



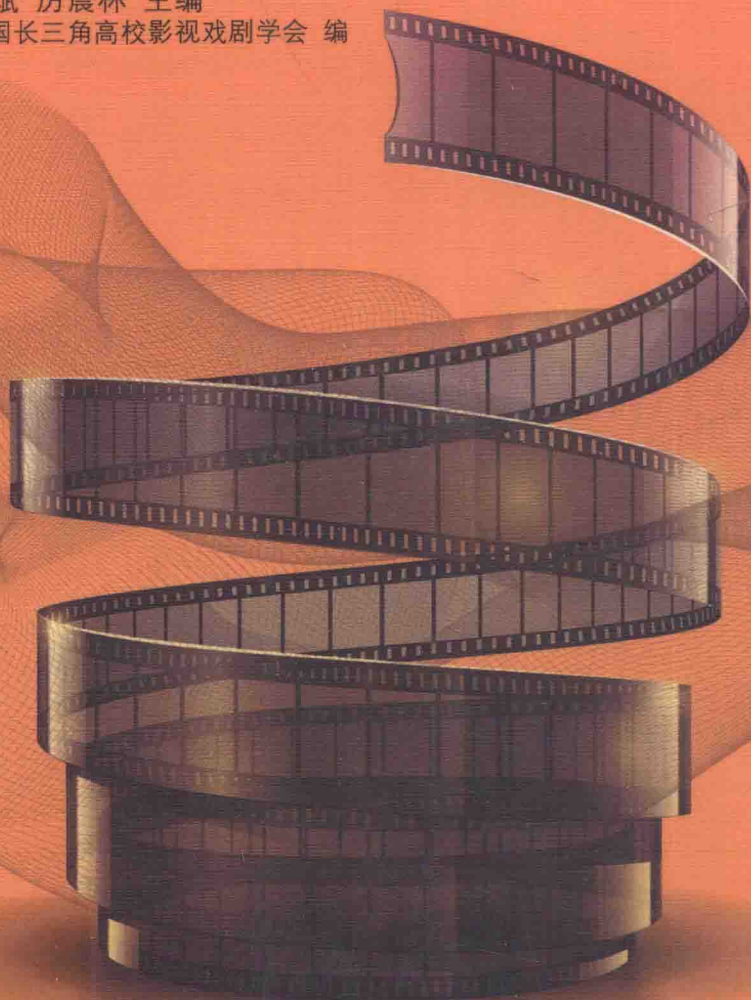
上海戏剧学院
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

电影学丛书

新时期以来 国产影视戏剧发展的 状况与流变

周斌 厉震林 主编

中国长三角高校影视戏剧学会 编



中国电影出版社

上海市教委“上海高校一流学科建设计划”资助项目



上海戏剧学院

SHANGHAI THEATRE ACADEMY

电影学丛书

新时期以来 国产影视戏剧发展的 状况与流变

周斌 厉震林 主编

中国长三角高校影视戏剧学会 编

图书在版编目 (CIP) 数据

新时期以来国产影视戏剧发展的状况与流变 / 周斌, 厉震林
主编. —北京: 中国电影出版社, 2015. 5

ISBN 978 - 7 - 106 - 04139 - 7

I. ①新… II. ①周…②厉… III. ①电影事业—文化发展—
中国—学术会议—文集②电视事业—文化发展—中国—学术
会议—文集③戏剧事业—文化发展—中国—学术会议—文集
IV. ①J992 - 53②G229. 2 - 53③J892 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 083616 号



新时期以来国产影视戏剧发展的状况与流变

周 斌 厉震林 主编

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100029

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京京华虎彩印刷有限公司

版 次 2015 年 4 月第 1 版 2015 年 4 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787 × 1000 毫米 1/16

印张/26 字数/500 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 04139 - 7/J · 1672

定 价 68.00 元

编辑委员会

主 任:周 斌

副主任:范志忠 胡星亮 厉震林 项仲平

编委(按姓氏笔画排序):

