

第六代导演作品的主体性视角流变 与颠覆性的主题和艺术表达 ——以王超编导的《安阳婴儿》^①为例

袁庆丰

摘要：无论是小说还是电影，《安阳婴儿》的主题和表达都具备颠覆性的思想和艺术特征。就电影而言，它恢复了20世纪30年代中国电影的平民性艺术本体视角，不无悲悯地表现当代城市底层社会中的底层和弱势群体中的弱势成员即下岗工人和性工作者的世俗生活。而影片的对话性镜头和电影人物语言的历史性改观，又意味着第六代导演对权力话语体系的集体出逃和全面翻盘。

关键词：小说；平民化视角；第五代导演；第六代导演；工农阶级；暴力内涵

作者简介：袁庆丰，男，教授，博士生导师。（中国传媒大学 经济与管理学院，北京，100024）

中图分类号：J905.2 **文献标志码：**A **文章编号：**1008-6552（2014）01-0037-06

2000年，王超先是在国内发表了中篇小说《安阳婴儿》。然后在2000年底至2001年初自任导演拍成同名电影^[1](147-148)]。2001年5月，影片入选第54届戛纳国际电影节“导演双周”，参展时获得好评^[1](168)]。同年10月，《安阳婴儿》参加第37届芝加哥国际电影节，获费比希国际影评人联盟大奖；11月，获第44届法国贝尔福国际电影节最佳外语片奖；12月，获法国第41届亚眠国际电影节最佳亚洲电影奖，《安阳婴儿》小说的法文版在巴黎出版；2002年2月获第19届法国昂诺内国际处女作电影节最佳影片奖；3月获美国圣巴巴拉国际电影节最佳外语片奖^[1](147-148)]。因此，《安阳婴儿》可谓师出有名。

从上面的世俗化介绍，就会看出第六代导演及其影片的外部特征：地下制作；超短期制作，（《安阳婴儿》拍摄期仅为21天^[1](169)]）；低成本投入，未经大陆官方批准自行参加境外电影界，获奖后再返销内地，继而产生更大影响。第六代导演作品的内部特征，就《安阳婴儿》而言，如导演自己所言，是用“最简单的方式，面对中国真正的日常生活，以及在这个日常中间流露出的悲剧感”，因为，“中国生命的本相我们从来没有揭露过”^[1](169)]。

第六代导演之所以能够与第五代导演有本质性区别，主要原因在于其作品的内部特征和精神内涵。简单地说是艺术上的革新与思想上的革命的区别^[2]。比较通俗化的学术界定，是因为第六代导演没有第五代导演“那样相同的背景和相同的诉求，他们在主流意识形态和无序而严峻的市场的双重压抑下艰难地成长。他们要承受着来自上一辈甚至是同代人的不满和批评，自己的作品很难为圈外人所熟悉，却成为国内外大众媒体的话题”^[3]。而《安阳婴儿》的平民文艺属性、颠覆性主题及其表达、电影人物语言以及暴力内涵的文化性体现，不仅代表着中国当代文学和电影在新世纪取得了历史性的突破，还意味着它们在哲理层面开掘深刻、史无前例。

