

中国艺术研究院电影电视艺术研究所

跨文化语境的中国电影

当代电影艺术回顾与展望



丁亚平 吴江 主编

CFP 中国电影出版社

跨文化语境的中国电影

当代电影艺术回顾与展望

丁亚平 吴江 主编

 中国电影出版社 2009·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

跨文化语境的中国电影：当代电影艺术回顾与展望/
丁亚平，吴江主编. —北京：中国电影出版社，2009. 1
ISBN 978 - 7 - 106 - 03009 - 4

I. 跨… II. ①丁…②吴… III. 电影史—研究—中国—
现代 IV. J909. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 195466 号

跨文化语境的中国电影
——当代电影艺术回顾与展望

丁亚平 吴江 主编

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013
电话: 64299917 (总编室) 64216278 (发行部)
64296742 (读者服务部)

经 销 新华书店
印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司
版 次 2009 年 1 月第 1 版
规 格 开本/787 × 1092 毫米 1/16
印张/19.25 插页/4 字数/385 千字
印 数 1—1500 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03009 - 4/J · 1092
定 价 50.00 元

目 录

贾磊磊 汪献平 张劲昱 诗意的家庭伦理与现代的田园牧歌	
——中国农村电影 30 年历史演变	1
丁亚平 面对责任	
——当代电影政策、管理、机制与电影艺术创作和生产关系的理论反思	21
许 婧 实践与创新	
——新世纪以来中国电影导演的多元化书写与备忘	36
李 玮 症候式标本	
——国际视野下的新世纪中国大片分析	81
曹允迪 复兴之路	
——未来中国电影发展策略初探	97
高小健 华美的历史记忆	
——古装片中的民族文化与审美	110
李 清 影像叙事	
——对新世纪中国电影名著/原著改编的一种解读	123
秦喜清 从汾阳到“世界”	
——论贾樟柯电影的本土主题与国际接受语境	145
赵 远 她们的电影	
——新世纪女性导演研究	159

金 燕 “第六代”与“第六代”之后	
——中国当代新青年电影的精神图景	172
张斌宁 现实世界的电影镜像	
——2000 年以来国产电影中的几类“小人物”形象分析	183
章柏青 接受与流变	
——当代中国电影受众观察	196
刘乃康 温饱之后,让穷人有梦	
——城市低收入群体与当下中国电影研究之一	208
赵小青 电影新风景	
——中国电视电影制作机构和创作队伍现状扫描	223
吴涤非 在梦幻与现实之间	
——从《阳光灿烂的日子》到《太阳照常升起》	237
张启忠 现实影像与文化元素	
——从形神论视角探求国产动画电影的困局	247
赵卫防 固守与北进	
——对新世纪以来香港电影和内地电影美学互动的思考	260
曹允迪 银幕春秋 隔海相望	
——新世纪以来中日两国的电影	273
何 珊 普世价值的表达	
——从《功夫熊猫》的成功谈起	290
吴 江 光荣与梦想	
——回归国际视野的俄罗斯电影及其对中国电影的启示	295

诗意的家庭伦理与现代的田园牧歌

——中国农村电影30年历史演变

●贾磊磊 汪献平 张劲昱

作为一种独特的电影存在形态,农村电影在中国电影史上一直占据着十分显赫的位置。无论是建国前的《渔光曲》(1934)、《春蚕》(1933)、《狂流》(1933),还是建国后的《李双双》(1962)、《我们村里的年轻人》(1959)、《花好月圆》(1958)、《五朵金花》(1959)等,它们不仅是中国农村电影的代表作,而且也是那个历史时期中国电影的标志作品,至今让人难以忘怀。中国步入改革开放的历史阶段后,农村电影也随着农村的改革进程和电影艺术的蓬勃发展呈现出勃勃生机。“据不完全统计,自1978年到2008年6月底,我国共创作生产电影故事片4425部,其中农村题材影片438部,约占影片总量的10%。”^①农村电影已经成为中国电影史上不可分割的一部分,并深深地镌刻在中国电影观众的心目中。

回顾这30年来农村电影的发展历程,它的艺术风格、叙事主题和美学形态始终是随着时代的发展而发展,随着社会的变化而变化。从改革开放伊始到20世纪80年代中后期,农村电影一直占据着中国电影市场的中心地带。中国电影进入市场经济时代以后,随着城市大众文化的迅速发展,农村电影的地位与影响逐渐开始边缘化,甚至成为主要依靠政府资金扶持的“输血型电影”。新世纪电影产业化的历史进军和电视电影的兴起,农村电影创作又出现了多元化的创新迹象,显示了在市场博弈的全新境遇中的勃然生机。中国农村电影30年来的历史轨迹,大致可以分为四个关联又相互区别的不同时期,我们将在对这四个不同时期的分析中把握农村电影的美学风格演变及市场化的创作走向,探讨中国农村电影创作的艺术规律,从而审度中国农村电影与社会变革的互动关系。

一、巨流奔涌:改革浪潮中的山乡回响(1979—1989)