厉震林 李建强 刘智海 沈义贞 肖 平 陈 军

沈国芳 杨晓林 金丹元 范志忠 周 斌 项仲平

洪 宏 胡星亮 倪祥保 赵 瑜 聂欣如 龚金平

黄岳杰 黄杭娟 黄宝富

主 编:周 斌 厉震林

编辑部主任:龚金平

目 录

第一辑 国产电影面面观

从先锋探索到走向市场

——论“第五代”电影导演的创作发展及贡献	周 斌	3
----------------------------	-----	---

喜忧参半的 21 世纪中国纪录片	倪祥保	16
------------------------	-----	----

微电影的独立叙事	陈少波	20
----------------	-----	----

叙事回归与影像说服话语流变

——兼议微电影的认知	杜志红	28
------------------	-----	----

图像时代华语大片“经典改造”的西方化及其困境

——以近年来西游题材的改编为例	徐 巍	33
-----------------------	-----	----

消费社会学视域中的动漫景观解析	丁文霞	42
-----------------------	-----	----

新媒体时代我国电影产业升级策略	阮南燕	50
-----------------------	-----	----

中产阶级神话中的国产商业电影和明星	杨 柳	59
-------------------------	-----	----

影视剧翻拍成风现象探究	徐 莹	70
-------------------	-----	----

全球化视域下华语电影文化认同的焦虑	李艳葳 郝 雨	79
-------------------------	---------	----

媒介互串:电影的“电视化”现象解析

——当下国产电影发展中的一种新流变	罗慧林	85
-------------------------	-----	----

“道具扼杀了洞察力”

——论中国影视剧的数字特效技术运用	周倩雯	88
-------------------------	-----	----

中国字幕组发展状况与影视产业中的礼物经济	谈 洁	93
----------------------------	-----	----

第二辑 类型电影研究与电影批评

新时期以来中国电影理论批评的流变及其启示	李建强 郑婧艺	113
平民视角和平民英雄		
——近期公安题材电影(警匪片)个案研究三题	彭耀春	125
温和的文化冲突:《寻找智美更登》	冯 果 刘江玄	130
雄关漫道真如铁		
——谈冯小刚主旋律电影的创作特点	卢雪菲	136
中国灾难片“好莱坞化”之论值得商榷	杨晓林	146
“在路上”找寻的幸福		
——浅析华语青春系公路片中幸福感的呈现	王庆福 谭 璐	157
新世纪以来中国爱情电影中爱情形态与爱情伦理的新变化	龚金平	166
当代都市电影的空间转向与审美特征		
——从《苏州河》到《小时代》	宋 眉	176
产业化语境中我国作者类型片的萌发		
——以《让子弹飞》和《二次曝光》为例	岳晓英	181
票房逻辑左右电影创意		
——以《不二神探》为例	王玉明	187
论国产歌舞片的类型元素、创意反思及“走出去”的可能性	游 溪	199
中国电影观众学研究述评(2005—2014)	高 凯 郑婧艺	209

第三辑 电视艺术与网络剧研究

多重文化话语中的历史与现实		
——新世纪中国乡土电视剧综论	李兴阳	225
消费社会的物质青春		
——当代电视青春剧青春形象的反思	曾一果 朱 壹	237

叶辛和梁晓声知青题材电视剧的空间叙事	陈爱国 方 婕	245
历史想象中的另类面孔		
——对于近期历史剧中民间英雄形象的文化考察	贺 昱	255
春晚传统与年味的缺失	王 锋	261
屏幕倒下之后		
——论网络剧的接收特点对其特性的影响	高 凯	265

第四辑 戏剧与戏曲研究

新时期戏剧观论争的再探讨	胡星亮	273
实验话剧导演的个案分析及其文化批评	厉震林	284
论戏曲音乐的传承和创新	赵炳翔	298
戏剧教育视野下的肢体剧训练和排演		
——以鲁迅经典小说的肢体剧演绎为切入点	陈劲松	305
样板戏研究三题	明 光	313
如何“中而新”		
——《北京好人》给我们的启示	梁燕丽	321
新世纪以来中国话剧生存问题研讨综述(2001—2010)	张 华	326
民族身份的自我认同和世界戏剧的理想建构		
——论魏明伦的剧作	吴 彬	340
社交媒体与剧评传播刍议	张晓欧	351
论中国当代小剧场戏剧去文本倾向	丁 柳	359
从定县“农民剧”到上海“草台班”： 民间身份·临界表演·社会剧场		
	王雪芹	368
戏曲现代戏与“国剧梦”	李贤年	372