① 导演/编剧：王超；出品人：方励。Les Films du Paradoxe 2001年出品。

一、中国电影历史的平民性艺术本体视角流变

早在20世纪初期,中国文艺在西方文化的强力冲击和渗透之下,发生所谓新文化运动、形成新文学时代后,文艺界的领袖人物,如胡适、周作人就曾经在理论层面讨论过文学艺术的平民化问题。对于以往的“旧”文学,胡适主张以白话文表述的“活文学”取而代之^{[4](20)},周作人则以“平民文学”的概念把“人的文学”具体化^{[4](20)}。但事实上,这种理论认识只在精英阶层和精英文学中得到呼应和体现。具体地说,肇始于1915年的新文化运动和1917年的新文学,其小说、诗歌、话剧等文艺作品一直没有进入到平民的文化观照视野当中,始终基本上局限于至少受过中等以上教育的人群和阶层。这种现象迄今存在,譬如电台电视台的“评书联播选”节目,基本上不会选择鲁迅的小说,即使是获“鲁迅文学奖”的小说,其听众也是一个狭小的范围,而诸如《隋唐演义》、《杨家将》、《白眉大侠》一类的通俗小说却拥有广泛受众,都是些民间性特别强的东西。一些特殊的历史时期,譬如70年代“文革”后期,中央人民广播电台的“小说连播”节目选的都是革命小说,譬如《闪闪的红星》、《征途》、《激战无名川》、《新来的小石柱》、《战地红缨》等等。“文革”结束后的《烈火金刚》、《铁道游击队》、《青春之歌》之类,虽然影响广泛,但都是政宣教育的副产品,与平民文艺并无属性上的关联。至于诗歌,无论是外国诗还是汉语新诗,几乎成为小资的身份识别代码,完全与大众文化—平民文艺无关。即使在北京、上海这样的超大型城市,话剧的文艺属性和市场行为基本上是定向和定性的“高端”文化产品。

那么电影呢?中国电影从一出现就具备着大众通俗文化的娱乐性和消遣性,主要观众群体以中下层市民为主,精英阶层—知识分子阶层很少涉足,因为它属于城市文化中的低端消费,是“一种市民文艺”和“一种都市娱乐”^[5]。换言之,电影的平民属性与生俱来,所以电影在中国一开始就具备了这种平民化的主体视角,譬如20世纪初的《难夫难妻》、《庄子试妻》,20年代的《黑籍冤魂》、《红粉骷髅》,以及古装武侠片《女侠白玫瑰》、《火烧红莲寺》(十八集)等——在我看来,30年代之前的中国早期电影,主要面貌只有一个,即“旧市民电影”^[6]。

以新一代海归为代表的新知识分子的大批介入编导行列,以及以青年学生为主体的新一代观众群体的形成,使得30年代的中国电影发生了质的变化。原有的、由旧式文人掌控的旧市民电影开始被新电影取代。新电影有左翼电影、新民族主义电影和新市民电影^[7]。前两种可视为知识分子电影:左翼电影的特征是阶级性、暴力性和宣传性,与全球化的左翼思潮相呼应;新民族主义电影以倡导回归传统文化理念为宗旨,与新文化和新文学对立。前者的代表人物如孙瑜、夏衍、田汉等基本上是左翼人士,后者的代表,是在文化理念上与政府倡导的“新生活运动”有重合之处的广东籍编导和电影企业家,即黎民伟和罗明佑等^[8]。新市民电影有条件地抽取借用了左翼电影思想元素,更多地体现出平民文化立场和世俗视角。因而进入30年代以后,中国的雅、俗文学由以往的对立,转为互渗、互动的态势^{[4](337-339)}。新市民电影吸收了左翼电影的一些特点,譬如新的思想理念、新的人物形象。同时,为弱势群体说话的左翼电影也继承吸收了旧市民电影的一些传统元素,譬如平民角度和叙事手法。

换言之,30年代中国电影的这种发展,可以说是健康、正常的分裂、分化:既有激进的、反主流的左翼电影,及其升格换代产品的国防电影,又有保守的、维护传统文化的新市民电影、新民族主义电影,以及世俗化的“软性电影”^[7]。但是1937年7月全面抗日爆发以后,电影像其他艺术种类一样,被纳入到了一个为抗战服务的轨道。抗战八年结束以后,中国电影刚刚试图回到它曾经尝试的发展轨道,三年内战又使电影处于停滞阶段。1949年国共纷争有一个了结,形成的是两岸三地不同的电影生态格局。顺便需要提及的是,1938年之前的中国电影,全部是私营/民营电影公司主宰市场;抗战期间,沦陷区的电影生产虽然被日伪势力政治管控,但孤岛时期(1937—1941)没有出现一部“宣扬汉

奸意识的影片”^{[8](83)}；国统区的电影制作，由于抗战的特殊背景，抗日民族统一战线成为天然的“政治基础”^{[8](67-68)}。及至抗战结束（1946—1949），官营电影重新恢复到抗战爆发前的市场化时代。