1978年12月,党的十一届三中全会的召开,一系列改革开放政策的出台,给中国农村带来了翻天覆地的变化,也给农村电影创作带来了历史巨变的契机。

^① 赵实:《多出精品服务“三农”大力繁荣农村电影创作》,《当代电影》2008年第8期。



《芙蓉镇》剧照

从此,中国农村电影开始了新的创作历程,在叙事内容与叙事形式上都呈现出与以前截然不同的时代风貌。

(一)

与当时文学界兴起“伤痕文学”与“寻根思潮”相呼应,中国的电影工作者纷纷开始在电影中展开了对社会政治的深切反省。谢晋导演的《天云山传奇》(1979)、

《牧马人》(1982)、《芙蓉镇》(1986),其叙述背景全部建构在中国乡镇的历史空间内,其价值不仅在于塑造了形形色色的人物来展示“文革”历史的缩影,更在于通过人被扭曲、被异化的命运轨迹,来完成对“文革”历史的反省。农村的困苦,在谢晋的影片中不再是单纯的痛苦意义,它成为历练与塑造人物精神的时代熔炉,乡村的自然景色也成为反衬社会历史逆向力量的一种对应之物,这种对历史的反省也出现在其他农村题材的电影中。80年代伊始,以《许茂和他的女儿们》(1981)、《被爱情遗忘的角落》(1981)、《月亮湾的笑声》(1981)等影片为序幕拉开了表现中国农民在政治阴影下备受心灵伤痛的经历,影片也着力表现了中国农民在不同时代中的命运变化和情感变化。影片《被爱情遗忘的角落》真实地展示了十年动乱在经济上、精神上、道德上、心理上给农民带来的深重苦痛。经济上的贫困与封建思想的压制,扼杀了年轻人的爱情追求,存妮的冤死,小豹子的人狱,荒妹性格的扭曲,导致她视爱情为可耻,不敢与男青年接触,还险些被母亲逼迫送上了买卖婚姻之路。然而在复员战士荣树的影响下,荒妹终于鼓起勇气去做,迎接自己新的生活。这部影片通过对人性的扭曲与人性的复归的历史再现,激起人们对封建思想进行反省,最终以大团圆的结局宣告了一个新时代的到来。《许茂和他的女儿们》则是以许茂四女儿秀云的坎坷命运为主线,表现了在特殊的政治和历史背景下人心的变异和世态的蜕化,从中反映出封建文化对普通农民的影响和极左政治思想对人们的伤害。而《月亮湾的笑声》则是从农民更为关注的经济生活入手,来展现“割资本主义尾巴”的“极左”路线给广大农民带来的灾难。种果树的好手江冒富在“文革”期间一会儿被戴上了“走资本主义道路的尖子”帽子,一会儿又被树为富裕典型,连累儿子的婚事也反反复复。影片以喜剧手法反映了现实生活,表现了极左路线给广大农民的精神生活带来的极大危害,也反映出三中全会后党的拨乱反正的正确路线和政策带给月

亮湾的变化。

中国农村电影在紧跟时代步伐、挥写社会历史变化的同时,也开始了对电影艺术自身表现空间的拓展。尤其对农村田园牧歌般的诗意描述,使农村的田园景色不仅是故事发生的空间地点,也成为导演着力表现的人物内心世界的主观印象。胡炳榴导演的“农村三部曲”《乡情》(1981)、《乡音》(1983)、《乡民》(1986)正是这种诗意田园牧歌的代表作。尤其是前两部,特别注重营造温馨宁静的田园意境,从勤劳奉献型的女主人公们的命运出发开始对传统文化进行反思。虽然影片都体现出对农村中传统文化的批判,但在审美心理上却表现出对诗意的田园风光的不尽眷恋。《乡情》中塑造两位母亲形象,在城里的生母虽然地位居高、生活优越,却自私薄情,忘恩负义;养母在农村生活,却是中国妇女传统美德的化身,无私热情,任劳任怨。影片反复呈现乡村优美的自然景色和人文意蕴,湖滨和庭院多次出现并作为主要场景,农家小院、老树、夕阳、平湖、沙鸥、牧歌声声,表现了影片创作者深切的乡村情结。这种疏离都市、亲和乡野、厚爱乡村风景的文化倾向在农村影片中出现并非特例,“特别是那些带有强烈的戏剧冲突和心理交锋的影片,作为一种与这些冲突与交锋的领域相对应的空间,往往就是寂静的田园或是悠远的山林。作为一种对流血心灵的慰藉或是一种对残酷搏击的退避,田园诗般的乡村提供了一个人性化的温情寓所。”^①即便在那些社会批判意义很强的影片之中,如谢晋的《牧马人》,都能看到对乡村田园感情上的依恋。如果说社会批判意义是这部影片的“显在主题”的话,那么对人性的肯定则是这部影片的“潜在主题”。由李秀芝所代表的人性善是对处于厄运中的许灵均心灵的最大抚慰,而与此同时,悠远辽阔的草原风光,如云的牛羊,如黛的群山,这一系列充满着诗意的自然景色,作为影片中当时社会政治的“对立物”,是许灵均精神生命的再生之地,也是许灵均的情感得以升华的重要因素。“天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊。”这首民歌所赞美的那如诗的田园——正是谢晋所要赞美的国家的化身。而在《飞来的仙鹤》(1982)、《青春祭》(1985)中,无论是芦苇丛生的嫩江平原,还是偏远青翠的傣家山寨,美丽的田园景色已成为慰藉那些饱受劳苦的心灵得以安然的必不可少的心灵驿站。我们无法想象在十年动乱那个阴霾密布的岁月里,如果没有祖国壮丽山川的依托与抚慰,一代中国知识分子的心灵世界将会呈现怎样的图景。

