sup>(5)</sup>在《暴雪将至》中,“隐藏在类型视听空间下的隐喻空间构成了影片的空间诗学”。<sup>(6)</sup>

其次,诗性电影的“情绪叙事”为本土类型片的叙事提供新的可能。中国的诗性修辞强调触景生情、借景抒情,即情感的外化和情绪的意象表达。因此,中国诗性电影的叙事往往是以“情绪”而非单纯的“情节”来结构影片。费穆导演提出的“电影空气说”,“实

质上正是一种电影本体的创作……即创造‘剧’(电影)的情调、表现‘剧’(电影)的情绪”。<sup>(7)</sup>他认为,电影的“意境往往等同于‘空气’和‘氛围’”,<sup>(8)</sup>由此开创了电影“情绪叙事”的先河。在第四代导演初期的诗意电影中,也可以看到类似的叙事手法。近年来,青年导演又将其与类型叙事相融合,以此拓展了类型片的情感张力。例如,在影片《南方车站的聚会》的一个叙事段落中,刘爱爱与周泽农在逃跑途中闯入一个游乐场,里面的“花瓶女”突然唱起《美丽的梭罗河》,此时空间中的二人仿佛游离在了叙事时空之外。导演在此营造的诗意氛围,也正呼应了二人之间微妙暧昧的关系。

## 三、诗意与主流的对话: 主流意识形态的柔性表达

如果说第五代导演的影像以隐喻承载了历史文化的反思,第六代导演以纪实表现了对社会底层与边缘人群的关注,那么对主流社会生活与思想文化的展现就是新时代赋予电影以及青年创作者的时代使命。21世纪以来,随着中国电影整体产业化水平的日趋成熟与市场化进程的持续推进,主旋律电影开启了自身的转型与创新之路。从形式上,逐步与商业接轨,从主旋律影片转化为新主流电影。从内容上,“将关注主题从国家、时代不断扩展到乡村、家园、个人。美学上不断丰富青年时代性,文化上尽力满足包括国家主流文化、市民平民文化、青年文化等多元消费需求,达成文化消费的共同体美学趋向”。<sup>(9)</sup>在此背景下,青年导演通过诗意与主流的对话,构建了主流意识形态的一种话语策略,使得主流电影实现了文化、艺术与商业的共赢。

首先,对诗性形式与精神的借鉴提升了新主流电影的艺术价值。例如,影片《云霄之上》通过回归中国传统美学的影像实践,以及意象的使用,展现了战争中的民族精神。导演回归传统美学的文化自觉,接续了中国诗性电影的传统,打破了逐渐固化的市场审美,为新时代的史诗电影树立了美学榜样。

其次,青年导演对主流文化的诗化表达激发了受众更多的情感认同。20世纪40年代,以《一江春水向东流》为代表的史诗电影之所以能得到广泛的情感认同,与其家国叙事的策略密不可分,即“用家庭矛

盾建构戏剧冲突,讲述大时代下小人物的悲欢离合,以主人公的成长、变化影射大时代的发展、变迁,通过家国同构的影像,来展示当时整个时代、历史的悲剧”。<sup>(10)</sup>这种叙事策略也被借鉴在青年导演的创作中,如影片《少年的你》的成功可被视为是个体体验与国家主流话语的合谋。影片基于青年亚文化的人物情节设定,使得观众在青春伤痛体验的共鸣中,获得对社会现实的认知与反思。在影片《革命者》中,导演基于情绪逻辑来结构影片,对历史进行诗化表达,都是意在使其与当下观众产生更多的精神联系与情感共鸣。<sup>(11)</sup>

### 结语

中国诗性电影探索出了从影像构成、叙事方式到时空观念的中国化电影艺术形式,不仅包含着中国独特的艺术审美,也内蕴着中国电影的精神风骨,至今依旧持续影响着中国电影的发展,向世界展示着中国电影独特的魅力。从方法论的角度来说,传统诗学不仅为当代电影民族化的影像建构提供了借鉴,也为类型片的本土化实践以及新主流电影的新发展提供了思路。

(石敦敏,中国传媒大学戏剧影视学院 2019级博士研究生)

\*本文系国家社科基金重大项目“中国电影文化竞争力与海外市场动态数据库建设”(项目编号:19ZDA272)的阶段性成果。

(1) 李道新《中国电影文化史》,北京:北京大学出版社 2015年版,第199页。

(2) 孙萌《作为精神史的电影史:中国电影中的诗性传统:1930—1949》,北京:商务印书馆 2020年版,第350页。

(3) 同(1),第413页。

(4) 峻冰《中国电影“新锐导演”的语义命名、创作状况与文化坚守》,《艺术百家》2019年第1期。

(5) 姚睿《电影文化、艺术与商业的成功融合——影片〈白日焰火〉研讨会综述》,《当代电影》2014年第5期。

(6) 张净雨《〈暴雪将至〉:叙事的隐暗面》,《电影艺术》2018年第1期。

(7) 陈墨《流莺春梦:费穆电影论稿》,北京:中国电影出版社 2000年版,第54页。

(8) 同(1),第201页。

(9) 陈旭光、刘祎祎《论中国电影从“主旋律”到“新主流”的内在理路》,《编辑之友》2021年第9期。

(10) 同(2),第285页。

(11) 徐展雄、尹鸿、孟琪《〈革命者〉:写实与写意融合的“诗史”叙述——徐展雄访谈》,《电影艺术》2021年第4期。

## 青年文化的突围与坚守:消费主义时代“影游融合”的价值抉择

邓雅川

在资本全球化的背景下,西方消费主义思潮不断涌动。“消费主义是指文化需要过度依赖消费,或者把消费本身作为文化的目的。”<sup>(1)</sup>“影视”与“游戏”是当代青年文化的代表,在影游融合的过程中,消费主义思潮对其造成了深刻的影响,而随之产生的各类问题也日益凸显。如,在影游融合的过程中由于过度追逐奇观审美而忽略了人文表达、游戏的暴力元素在影像改编中被无节制地放大、影游相关产业因过度娱乐化的倾向而迷失了对价值的判断。影游融合是媒介发展的必然,同样是青年文化走向未来的机遇与挑战。因此,面对消费主义的陷阱,当代青年应在对文化的坚守与突围中做出正确的价值抉择。

### 一、知觉游戏与影像审美对奇观化的追逐

奇观化是当下影游融合作品所具有的突出审美特征。“影视”与“游戏”是来自于不同维度的符号象征体系,具有着各自独特的编码系统。电影以充满想象力的方式,使光影构成叙事,完成对现实的写照;而游戏则以数字化的媒介手段超越了真实的边界,使用户在脱离现实的真空中获得特殊的知觉体验。影视与游戏相异的媒介属性造成两者不同的审美特性,但两者仍存在着交互与联动的可能。就创作基质而言,两者的创作素材均有着数字化与虚拟化的特征;就传播介质而言,两者大多都以银幕或是屏幕作为介质;就实践形式而言,两者的受众获取审美经验的方式都在对幻觉的追逐中产生。因此,在影游融合的过程中,游戏使用户获得的知觉体验被影像的技法放大,同时游戏的非线性结构也削弱了影视的叙事化特征并造成了对视觉的强调,两者产生的奇妙化学反应是构成影游融合奇观化审美的基础。

奇观叙事与奇观审美是影视与游戏不断融合与创造的产物,但资本市场的助推却最终造成两者对奇观化审美的过度追逐。2001年上映的影片《古墓丽影》