就1949年以后的大陆电影走向而言，它有选择地承接了左翼电影的精神和特征，强化了为意识形态服务的功能^[9]，实际上完全走向一条非平民化主体视角的轨道。如果你认为还有非意识形态化即平民化的电影出现，那也是伪平民化电影。说得再具体一点，第六代电影出现以前，大陆电影基本上是全面意识形态化的电影。

第六代导演的作品，平民化的主体视角得到了彻底的体现，它直接承接了30年代民国电影黄金时代的精神气质。实际上，在第六代导演的作品中，平民，也就是1949年以后主流文化所褒扬的“工、农、兵”或“人民群众”得到了起码的正视和尊重。简而言之，在1949年以后的大陆电影中，所涉及、表现的人民群众只是一个宣教陪衬，只是一个被意识形态调制后重新编码了的单一符号。譬如说你能看到普通群众真实的生活吗？不能。你看到的只是舍生忘死的军人、努力工作的工人阶级、幸福的农民伯伯。如果涉及干部阶层，那些光辉形象如为了工作废寝忘食得了肝癌的焦裕禄，累死在西藏的孔繁森，为了赶工作出了车祸的任长霞，为了少数民族的幸福发展又被累死的牛玉儒等等。

而在第六代导演这里，人们看到了所谓“真实的生活”，所谓生活的真面目。至少它是展现了这种生活真面目的一面。当然真实生活还有另外一面，那就是无处不在的幸福，娱乐至死的繁华都市，缠绵悱恻的爱情……，可惜这些与第六代导演的作品无从比较，那些所谓真实，实在值得怀疑。因此，第六代导演的电影表述就成为新中国罕见的颠覆性主题表述。

二、底层社会和弱势群体生存状态的颠覆性主题与艺术表达

第六代导演的颠覆性表述，是和他们对生活本来面目的真实表述相一致的。20世纪80年代余华有一篇影响很大的小说叫《现实一种》。事实上，现实何止一种？现实有千万种，而生活的面目也有多面性。1949年以后，文艺作品最大的症结就是，它只表现一种：即“高、大、全”式的人物及其生活。因此，在第六代导演的作品中，你会发现它的表述打破了1949年以来大陆电影，包括第五代导演代表作在内的历史性的视觉偏象。第六代导演对一直处于中国社会底层的弱势群体和边缘群体给予饱含激情的人文关怀，因为，这些人物和他们的生活，几十年来一直被主流社会和权力话语有意识地忽略、屏蔽和抛弃。《安阳婴儿》是如此，张元的《北京杂种》（1993）亦然：那些地道的社会边缘人物，与社会多数群体成员所秉承的主流价值相对立，但却大量和真实地存在。章明的《巫山云雨》（1996）中，那个默默无闻，被当成一颗螺丝钉长年累月独自在江心守护航标灯的单身男人，他的生活和欲望有谁关心和表现过吗？贾樟柯的《小武》（1997），一个小偷成为主角；《站台》（2000）中被“正经人”唾弃的钟萍；《任逍遥》（2002）中两个青春期少年迷茫、痛苦的人生选择。王小帅的《十七岁的单车》（2001），讲一个到北京谋生的外地小农民工；《青红》（2005）里写那些被权力意志抛弃到边地的上海移民，展示的是一段被国家遗忘的历史、被践踏的民生。李杨的《盲井》（2003），告诉你的是，底层的生命不仅是卑贱的，而且结束这个生命时，还可以换钱的。顾长卫的《孔雀》（2005），讲的是小城镇里那些同样被遗忘和忽略的群体：残酷的爱情、背叛，被虐杀的梦想^①。

这些被第六代导演刻意追寻、展示出来的社会历史和现实生活，以及那活生生的群体和命运，以往从来没有进入主流意识形态的观照视野，实际上是被权力话语体系有意识地屏蔽、扼杀。因此，这样的人物形象在以往的电影中根本就没有主体现实存在的可能。如果没有第六代导演，谁还记得那段历

① 一般人会把与张艺谋是大学同学的顾长卫划为第五代导演，但我是按照作品的出品时间来划分的。而且，即使是后来更年轻的新生代导演，只要其作品的主题思想与第六代接近，我也愿意将其纳入：年龄不是问题，问题才是问题。

史?谁还知道那些人曾经存在和怎样消失?而这些东西,人们不仅时刻都在面对着,而且也与每个人紧密关联:你如何能够保证你不是被抛弃、屏蔽,和能够逃脱噩运的那一个?