(二)

中国的农村向来是一个兼容并包的文化历史景地,它既是传统文化的聚集之处,同时,也是中国革新思想的前沿阵地。“在中国这样一个以农为本的国度,农民问题由来已久,并有着扑朔迷离的历史意象。在这些有关农民和农村的叙事中,往往蕴涵着中国社会最本质的东西,这种本质就是中国的问题主要是农

^① 贾磊磊:《新中国农村电影的多维空间》,《当代电影》1999年第6期。

民的问题,中国社会的转变有待于农民的转变。”^①所以,改革开放的巨流最先冲击的也是农村,联产承包责任制的实行开始了中国改革开放的先声,这种历史的必然态势使得中国农村成为当代电影思想冲突的第一线。在中国的城市还在计划经济的笼罩下迈着蹒跚的步履缓缓前行时,农村的改革所引发的文化冲突已开始突现。农村电影在没有改变传统的叙事模式的情况下,最先展示了中国的改革开放中新旧不同思想观念的斗争,并表现出对传统文化的质疑与对现代文明的困惑。

改革开放虽然是在社会层面上展开,但是,这种变革时常首先反映在个人情感和家庭生活的范围内。《人生》(1984)讲述了20世纪80年代黄土高原城乡交叉地带的爱情故事。虽然城市化和工业文明代表着人类进步的方向,但高加林最终无法摆脱人情、乡俗的束缚,仍然要遭受忘恩负义的道德指责,而巧珍这样承载传统伦理美德的女性犹如乡村质朴与善良的象征,受到了人们的怜悯与同情。对高加林道德情感上的批判,与对其历史取向上的肯定反映出当代人在传统与现代间的一种典型的二难困境,围绕影片的争论也证明那个时代社



《老井》剧照

会心态正处于一种交替更迭的状态。到了《野山》(1985),这种价值观念的对立更加触及到农民们的内心世界,它以陕南山村两家普通农民的家庭重组的离奇故事来表现改革对农民现实生活的巨大冲击。复员军人禾禾在社会转型时期,屡扑屡起,立志要改变自己生存状态,体现的正是锐意改革的精神,他的所有行为都是从“不满足于现状”为出发点的。而与此相对应的是同村的灰灰,他代表了那种安于现状,固守传统的农民。正是从这两类人截然不同的人生理想、生活道路中表现出面临新的历史境遇时农村不同价

① 杨远婴《中国电影中的乡土想象》,《当代电影》2000年第1期。

值取向的尖锐对立以及由此而来的锐意变革与个人奋斗的人生理想的交错也是蕴含在新时期乡村电影中的一个叙事母题。

《老井》(1987)同样展现了中国经济体制下改革的艰辛与困境,但与其他表现改革主题影片有所不同:它是借打井这样一个象征着谋生图存的具体事件,突出了“人”在改革进程中的不同选择。与此同时,也正视了历史强加给人的沉重代价。这代价不仅是一代接一代的人在无休止地打井,更重要的他们所付出的宝贵的生命和珍贵的感情。孙旺泉无疑是一个打井的英雄,但是在爱情上他却不得不做一个退缩的“懦夫”:他割舍了巧英对他刻骨铭心的爱,违心地做了年轻寡妇喜凤的倒插门女婿。而巧英以“出走”的形式与旺泉的“绝裂”,实质上正是对这贫瘠、古老的老井村的彻底“告别”。巧英的前面无疑是一个与老井村相对立的开放的、新兴的社会空间,它是巧英的真正未来,而这个未来无论如何也不可能再属于旺泉了。

随着第五代导演们的异军突起,另一种农村的面貌出现在银幕之上。农村在第五代导演的意识里已不是第四代眼中的田园牧歌和心灵梦幻所在,而获得了一种新的历史意义。虽然他们的故事仍多数发生在农村,但其精神指向和象征意义早已超出狭义农村电影所覆盖的范围,而更像是为整个民族历史和文化所设定的特殊参照物。从《黄土地》(1984)、《孩子王》(1987)到《红高粱》(1987),无一不是通过象征性的影像寓言把庞大的历史主体置入动态的影像之中,从而展开了对传统文化的批判与质疑。陈凯歌的《黄土地》作为第五代导演的扛鼎之作,以独有的影像语言塑造了“黄土地”的形象,使之具有了独特的“文化意义”,他在电影的表述层面与被表述层面寻找一种历史性的建构。充满艰辛和苦难的黄土高原作为中华文化亘古以来的发源地,是积淀了几千年历史与文化的中华文明的象征。这块土地上的保守、愚昧、落后与她的希望、新生、顽强并存。摄影机对这块厚重的黄土地的凝视,对这块土地上世代相传的沉重现实的描写,都带有对整个中华民族历史寻根与反思的性质。奔放的腰鼓表演、虔诚的求雨仪式、旧式的农村婚礼组合而成的是一个中国历史的影像寓言。