第五辑 他山之石

美国人为什么喜欢动画片《冰雪奇缘》	聂欣如	385
神话·“重述神话”·电影空间	林国淑	393
后 记	周 斌	402



第一辑

国产电影面面观

从先锋探索到走向市场

——论“第五代”电影导演的创作发展及贡献

周 斌

中国“第五代”(含“后五代”)电影导演自1984年凭借故事片《一个和八个》和《黄土地》以不同凡响的先锋姿态正式登上影坛亮相以来,迄今已有30年了。30年来,随着中国改革开放的深入发展和电影体制机制的不断变革,国产电影创作、电影产业和电影市场都发生了很大变化。而在影坛潮起潮落中,“第五代”导演的创作虽然也发生了较大的变化,经历了从先锋探索到走向市场的发展过程,但他们仍然是国产电影创作队伍的中坚和骨干。从新时期到新世纪,“第五代”导演的电影创作道路从一个侧面反映了中国电影的创新发展和坎坷起伏的历史过程。因此,回顾“第五代”导演的创作之路,总结其经验教训及对中国电影发展的贡献,无论是对于“第五代”导演以后创作的持续拓展,还是对于当下国产电影创作健康有序的发展,抑或是对于深化中国电影史的研究来说,都是非常必要和有益的。

—

“第五代”导演是以粉碎“四人帮”以后北京电影学院招生培养的首届导演系(后扩展到摄影系、美术系、表演系、文学系、录音系等)的毕业生和进修生为主的导演群体,初期的主要代表人物有陈凯歌、张军钊、张艺谋、田壮壮、吴子牛、黄建新、胡玫、彭小莲、刘苗苗、孙周等,他们的成名作都拍摄于20世纪80年代,均产生了不同程度的影响,并形成了“第五代”导演电影创作最初的美学风貌。

从“第五代”导演群体的构成来看,他们的年龄大致相仿,且具有类似的生活经历:“文革”前在学校里接受过正统的社会主义教育,“文革”开始后曾满怀激情参加过运动,也曾有过一些狂热的举动;此后或上山下乡,或进入部队工厂,曾在底层摸爬滚打过,由此既了解到了中国社会的真实状况,也经历过物质贫困和精神贫困等方面的磨难。“文革”结束后,他们有幸从千百万渴望进入高等院校学习的青年里通过竞争脱颖而出,获得了到大学里深造的机会。而北京电影学院也因此迎来了

粉碎“四人帮”以后正式招收的第一批本科生,这一时刻不仅在中国电影发展史上具有特殊的意义,而且“北京电影学院重新招生考试入学的‘78班’(中国电影‘第五代’)开学的那一天,后来被世界权威的《电影手册》评为电影百年成长历程中100个最激动人心的时刻之一”^①。因为正是由于恢复了高考招生,北京电影学院才能招收和培养首届以导演系为主的本科毕业生,而他们的电影创作不仅有力地推动了中国电影的创新发 展,而且也在世界影坛上产生了很大影响。

众所周知,20世纪70年代末至80年代初正是中国拨乱反正、改革开放和思想解放运动勃兴之时,历史的变革为北京电影学院“78级”同学创造了较宽松的学习环境和较好的学习条件。“‘78级’同学在上学学习的阶段,经历了关于思想和意识形态的真理标准的大讨论。同时,也经历了电影理论界关于电影观念和电影特性的大讨论的过程。”而学院的一些任课教师也“在各种各样的课程中对学生思想进行了渗透,开展关于电影本体和电影理论的学术探讨,影响和改变了学生对电影艺术的重新认识和对社会艺术思潮的理解”^②。另外,他们有机会接触到各种西方文艺思潮和电影流派,并能观赏到各类域外影片,由此既开拓了艺术视野、丰富了艺术积累,也激发了艺术创新的勇气。正如“第五代”导演之一、现任北京电影学院院长张会军所说:“中国电影‘第五代’的出现,是一个社会发展和电影教育结果的群体现象;中国‘第五代’的电影是一个电影专业的创作现象。群体现象源自于中国社会特殊的转型时期,也是电影教育的特殊时期;创作现象是由于各自人生经历和价值认同所形成的作者风格。这两者可以追溯到他们之间几乎比较相近的成长经历、文化经历、社会经历。”^③此言甚是。正因为如此,所以“第五代”电影虽然不是一个艺术流派,也没有形成一个众所公认的学派,但其创作却呈现出不少相同的艺术特色。简括而言,主要表现在以下两个方面:

第一,由于“第五代”导演初期的电影创作是在新时期改革开放和思想解放运动的历史潮流中萌生与发展的,所以特定历史时期的时代变革和观念更新为其电影创作打下了鲜明的烙印。20世纪80年代初,从历史劫难中走出来的中国正处于起步腾飞之际,因而对历史的伤痕和教训也正在进行认真的反思和总结。从“伤痕文学”到“反思文学”的创作思潮也同样体现在该时期的电影创作之中,出现了一批有影响的作品。对于“第五代”导演来说,“命运的跌宕起伏促使他们对中国历史和

① 张会军:《传统继承与创新发展》,选自《2008北京影视艺术研究报告》,中国电影出版社2009年版,第165页。

② 张会军:《传统继承与创新发展》,选自《2008北京影视艺术研究报告》,中国电影出版社2009年版,第166页。

③ 张会军:《风格创造——张艺谋电影创作论》,中国电影出版社2010年版,第11页。

中国现实、中国文化和中国电影的反思,也包括对自身的反思”^①。为此,他们于1984年登上影坛的起步之作《一个和八个》(1984)和《黄土地》(1984)均通过对历史与文化的反思来表达其独特的见解和认识。正如陈凯歌所说:“目前,我们的国家正面临着一场伟大的变革。为了胜利完成这次突破,我们一方面要积极吸收新的思想,同时还应当尊重自己的传统,从既往的历史中吸取力量。为此,必须清醒地认识自身。”^②他导演的《黄土地》通过祖祖辈辈生活在陕北黄土高原上的贫苦农民翠巧一家的命运和性格,把人、土地和文化作为不可分割的整体来表现,从而对中华民族的历史命运和文化传统进行了反思,对民族性格进行了探讨。而张军钊的《一个和八个》则以抗日战争为背景,讲述受诬陷正被审查的八路军指导员王金以民族大义和人格精神感召了关押在一起的八个土匪、逃兵、奸细等罪犯,唤醒了他们的良知和正义感,使其投身于与日寇的殊死战斗之中,由此对战争和人性进行了独特的思考与探讨。如果说上述两部影片都是在对历史的反思中表达了“第五代”导演的社会历史观和电影观的话,那么黄建新的《黑炮事件》(1985)则通过现实的工业生活题材,反映了他对知识分子境遇和命运的思考。该片用独特的意象造型手法表现了一个近乎荒诞的故事,体现了一种冷峻的黑色幽默。胡玫的《女儿楼》(1985)着重描写了一群部队女兵的情感生活,成为“文革”后第一部具有较明显女性意识的故事片。彭小莲的《我和我的同学们》(1986)以自然流畅的视听造型真实、生动地反映了当代中学生的校园生活,塑造了蓬勃向上、个性鲜明的中学生群像。而孙周的《给咖啡加点糖》(1987)则通过改革开放初期广州一个广告个体户的生活片段,“艺术性地描述了在新旧两个时代更替的过程中人们的痛苦,一方面是对展开的东西的向往,一方面却又对原有旧文化不能割舍”^③。这些影片均以其独特的艺术视角和人文内涵体现了创作者多方面的思考和探索,呈现出新的美学风格。

同时,当20世纪80年代初文学创作由“反思”阶段进入“寻根”阶段时,“第五代”导演的电影创作也随之有所体现。无论是陈凯歌的《孩子王》(1987),还是张艺谋的《红高粱》(1987),都是“反思”和“寻根”文学创作思潮在银幕上的具体体现。《孩子王》改编自阿城的小说,影片以“文革”时期为背景,通过一个插队知青到偏远山村小学任教而当上“孩子王”的故事,反思了教育和文化的缺失给社会发展带来的影响。《红高粱》改编自莫言的小说,该片通过“我爷爷”和“我奶奶”在动乱年代一段令人难忘的生活经历,以及为抗击日本侵略者所作出的牺牲,既表现了对人的