在《安阳婴儿》中,弱势群体依存的底层社会,与主人公一样,既是叙述场所即叙事客体,也是表述对象即叙事主体。下岗工人大岗和性工作者冯艳丽,是近二十年来大陆社会中最弱势的群体。这与他们的职业无关,而恰恰与他们的阶级属性即工人和农民阶级有关。1949年以后,城乡差别使得工人阶级拥有高于农民的社会和经济地位,但这种高于并没有改变他们在近二十年来共同沦为弱势群体,并始终成为社会底层的历史和现实。大岗的下岗其实就是失业,因此不仅失去了生存保障,还失去了起码的交配条件。注意,二者互为前提。四十岁还是单身,这正常吗?他又不想成立一个丁克家庭,问题是谁肯嫁他?他自己的吃饭都成问题。要解决婚姻即合法交配问题,他就只有寻找更弱的阶层成员——《孔雀》中的弱智找的媳妇,不就是来自农村的女残疾人?这就是底层社会弱弱结合的婚姻法则和生存逻辑——《安阳婴儿》给大岗配的是冯艳丽,一个比他更弱势的阶层和群体的成员。

影片用一个特写镜头对冯艳丽做了一个明确的社会身份交代:黑龙江省大岭县冯沟子村——农民。冯艳丽的农民身份已经注定了她处在社会最底层,不幸的是,她还是一个进城的农民;更不幸的是,她从事的,是在底层也被自身歧视的一种低贱职业,所谓的“小姐”即性工作者。对从事这类职业的女性,早在民国时代就有一部经典电影——《神女》(吴永刚导演,联华影业公司1934年出品),其不无温情和尊敬的态度,是“劳工神圣”的新文化思潮在新知识分子身上的自然显现^[10]。

任何工作其实都是社会合理化选择的结果。就需求—满足的社会分工和市场博弈而言,工作属性上的所谓低贱或神圣不过是人的主观感受,是社会的附加和衍生意识。如果冯艳丽不出去工作,谁去养活冯沟子村她那一家?况且,她的弟弟已经上不起学。所以,《安阳婴儿》中城市下岗工人和来自农村的性工作者的生存状态,既是令人心酸的现实写照,也是弱势群体固有的人的尊严和人的欲求的正常展示。这是影片极力表现的一点,他们的生活、情感,他们的相识、相知,乃至相互依存、生离死别。小姐怎么了?难道她就没有婚姻恋爱的权利?下岗工人怎么啦?难道就不应该有一个老婆有一个家吗?尽管女的接客,男的带着孩子。实际上,编导构思《安阳婴儿》就是源于类似的真实人物和境况^{[1](164)},正如王超所说:“我只是想展示一种生存状态:存在主义是一种人道主义”^{[1](165)}。

三、底层视角观照、对话性镜头、电影人物语言

第六代导演的艺术表达同样也具备颠覆性特征,这就是底层观照视角,也就是前面所说的电影的平民化。以《安阳婴儿》为例可以看到,这种颠覆性的表述达到了极致——即使是在第六代导演的作品行列中也是比较特殊的。一般人都都会注意到,整个影片几乎没有称之为表演和台词的痕迹。譬如冯艳丽和大岗的关系,从一开始的契约关系,到后来成为事实上的恩爱夫妻关系,你会发现两人之间的戏份基本上不具备表演性,基本上也看不到相应的常规性台词;除了结尾有力地豹尾式提升,几乎全部是叙事性的交代和场面承接。我经常把第六代导演放在一起说,事实上是为了表述的方便。这种颠覆性的叙述在第六代作品中,应该是群发现象,而不是偶发现象。