在第五代导演那里,农村并不是当下这个时代的乡村,而是过去的、遥远的农村。《红高粱》、《菊豆》(1992)、《大红灯笼高高挂》(1991)、《黄河谣》(1989)、《五魁》(1994)、《炮打双灯》(1994),第五代导演们往往通过关注一个环境开阔、经济落后、还带着原始意味的农村,将中华民族的历史与现实、文化与人生呈现出来。无论是《红高粱》中对野性生命力的张扬,还是《黄河谣》中对人性彻底的批判,在这种半封闭的影像空间里展现的人与其生存状态及对人与自然、人与历史、人与社会、人与他人、人与自我等层面上的探讨,都有力地凸显了对历史的反省。而影片中一再出现的强烈的视觉冲击:祈雨、颠轿、祭酒等东方仪式,以一幅幅民俗奇观,编织出了一个个关于乡土中国的集体想象,从而创造了一种从未有过的农村景象为元素的“文化奇观”。

(三)

当然,在这一阶段的农村电影中,数量最多的还是那些表现农村日常生活和家庭伦理道德的影片。这些反映广大农民日常生活和普通情感的故事,紧贴社会现实,通俗易懂,往往能吸引并打动观众,在当时拥有最为广泛的观众群体。其中既有颇具喜剧色彩的《喜盈门》(1981)、《咱们的牛百岁》(1983)等通过家长里短折射现实生活,从千回百转的矛盾对立中演绎出亦喜亦正的故事情节,具有较强的戏剧性;也有充满诗意画意的《边城》(1984)、《良家妇女》(1985)、《湘女萧萧》(1986)、《哦,香雪》(1989)等一批以女性命运为线索,如一首首隽永的散文诗,书写农村女性的生活和命运,并从中进行伦理道德观照。

一般说来,对农村故事的讲述总是源于农村的现实生活,在改革开放的浪潮之下,社会经济的发展与人的道德完善能否同步进行,怎样才能使人的心灵不被物质的欲望所侵吞,历来就是充满社会责任感的导演们关注的主题。《喜盈门》将叙事的切入点放在了农村家庭妯娌、婆媳之间的感情关系上。在影片的人物设置上作者采取了善恶对立、美丑分明的标准样式:大嫂王强英事事处处为自己打算,争私利、耍脾气、闹分家,甚至虐待老人;而新媳妇水莲心性善良,遇事总是宽容忍让,为他人着想。影片结尾采用了轻松明快的影调,自私的强英幡然悔悟,一家人围坐在桌前吃团圆饭,和好如初。这种大团圆的传统结局显然给了观众一种善意的抚慰,但是片中所揭示的当代农村中传统家庭伦理的关系来看,狭隘私欲在现实生活中的恶性膨胀,这些显然都是中国社会中毋庸置疑的事实。《咱们的牛百岁》是从农村推行生产承包责任制对家庭、个人造成的影响角度反映了日新月异的农村面貌。胶东半岛上某生产大队党支部委员牛百岁带领五个落后的社员成立了一个被人戏称为“懒汉组”的作业组,引得村人一片嘲讽,连妻子秋霜也怀疑百岁与寡妇菊花有染,一时间闹得不可开交。但百岁顶住了重重压力,逐一解决问题,结尾以欢乐的丰收仪式传达出走共同富裕之路的社会主题。这部影片以活泼轻快的影像语言和生活气息浓厚的故事情节,塑造了一系列个性鲜明的人物形象,赢得了观众的一致认可。这类影片在反映农村翻天覆地变化的同时,也从伦理道德角度对农村家庭、社会关系进行了积极的反省和善意的批评。同类从个人和家庭角度来反映农村经济体制变革的影片还有《咱们的退伍兵》(1985)、《布谷催春》(1982)等影片,都是在讲述中国农村改革给农民带来的巨大变化和对各个领域产生的深刻影响。

除了这种传统叙事结构的家庭伦理故事,80年代农村电影中也出现了一种从女性角度来开展的对农村故事建构的创作倾向,这类题材的影片往往以抒情的方式,以隐喻的影像语言展现一个充满了温情与美好的乡村世界,在对女性美德的赞颂的同时也展开对传统陋习的批判。胡炳榴的“农村三部曲”首先拉开了这类创作的序幕,在《乡情》中,忠厚善良的农村妇女田秋月,为了成全养子田桂与亲生父母的团聚,独自承受着精神上的巨大折磨。甚至在她意外地发现田