① 罗艺军:《世纪影事回眸》,湖北人民出版社2005年版,第36页。

② 陈凯歌:《怀着诚挚的赤子之爱》,载《电影艺术参考资料》1984年第15期。

③ 陈景亮等主编:《百年中国电影精选》(第3卷),中国社会科学出版社2005年版,第282页。

生命力的礼赞,也颂扬了中华民族激扬振奋的民族精神。显然,小说为电影的成功奠定了坚实的文学基础。由此我们不难看出,“第五代”导演善于从文学作品中选取题材和汲取营养,并以此来提高其影片的艺术品位,这种创作方法和途径一直延续到20世纪90年代。正如张艺谋后来在其撰写的文章《文学驮着电影走》里所说:“文学驮着电影,走出了国门,走向了世界,让世界了解了我们中国。”^①

第二,大胆地追求创新变革和标新立异是“第五代”导演在初期电影创作中体现出来的鲜明特点;由于社会观念的更新与电影观念的更新是密切相关的,所以“第五代”导演的创新求变和标新立异既表现在影片的思想内容上,也表现在影片的艺术形式和电影语言上。张军钊曾说:“常有人问我:《一个和八个》为何要在历史观和电影形态上采取极端叛逆的态度?……我们只是本能地要求标新立异。想出这个东西,别人没整过,这是当时咱们确定的一条原则。这条原则在《一个和八个》自始至终全面贯穿。”^②《一个和八个》是根据郭小川的叙事诗改编的,该片题材内容的选择就是标新立异的。因为此前表现抗日战争的故事片,都是正面描写八路军、新四军、游击队和人民群众如何与日本侵略者进行艰苦卓绝的斗争而最终赢得胜利的;但这部影片却把一个受冤屈的共产党员与一群社会渣滓在精神上、人格上的反复较量作为情节主线,并展现了面对民族危难时的人性回归。“影片在战争和人的主题上,视角新颖,构思独特,具有精神震撼力。”^③同时,该片的电影造型也一反常态、走向极致,充分发挥了画面内在的震撼力。“影片把主人公和作者的内心体验,通过造型语言直接化为视觉形象,把无形的灵魂搏斗和心理状态直接体现为造型因素的聚合,以诉诸观众的直接感受,引起观众强烈的情感、情绪反应。”^④根据柯蓝的散文改编的《黄土地》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。因为,仅仅把外部世界描绘得惟妙惟肖,还不能对生活做出本质的概括;只有艺术家创造的内部真实,才能表现更深广的思想内涵”。正因为如此,该片对象征手法的运用进行了大胆的探索创新。“从影片的整体来看,是大块写意与大块写实的结合。而迎亲、腰鼓、求雨这三场戏,则集中运用了象征手法。”^⑤显然,影片中养育了中华民族并孕育了民族文化的温暖而贫瘠的黄土高原,以及历来被称为“母亲河”的黄河,是中华民族和中华文化的象征;而迎亲

① 王寅:《文学就是这样产生的》,载《南方周末》2007年9月19日。

② 张军钊:《从〈一个和八个〉到〈弧光〉》,载《电影艺术》1989年第1期。

③ 罗艺军:《世纪影事回眸》,湖北人民出版社2005年版,第37页。

④ 郑国恩:《强烈的视觉冲击》,载《电影艺术》1989年第1期。

⑤ 陈凯歌:《我怎样拍〈黄土地〉》,选自罗艺军:《20世纪中国电影理论文选(下)》,中国电影出版社2003年版,第656页。

的场景则“象征着翠巧最终逃脱不了封建势力摧残和压迫的悲剧命运”；腰鼓则表现了翻身农民的喜悦和力量；至于求雨这场戏的立意，“不是为了猎奇，不是为了表现农民的愚昧，而是要表现蕴藏在农民中的深厚的力量”^①。无疑，这些象征手法的运用不仅体现了艺术上的创新，而且也有效地拓展了影片的内在意蕴。至于根据张贤亮的小说改编的《黑炮事件》，则精心设计了影像表意系统，并将其有机融合在通俗易懂的故事情节叙述之中，从而使影片内涵丰富、形式新颖。