导演自己承认,《安阳婴儿》是用“几乎完全静止的镜头,冷静地‘凝视’古城里无奈的生活着的人们”^{[1](165)}。就我先前看到的第六代导演作品而言,固定长镜头用的比较多、印象比较深的是《站台》。那么,这里强调的是《安阳婴儿》固定长镜头的平民化意义。以往国产电影的固定长镜头往往只从艺术上去考量,但在《安阳婴儿》中,它的功效被扩大放射到人物内心世界的表达。譬如大岗和冯艳丽第一次在面馆吃饭,时长是已经是4分20秒;当他被捕后,冯艳丽一个人抱着孩子去吃面,还是两碗面,这边一大碗,那边一小碗,景别不变,只是少了一个人。你可以如此解释:前一场戏蕴含丰富,留出空白让观众读解,其长度之长可以理解;后一场表现冯艳丽的怀念和凄楚处境,但结局已然

明确，给一段就可以了，因为它要表达的情绪已经表达完了。然而导演居然还是给了3分48秒的时长，这就打破了一般的审美思维。

《安阳婴儿》的镜头整体上有一种能与观众交流互动的品质。第六代导演作品的长镜头的运用，往往是刻意为之的，这是第六代导演的集体特征。第六代导演对于长镜头的使用，其动机与第五代导演不一样的地方就是不追求虚假的美学效应，而是追求生活真实，尽管这真实又是非常残酷的。同时，固定长镜头的使用符合人的视觉逻辑，譬如冯艳丽独自抱着孩子对着空座位吃饭后那场戏。这是因为，当人感到悲伤的时候，往往会长久地盯着一个地方发呆，即使你疯狂之后也会如此。时间在这种状态下是不计成本的，因此，主观者（人物）和旁观者（观众）并不会计算时长。此时，导演的掌控就形成了镜头（画面）与观众的交流互动。这有传统的一面，即让观众在画面中搜寻相关信息，也有现代的一面，即让导演有效地传达他的动机和目的。

第六代导演的作品，大多使用地方方言作为影片人物语言的标准配置，即使主要人物不讲，其他角色也多半要讲拍摄地的方言。譬如贾樟柯的《小武》（1998）、《站台》（2000）、《任逍遥》（2002），始终是绵软的山西话；李杨的《盲井》（2003）讲河南话，顾长卫的《孔雀》（2005）也是河南话（安阳话），但《立春》（2008）却使用内蒙古包头方言。例外的大概是王小帅，以北京为背景的《十七岁的单车》（2001）和以贵州为故事发生地的《青红》都是用普通话，只是分别杂以北京话和上海话。王超的《安阳婴儿》用的是河南话，（冯艳丽讲的是她的东北家乡话）；其后的《日日夜夜》（2004）主人公倒是讲普通话，可身边的人又是清一色的内蒙西部方言；《江城夏日》（2006）讲的是地道的武汉话。2000年以后的其他新生代导演似乎继承了这个传统，譬如宁浩的《疯狂的石头》（2006），四川话贯穿全片，张猛《钢的琴》（2011）则配以风味纯正的东北话。

第六代导演这个特征的形成，归功于其代表人物张元1993年导演的《北京杂种》，整个片子给人印象最深的就是北京话。一般认为，张元是第六代导演形成的并与第五代导演分野的标志，应该是首开风气。电影中方言的使用，带来的直接效果就是口语的广泛使用，或者说是口语化的艺术表达，包括俗语和俗词的无禁忌运用。对中国电影历史稍加了解就会明白，电影中人物的语言其实与意识形态和权力话语体系多有交集：30年代初期电影有声化后，中国电影中人物使用的语言，基本上是以江浙口音为代表的国语，即以南京官话为语音基准。1949年新政权成立之初，大陆电影中人物使用的语言最初是各逞风采。譬如50年代初期影响广泛、后来成为禁片的《武训传》（昆仑影业，1950）、《我们夫妇之间》（昆仑影业，1951）、《关连长》（文华影业，1951），这些影片都由上海的电影公司制作，但全部用的是纯正的山东话，这显然与新政权当年在山东的军事实力有关——东北电影制片厂（长春）出品的影片中的浓重的东北语言痕迹，显然也是出自同一道理。但自从大陆中央政府1955年颁布《中华人民共和国国家通用语言文字法》，确立了普通话（以北京语音为标准音、以北方话为基础方言）的法定地位后，大陆电影中人物所操语言完全被普通话覆盖并一统天下，直至第六代导演全面翻盘。