桂的亲生母亲廖一萍正是自己当年舍身救出的患难姐妹时,也没有说破此事,而是默默地离开了他们,踏上了回乡的归途。乡情,在这部影片中成为一种与都市中的世俗观念相对立的感情伦理,始终是田秋月的精神根基,她成了善与爱的同义语,寄予了影片作者对于中国乡村诗意的道德想象。凌子风导演的《边城》则将沈从文原著中蛮荒、宿命的湘西文化及其独特的人际、伦理关系大大淡化,取而代之的是爷爷与孙女之间相依为命的亲情、时代变迁中青年男女之间的爱慕之情和兄弟之间的手足情深。全片以诗话的影像语言展现了一副湘西文化的风情画,在木板桥与石板路、青山与秀水之间呈现了中国乡土中蕴含的人性、人情之美,进而赋予了中国农村电影一种悠远、恬淡的美学意境,使农村电影的审美层次有了历史性的提升。《哦,香雪》则是从大山里的少女香雪的日常生活去表现农耕文明与工业文明的撞击与冲突,对自然之美与女性之美的倾力展现是导演一再强调的叙事重心。香雪们一次又一次地看着火车驰进大山,这种不断重复像诗句的咏叹使生活的韵味和人物的心境在这个过程中自然流淌出来。

当然,对女性美德的赞颂往往也是和对陈旧的文化思想、封建习俗的批判结合在一起的。《良家妇女》和《湘女萧萧》讲述的都是“大媳妇小女婿”的古老故事,但影片中的人物却有截然不同的命运。无论是仙最终在婆婆和好心人的帮助下顺利走出了封闭落后的山寨,还是萧萧将这份不幸再次轮回到儿媳身上,都是从畸形婚姻与传统习俗下反思女性命运及中国传统文化。《乡音》中陶春的口头禅是“我随你”更是被视为“夫唱妇随”的封建意识的标志性词汇,女性自我意识的消退使她们成为可爱而又可悲的人物。但在那些将农村当作家园与港湾的导演的心中,我们看到农村往往是美好的、诗意的。这也是此类农村电影被视为温情有余而思想不足的原因所在。电影《良家妇女》从片头石碑上由“女”字衍生而来的一部中国妇女生活史,到标志着的石柱和大石头铺成的长长小路,从岩洞中求子的钟乳到疯女人传给杏仙的全裸女性石像,无不隐喻着千百年来中国妇女的悲惨命运和凝滞的现实所造成的畸形状态。这种隐喻手法在同类影片中也屡屡可见。《乡音》中多次出现的连绵不断的大山,象征着宗法观念的巨大压力。影片中多次出现的撑杆和多次出现的油榨坊大远景空镜以及最后手推车的吱扭声与火车的隆隆声,都在用声画隐喻着一个新时代的最终到来和旧时代的必然逝去。而《乡民》从一开始,就展现了一个“雾”的世界,连续的镜头都是淡淡的晨雾如烟似尘,笼罩在秦岭山区上。在这里,“雾”的造型已不再只是影片叙事中的单纯自然元素,它不仅展现了影片故事发生的自然环境,也呈现出两种代表人物之间在急剧变革的时代中前景未卜的心理特征。

总而言之,20世纪80年代农村电影创作是在激情与理想、反思与怀恋的交错中阐发的。农村既是贫穷与落后的所在,又是新生与希望的前沿;既是愚昧保守的闭锁之地,又是温情脉脉的伦理乐园。这种爱恨交织的情感促使着中国电影在对农村进行理性审视的同时,也进行着诗意的书写;在反思性的文化观照之中,又寄予着更多的理想情怀。

二、时光飞掠：社会转型中的田园寓言（1990—1992）

进入20世纪90年代以来，中国电影经历了一场从计划经济体制向市场经济体制转轨的历史性变革。1992年中国电影市场出现大滑坡，电影创作跌入了历史最低点，电影业如何走出低谷也成为大家共同关注的问题。在这种情况下，农村电影也不免受到冲击，一度陷入低落状态。尽管如此，农村电影的优秀之作依然呈现出对传统文化与现实生活的双重观照，寄予了处于社会转型时期的电影艺术家对于社会生活的理性思考以及对于自我精神世界的真切叩问，进而使这个时期的中国农村电影成为一个时代的社会寓言。

（一）

20世纪80年代由第四代、第五代导演掀起的文化反思热潮在90年代后很快归于沉寂，一种更为暧昧与隐晦的叙事方式渐渐浮现，对社会、历史和文化的书写也逐渐由粗犷豪放走向含蓄内敛。一些具有强烈个性色彩的农村人物和突破常态的民俗故事开始出现，农村的空间环境也被赋予了更多的象征意义。