当然，“第五代”导演并非是该时期电影语言创新变革的首创者，新时期之初，“第四代”导演在电影创作中已开始注重电影语言的创新探索，无论是吴贻弓的《巴山夜雨》（1980）和《城南旧事》（1982）在散文电影创作方面的探索，还是张暖忻的《沙鸥》（1981），郑洞天、徐谷明的《邻居》（1981）和王好为的《夕照街》（1983）等在纪实美学方面的实践，都较鲜明地体现了他们在艺术创新方面的追求。而与“第四代”导演相比，由于“第五代”导演受到传统的束缚较少，并更加注重从域外电影思潮和电影作品中学习借鉴、汲取营养，所以其艺术创新的步伐更大，其影片的先锋性和探索性也更强。就拿田壮壮的《猎场札撒》（1985）和《盗马贼》（1986）来说，由于这两部影片在叙事方式和电影语言方面既打破了传统故事片的模式，也与普通观众的审美习惯有较大距离，所以让观众产生了看不懂的困惑，并受到了评论界的质疑。尽管这两部影片存在着一些缺陷和偏颇之处，但它们“以一种新的美学形态为我们展示了少数民族独特的自然和人文景观，张扬了一种原始的生命力和粗犷的阳刚之美”^②。与以前拍摄的少数民族题材的故事片相比，其艺术视角、思想内涵和叙事方式迥然不同，显示出创作者鲜明的个性特点。其新意和价值诚如著名电影评论家钟惦棐所说：“我们的电影如果只能从民族政策的角度而缺少民族学的内容，也是没有生命力的。田壮壮的作品今天还不大被人理解，因为它至少是和近数十年来的电影法相悖的。他把一个民族当作一个民族去理解，而不是把一个民族当作某一政策的载体去理解。这生命力，恐怕正在这里。……如果说田壮壮的两部影片使我们的民族题材具有它的独立性质，不再成为某种政策的宣传品，这便将有利于我们民族文化的发展。”^③从这样的角度来看待田壮壮的两部影片，其独创性无疑是应该肯定的。

由于“第四代”导演中的张暖忻、郑天调和谢飞等都是北京电影学院的老师，而吴天明当时作为西安电影制片厂的厂长又对陈凯歌、张艺谋、黄建新等人的创作予以大力支持和积极扶持，所以“第五代”导演与“第四代”导演是一种师承和超越的

① 陈凯歌：《我怎样拍〈黄土地〉》，选自罗艺军：《20世纪中国电影理论文选（下）》，中国电影出版社2003年版，第657、658页。

② 陈景亮等主编：《百年中国电影精选》（第3卷），中国社会科学出版社2005年版，第130页。

③ 《钟惦棐文集》（下），华夏出版社1994年版，第653页。

关系,“第五代的意象造型是在第四代纪实美学基础上的跨越。如果没有第四代的造型意识的觉醒,没有电影造型的纪录本性的回归,第五代电影是很难跨出这一步的”^①。因此,可以说“第五代”导演是踏着“第四代”导演的肩膀进行创新变革的,他们既从“第四代”导演的创新探索中获得了有益的启示,又以突破常规的胆略和勇气,大胆追求标新立异,以表达自己的电影观念,营造独特的美学风格,他们的创作又超越了“第四代”导演。

二

自20世纪80年代后期起,国产电影创作中娱乐片(商业电影)潮流开始勃兴;到了90年代,由于电影市场和观众成了中国电影创作生产必须直接面对的严峻现实,所以娱乐片的创作大潮再度奔涌。而以合拍、协拍方式得以顺利进入内地电影市场的香港影片,则以其很强的观赏性和娱乐性赢得了高票房,由此进一步推动和强化了娱乐片的创作浪潮。与此同时,政府主管部门对主旋律影片的积极倡导和大力扶持,使之也出现了一批颇有影响的成功之作。为了适应中国电影体制机制的改革和电影市场的变化,“第五代”导演的创作也开始更多地注重面向观众、面向市场,特别是一批“后五代”导演的作品,在题材、类型、样式和风格等方面更加多样化,也更加贴近观众的审美习惯,符合观众的审美需求。