四、结语：第六代导演作品的暴力内涵

从小说到电影，《安阳婴儿》有一点没有任何改变，那就是，由于黑老大和大岗都认为那是属于自己的孩子，打斗中出了人命，悲剧具化为刑事案件。由此，回顾总结一下有代表性的第六代导演作品就会发现，无论何种题材、怎样的主题和人物社会背景，暴力几乎是第六代导演作品共同的基本元素，譬如《北京杂种》、《阳光灿烂的日子》（姜文，1994）和《十七岁的单车》中的街头打斗，《巫山云雨》、《青红》中的涉嫌强奸和强奸事件，《可可西里》（陆川，2004）的警匪较量；贾樟柯的《小武》中有偷盗，《任逍遥》中有抢劫；《天下无贼》（冯小刚，2004）和《疯狂的石头》（宁浩，2006）中的有组织犯罪团伙；《孔雀》中的鸡奸，《盲井》的谋财害命，《太阳照常升起》（姜文，2007）中的激情

杀人,《让子弹飞》(姜文,2010)的主线是土豪和土匪的搏命对决,《江城夏日》(王超,2006)涉及和表现了当下有黑社会背景的刑事犯罪。更不要说《鬼子来了》(姜文,2000)是抗战题材,直接涉及战争。

这里的暴力,与香港电影的所谓“暴力美学”没有一毛钱的关系,因为它并不具备中国大陆战争文化的深厚历史背景……所以,第六代导演作品所体现出的暴力,其内涵并不是从技术语言或者美学思层面上的,更不是从香港电影的“暴力美学”延伸和表现过来的。具体地说,包括第五代在内,第六代导演是在一种源远流长的当代暴力文化背景下成长起来的,对暴力的尊崇或对暴力的关注自然顺理成章、水到渠成。第五代导演长大成人正好处于文革时期,第六代导演懂事的时候赶上文革的尾巴。没吃过猪肉也见过猪跑。官方的口号是:准备打仗。从小到大开运动会呼喊的口号是:提高警惕,保卫祖国。对外反对霸权主义;对内实行无产阶级专政。这些体现在第六代导演的作品中,还可以分为为硬暴力和软暴力。《安阳婴儿》中的硬暴力就是便衣警察对冯艳丽的暴打,软暴力就是指精神上的伤害,譬如对小姐这个职业和从业人员的歧视和侮辱。

参考文献:

- [1] 程青松,黄鸥.我的摄影机不撒谎:六十年代中国电影导演档案[M].北京:中国友谊出版公司,2002.
- [2] 袁庆丰.1980年代第五代导演的视觉革命与艺术贡献——以1987年的《红高粱》为例[J].长江师范学院学报,2010(2):51-56.
- [3] 折eの天使.新生即是重生:《安阳婴儿》[J].电影评介,2004(8):69.
- [4] 钱理群,温儒敏,吴福辉.中国现代文学三十年(修订本)[M].北京:北京大学出版社,1998.
- [5] 范伯群.“电戏”的最初输入与中国早期影坛——为中国电影百年纪念而作[J].江苏大学学报:社会科学版,2005(5):1-7.
- [6] 袁庆丰.20世纪20年代中国电影文化生态的低俗性及其实证读解[J].杭州师范大学学报,2009(4):51-55.
- [7] 袁庆丰.1922—1936年中国国产电影之流变——以现存的、公众可以看到的文本作为实证支撑[J].学术界,2009(5):245-253.
- [8] 陆弘石,舒晓鸣.中国电影史[M].北京:文化艺术出版社,1998.
- [9] 袁庆丰.《孤城烈女》:左翼电影在1936年的余波回转和传递[J].青海师范大学学报,2008(6):94-97.
- [10] 袁庆丰.城市意识与左翼电影视角中的性工作者形象——1934年无声影片《神女》的当下读解[J].上海文化,2008(5):52-57.