张艺谋的《菊豆》（1992）讲述的是20世纪30年代江南农村里染坊里的情爱故事。染坊伙计杨天青同情备受叔叔杨金山虐待的年轻婢子菊豆，由此两人产生了难以克制的爱情并生下一子天白。然而碍于宗法和世俗的压力，即便杨金山死了，两人也只能维持着婢侄关系，而并不能名正言顺地结为夫妻。天白长大成人后得知真相，一怒之下杀死生父天青，菊豆在绝望之中纵火烧了杨家染坊。影片的整体空间布局是令人压抑的，江南农村高高的深灰色建筑将代表着自由的红染布围困在其中，人物只能在幽暗封闭的环境中偷窥、偷情，宗法伦理像座大山沉重地压在他们身上，剥夺了最基本的人性需求。无论是染坊里血红的染布池，还是高高挂起的红布，包括天青和菊豆披麻带孝一次次冲向杨金山的棺材去拦棺，都寓示着人生的悲哀与苍凉。同为第五代的李少红导演的《血色清晨》（1990）则是讲述了一桩发生在当代中国农村的血案。小学教师李明光被同村李平娃、狗娃两兄弟残忍地杀害在前往学校的路上。其原因是因为平娃娶了曾与明光相好过的红杏为妻，新婚之夜没有见红，两兄弟便在猜测与狂怒之中四处扬言要杀掉明光，但村里却无一人救助明光，致使明光在光天化日下含冤被杀。红杏投河自尽，平娃被判死刑，狗娃为无期徒刑。曾是小学破庙因为没了教师而变得空无一人。影片一开始呈现在观众眼前的就是低矮破败的校舍和荒草乱生的校园，不同年级的孩子在同一教室上课，可见现代文明的光芒并未照进这个贫穷落后的山村，群众的精神状态依旧愚昧，传统落后的道德观念当道。影片以血泪的控诉呼唤着全面提高和改变群众思想素质的重要性，同时也以隐晦的手法说明了农村基层政权建设的迫切性和农村物质生活、精神生活的匮乏更

是急需尽快解决的现实问题。

第四代导演谢飞的《香魂女》(1992)表现的是两个女人的悲剧,可谓是千百年来中国妇女不幸命运的缩影。改革开放虽然为香油坊老板香二嫂带来了经济的实惠,但没能给她带来真正的爱情和幸福,不仅如此,为了自己的傻儿子,她还亲手制造了另一位年轻女子环环的不幸婚姻。在这部影片中,传统文化的保守、落后和愚昧在两代女人的命运中得到了充分体现,犹如《湘女萧萧》一样,香二嫂既是受害者又成为继续伤害下一代女性的帮凶,历史的悲剧一次次反复地上演预示着传统文化的巨大延续性。影片以传统的叙事方式讲述了这个悲情故事,又以朦胧温雅的水边外景赋予了影片哀而不怨的审美意味,香二嫂这个在苦海中为生命奋争又逃不出的悲剧命运的艺术形象成为支撑了整个叙事的核心人物,同时也成为观众透视历史传统的性格化角色。

(二)

当然,在展现历史文化的重负仍旧挤压着当代农村生活的同时,也有一些影片从新的角度书写了现代农村的变化,尤其是女性在精神和思想上的变化。沉重灰暗的农村生活和备受压抑的人物在艰难困顿的背景之下,也开始有了一丝曙光与希望。《远山姐弟》(1992)讲述了黄土高坡上贫困家庭的女孩秀秀求学的故事。秀秀娘含辛茹苦地拉扯着姐弟二人,为了让儿子旦旦读书成为文化人,姐姐秀秀放弃了学业在家干活。但调皮的旦旦受不了学校的约束,学习落后,考试常常不及格。秀秀来到学校,陈老师让她也听听课,做梦都想上学的秀秀很兴奋。在解放爷爷和陈老师的帮助下,她坚持自学,并替生病的旦旦考试得了100分。妈妈很高兴,但当她知道是秀秀替考时不由惊呆了。解放爷爷见这里的孩子读书困难,拿出了自己多年积累的离休工资盖了一所学校,秀秀终于能上学了。秀秀的日记在省报上发表了,病在床上的秀秀娘激动地流下了眼泪。农村的生活虽然困苦,但这里有广阔、恬静的自然风光,更有姐弟俩亲密无间、血浓于水的浓浓亲情以及好心人陈老师和解放爷爷的无私帮助,这里依然是幸福的家园。

许多农村电影反映了新时代人们价值观念与行为方式的变化,在新与旧的对照中显示出历史发展的必然趋势。在《秋菊打官司》(1992)中,秋菊为了替被村长踢了下身的丈夫讨个说法,挺着大肚子由乡到县逐级上访最终取得了胜利。秋菊寻求法院的支持代表一种现代意识,一种新的人生取向,最终村长放弃了以前的恩怨,履行了法律责任。但是,面对着法院来抓村长的警车,秋菊却陷入了迷茫。她所面对的不仅是法与理的冲突,更是新旧价值观念的对峙。在这部影片中,导演张艺谋运用了纪实化的创作手法,启用非职业演员、大量的偷拍与自然光效加强故事的纪实性。《甘泉村的风波》(1992)的大荣嫂的超生导致家族生活一落千丈,最终还是在政府的帮助之下,大荣嫂摆脱了传统观念的束缚,意识到生男生女一个样,开始将精力投入到与男人们一起开创新事业上。类似的