所谓“后五代”导演,是指那些同样是北京电影学院“78级”的毕业生或进修生,但独立从事导演工作晚于陈凯歌、张艺谋等初期的“第五代”导演,如李少红、尹力、冯小宁、何群、夏刚、张建亚、韩三平、宁瀛、陈国星、霍建起、叶大鹰、顾长卫、肖风、张黎等。他们的导演成名作大多产生于20世纪90年代,如李少红的《血色清晨》(1990)、尹力的《我的九月》(1990)、冯小宁的《大气层消失》(1990)、何群的《烈火金刚》(1991)、夏刚的《大撒把》(1992)、张建亚的《三毛从军记》(1992)、韩三平的《毛泽东的故事》(1992)、宁瀛的《找乐》(1992)、陈国星的《一家两制》(1994)、霍建起的《赢家》(1995)、叶大鹰的《红樱桃》(1995)等;有的甚至诞生于新世纪,如顾长卫的《孔雀》(2004)、肖风的《清水的故事》(2009)、张黎的《辛亥革命》(2010)等。同时,“后五代”导演也包括那些虽然不是北京电影学院“78级”的毕业生和进修生,但其年龄、经历、创作等与“第五代”导演大致相仿的一些导演,如何平、姜文、冯小刚等。他们的导演成名作同样诞生于90年代,如何平的《双旗镇刀客》(1990)、姜文的《阳光灿烂的日子》(1995)、冯小刚的《甲方乙方》(1997)等。他们以导演身份在影坛上的崛起不仅壮大了“第五代”导演的队伍,而且使其创作开始了更加多

^① 罗艺军:《世纪影事回眸》,湖北人民出版社2005年版,第51页。

元化的探索。从总体上来看,该时期“第五代”(含“后五代”)导演的创作大致显示出以下几方面的主要倾向:

第一,部分导演适应电影创作潮流和电影市场的变化,注重在娱乐片创作方面进行大胆的尝试和探索,拍摄了一些有创意的、颇受观众欢迎的影片。其实早在“第五代”导演登上影坛创作拍摄的第一批故事片中,吴子牛的《喋血黑谷》(1984)就是一部惊险样式的战争片,因有较强的创新性和观赏性而受到观众欢迎。在20世纪80年代后期国产电影的娱乐片大潮中,李少红的《银蛇谋杀案》(1988)也曾对警匪片类型进行了有益的探索。进入90年代以后,何平的《双旗镇刀客》为传统的武侠片类型引入了新的叙事方式,并赋予其新的美学品格。张建亚的《三毛从军记》则以独特的幽默感和喜剧性,成为一部别具一格的战争喜剧片。张艺谋的《摇啊摇,摇到外婆桥》(1995)较生动地描写了30年代上海帮会内部的复杂斗争,表现了江湖和人心之险恶。而冯小刚的《甲方乙方》则开创了贺岁片的新类型:情节有趣、语言幽默、雅俗共赏;此后他又相继拍摄了《不见不散》(1998)和《没完没了》(1999)等一些相同类型的影片,其独具特色的“冯氏贺岁片”为国产贺岁片的创作发展奠定了基础。

第二,部分导演坚持在艺术片领域继续进行创新变革,在体现自己的美学追求中仍保持着一定的先锋姿态。例如,张艺谋继《菊豆》(1990)和《大红灯笼高高挂》(1991)之后拍摄了《秋菊打官司》(1992),该片以严谨的纪实手法叙述了一个民告官的故事,不仅内容颇有新意,而且“本片的外在形式感获得了一种更深的内在性,因为它真正融入了叙事。可以说张艺谋第一次让形式达到了全然彻底的内在化”^①。此后他导演了《活着》(1994),该片通过主人公富贵一家的命运沉浮,概括反映了各个历史时期中国社会普通民众的生存状况,并对一些社会问题进行了讽刺和针砭。他导演的《我的父亲母亲》(1999)又是一部唯美、深情的爱情片,在现实与回忆的交替叙述中展现了一个感人的爱情故事。陈凯歌的《霸王别姬》(1993)则是其创作上的一个高峰,该片通过京剧演员的个人遭遇概括反映了时代变革和人生变幻,影片“在追求个人化表达方式的同时还兼顾了市场需求和大众趣味,这使得影片的外在形貌和深刻的内在含义相互交融,相得益彰”^②。姜文的《阳光灿烂的日子》通过少年马小军在青春期放肆不羁的生活、回忆与幻想,从独特的角度表现了对“文革”年代的个人记忆,在青春片的创作领域进行了有益的探索。霍建起的《那山·那人·那狗》(1998)则通过对一对乡村邮递员父子日常生活的描述,表现了浓厚的亲情和丰富的感情,乡土风光的展示与善良、淳朴心灵的揭示融为一体,

① 陈景亮等主编:《百年中国电影精选》(第4卷),中国社会科学出版社2005年版,第168页。

② 陈景亮等主编:《百年中国电影精选》(第4卷),中国社会科学出版社2005年版,第218页。