影片还有民族特色鲜明的《彩月和她的情人》(1992),讲述大理白族寡妇彩月与年轻时的情人扯早再次相恋,但却遭到双方子女的极力阻拦。面对大家的阻拦,彩月没有退缩,她用自己的行动获得了孩子们的敬重,并逐渐改变了他们的想法,终于与扯早喜结良缘。这部影片的伦理道德的阻力不是来自长辈而是他的子女,这在当时的农村电影中还属少见。

也有一部分电影是针对农村中复杂的人际关系和情感冲突来表现改革开放后农村的道德和价值冲突。如《女皇陵下的风流娘们》(1992)涉及的是一些农民致富后,未能处理好家庭生活和情感的关系。改革致富后的长庚与妻子月儿的好友秀云偷情,月儿得知后离家出走办起了旅游工艺品厂,长庚也受到了大家的一致谴责,最后主动向月儿承认错误,回归于传统的核心式家庭结构中。《山野绝唱》(1992)中也塑造了一个事业成功却家庭生活混乱的人物,支部书记岳鹏程带领乡亲开了一个木器厂,儿子从农学院归来助其一臂之力,然而在办厂过程中,鹏程不仅对能力出众的秋玲动了爱慕之心,人也变得日益独断专行。儿子一气之下离开他自办饮料厂,妻子也跑去秋玲家兴师问罪,一时间闹得不可开交。这两部影片都将农民经济致富后如何建构一种与之相伴随的幸福生活,处理好家庭和情感问题提到了一个重要的位置。毕竟,物质生活的富裕并不代表着精神境界的提高,如何在新的历史条件下提升农民的思想境界,显然对当今的中国农村是个非常现实而又突出的问题。这些农村电影紧紧把握住时代的脉搏,及时将这些矛盾与冲突展现出来,在对现实生活进行冷峻的观照的同时也提出发人深思的社会问题。

三、劲风鼓荡:市场进程中的乡村想象(1993—2002)

为了与社会经济结构的变化相适应,1993年1月,广电总局在听取广大电影从业人员的意见的基础上,下发了《关于当前深化电影行业机制改革的若干意见》及《实施细则》(征求意见稿),开始了电影业市场化转轨的艰难改革历程。一系列改革措施的推出,使中国电影发展迈出了可喜的步伐。中国电影的结构调整使得中国电影出现了主旋律电影、商业电影、艺术电影分流与互立的格局。随着社会经济的市场化,都市逐渐成为经济中枢,成为新价值新观念的发散地,并逐渐取代乡村成为艺术想象的中心。与此相伴,电影生产体制进行市场化转轨后,农村电影的市场占有相对弱化,逐渐变成了受国家专项资金扶持的对象。它们虽然在普通电影观众的影响中远不如同期的都市电影与娱乐影片,但仍然出现了一些值得关注的影片,并呈现出与前期不尽一致的创作倾向。

在90年代中期之后,在进口分账大片的冲击之下,农村电影也逐渐远离了80年代艺术电影的中心位置,影片叙事加强了情节性,开始注重内容的趣味性与娱乐性。在这十年期间,农村电影既有一批坚持面对现实、反映农村社会问题的影片,如《被告山杠爷》(1994)、《吴二哥请神》、《这山更比那山高》(1999)、《一

《裸树》(1996)、《喜莲》、《二嫫》、《留村察看》(1994)、《竞选村长》(1998);也有一批以诗意化手法塑造美好想象的田园生活的影片,如《我的父亲母亲》、《那山 那人 那狗》(1999)、《暖春》,使农村电影的田园风情成为在经济浪潮的冲击下大众心灵的栖息之地。



《喜莲》海报

(一)

随着经济改革的不断深化,现代化进程与传统文化的冲突,改革初期被掩盖了的矛盾和历史遗留问题都充分暴露了出来。1994年,在广电部大力提倡现实题材创作政策指导下,《被告山杠爷》、《留村察看》、《天网》、《天地良心》、《莫忘那段情》等12部反映农村现实问题与社会冲突的影片脱颖而出。如《天地良心》反映关系国计民生的粮食问题;《莫忘那段情》反映“干部的思想感情与工作作风问题”;《天网》反映“冤假错案及‘清官’问题”;《留村察看》反映“反腐倡廉、扶贫济困”问题,而《被告山杠爷》反映的则是“法律与道德的冲突”问题。在这些影片里,触及到了90年代农村改革中出现的系列问题,通过多种角度切入当代农村生活,关注农村,关注农民,赢得了观众的认同。受命于危难之际,身处逆境、秉公执法的基层干部成为农村电影的新形象。尽管影片塑造这类人物仍停留在对主人公有无良知是否廉洁的道德评判层面,缺乏英雄人格的魅力,尚未达到理性与感性相互契合的深度,但他们终于由过去的政治英雄转化为平民英雄,从时代的传声筒转化为人民的代言人。无论是《天地良心》中一心为民的公仆杨守本,《天网》中为普通百姓办案平反的清官秦裕民,还是《留村察看》中在留党察看期间为民办事的简正,都体现出创作者对生活认识和电影意识的转化。通过这些人物所传达的清官意识以及对党的优良传统的呼唤,正好迎合了广大观众的情感期待。这种题材选择与社会热点对位的影片在揭示矛盾的尖锐性、反映生活的敏感性方面使现实主义电影得到了进一步深化。

传统文化与现代文明的冲突仍是农村影片中较为常见的主题。如《秋菊打官司》一样,《被告山杠爷》通过清官犯法的故事质疑了中国传统文化的某些负面的历史积淀,它所展现的人治与法制的冲突实际上仍是现实与历史的冲突。山杠爷确实犯了法——他把夯娃的婆姨强英绑起来游街,弄得她没脸做人,吊死在山杠爷的家门口。他私拆明喜给桂花的信,强迫明喜回村。这些做法显然与现代的法制规则相背离,他所做的一切都是为了维护传统民间文化规则,在情理上似乎并没有做错,但与时代的发展方向却大相径庭。《吴二哥请神》(1995)

是范元继《被告山杠爷》后执导的第二部农村题材影片,该片除了在民居、服饰、风土人情等造型和氛围营造上更为纯熟地保持鲜明的地域色彩与人文特色外,还立体地塑造了在困惑中恪守传统精神并寻求改革的吴二哥形象,通过这个迥异于山杠爷的村长形象,在一个更为深广的时空内继续对传统与现代、乡村与城市文明的追问与思考。吴二哥始终被一种貌似富有、实则贫困的精神支柱所统领,这就是他对政治理念与传统道德观念的膜拜与恪守。这种膜拜与恪守直接导致了“强奸犯”王金良的出走与发迹以及水水的悲惨命运,也使望鱼滩的乡亲们依旧重复着无可逃遁的贫穷怪圈。影片从一个独特的视角、一个独特的人物身上揭示出中国从农业经济向现代经济历史转换中的二元悖论,一种传统道德观念面对现代价值观念激烈冲击下无可奈何的窘态。

许多反映农村变革后的生活变化的影片往往是从女性的视点切入。《二嫖》(1994)具体而细致地讲述当代农村女性新生活追求与失落过程,显示了对被剧烈的社会转型抛入动荡生活中的农民命运的思考。如果说80年代农村改革家的梦想还是与土地联系在一起,如《野山》中的灰灰,到了90年代,土地对农民们来说,已不再是寄托,也不再是羁绊。二嫖可以靠编筐、压面、卖面甚至卖血来买到县城里最大的那台电视机,“瞎子”靠一辆往返于乡间的破卡车而成了村里的富户。它展示的是当代中国农民在现代化道路上跋涉的历史步履。周晓文以具有中国农民画式的明亮、饱满的色彩,均衡的构图,在成就了具有东方韵味的中国影像风情画的同时,也营造了一幅远离西方的中国农村的生存图景。第四代导演孙沙在1995年、1996两年时间里连续推出了他的“乡村女人三部曲”:《九香》(1995)、《红月亮》(1995)和《喜莲》(1996),这些影片都是以乡村女性为主人公,但表现了不同的主题,展示了不同的风格样式。《九香》塑造了一个面对命运的挑战,含辛茹苦,不惜牺牲自己的情感和生活抚养几个孩子长大成人考上大学的传统女性形象。影片具有浓郁的生活气息和乡土风情,叙事流畅自然,形象鲜明生动,以白描手法展现了九香这个人物细腻丰富的内心世界,突破了单纯歌颂“母爱”的范畴。在她那里贫穷和封建传统仍然是个人幸福的枷锁,让她不得不斩断个人情思。而《喜莲》在明快的艺术风格中,以昂扬的基调塑造了喜莲这个不认穷不认命、敢想敢干却又和善可亲的农村新女性形象。一方面,她身上集中体现了广为认可的女性传统美德,如不嫌贫爱富、孝顺体贴、宽宏大量;另一方面,她也体现所谓新时代女性的美德,积极开动脑筋脱贫致富,而且在致富后不忘记带动其他农民。影片极大简化了现实生活中可能遭遇的困难,在简明的故事框架中,轻松营造出一种喜庆、昂扬、诙谐、明快的风格。后来孙沙导演的《巧凤》(2001)已经将女支书巧凤放到了一个领导者的角度,巧凤为了让乡亲们致富不辞辛苦,为群众的利益与坏人作斗争不怕牺牲,她带领大家走出封闭狭窄的农村世界。巧凤与前几位女性的不同之处是,她直接面对着一个转型期的现代都市,作为一代有文化的农民形象,她的内心涌动着重建理想的追求和现代文化的渴望,并在惩恶扬善的过程中展现了人格的魅力。当然,这几部