

# 体制内作者的身份认同与学院派导演的艺术表达

## ——曹保平导演创作论

申朝晖

(廊坊师范学院文学院, 河北廊坊 065000)

**摘要:** 曹保平是当下成就最高的学院派导演之一。区别于同龄的“第六代”导演, 他自觉以一种“体制内作者”的身份认同在商业与艺术之间保持着某种难得的平衡。曹氏电影偏爱犯罪题材, 他以类型为基础、以现实为底色, 通过类型杂糅和复杂叙事进行作者性表达和复杂人性的探讨。曹保平的学院派身份影响了他的电影观念及导演风格的形成, 他以剧情片为基础兼顾电影市场与电影艺术的平衡是当前中国电影工业化美学发展的可行路径。

**关键词:** 曹保平; 学院派; 类型叙事; 新力量导演

**中图分类号:** J911

**文献标识码:** A

**文章编号:** 2096-8418 (2021) 01-0092-07

曹保平作为当下成就最高的学院派导演之一, 他的电影在商业与艺术之间保持着某种难得而稳定的平衡。他擅长运用类型叙事, 又不拘囿类型程式; 他有着深刻的体制内身份认同, 又试图最大范围内扩大电影的表现尺度; 他追求电影的艺术品质, 又极力声称自己“不是文艺片导演”。迄今为止, 曹保平执导完成的六部作品, 除《绝对情感》这部他自己都不愿提及的早期电影之外, 《光荣的愤怒》《李米的猜想》《狗十三》《烈日灼心》和《追凶者也》均在各大电影节上斩获奖项, 而且票房表现不俗。曹保平对于当下中国电影工业的价值恰恰不在于“创新”, 他的创作像老中医用“经方”看病, 他坚守的中等成本摄制、运用类型策略拍摄剧情片的创作思路对于当下中国电影产业的稳定和多元生态发展极具示范意义。

### 一、“后六代”体制内作者的商业主流追求

曹保平 1985 年考入北京电影学院文学系剧作专业, 毕业后留校任教担任电影编剧课程的讲授工作, 同时, 他还是资深的编剧、导演, 偶尔客串制作人。早期创作的剧本有《再见太阳旗》《红棉袄红棉裤》《冲天飞豹》等, 还获得过第 6 届中国电影华表奖。编剧背景使得他后期导演的作品故事感强、戏剧冲突集中, 而且故事的讲述脱离简单的剧情演绎, 偏爱风格杂糅、多线并进的复杂叙事。作为典型的学院派导演, 曹保平充分认识到电影的商品属性及其与市场的亲缘关系, 并自觉以体制内作者的身份认同、尊重与拥抱市场, 同时, 他又保留学者身份的思辨性, 与政治和资本保持一定的距离, 以知识分子的人道精神关注当下的社会现实, 探究复杂的人性深度。

作为第六代导演的同龄人, 曹保平从一开始就非常自觉地选择了迥异于“第六代”导演的创作路径, 鲜明地表现出一种“后六代”的创作风格。王小帅认为: “‘第六代’导演之后, 中国电影就不会

再有能划时代的电影人群体出现了，因为消费文化盛行，消费是没有代际分别的。”陈旭光先生认为“第六代”之后涌现的一批“出身各异”的新力量导演，“在近十余年中也相继有‘80后导演’‘新青年导演’‘网生代导演’‘电影新势力’‘第七代导演’等命名，但并未获得广泛共识和一致认同——他们面临着始终被命名却无法正名、共名的尴尬”<sup>[1]</sup>。而当论及“第六代”的同龄人时这种“尴尬”表现得尤为突出，如刁亦男、曹保平等，他们与“第六代”遭遇同时代、同背景，甚至也热衷关注同样的底层现实。但他们在创作风格、对待市场的态度以及对“体制”身份的认同等方面又的确迥异于“第六代”，他们时常被拿来与“第六代”相提并论，以至于他们自己需要在不同场合不断重申自身与“第六代”的差异。这里，笔者姑且用“后六代”指称这些“新力量”的先驱们，看看在历史的分水岭里他们是如何走向另一条创作路径的。

20世纪90年代，“第六代”导演在电影行业迅速市场化的过程中表现出一种“找不到北”的惶惑与焦虑，从而干脆放弃市场诉求，转为“地下状态”，把镜头对准平民、先锋艺术家、社会边缘人等。“第六代”导演所表现的个体的“严重身份认同焦虑”，区别于第五代导演那种“国族焦虑”或“集体焦虑”，更倾向于表现一种感性的、个人化的生活体验和精神状态。比如张元的《妈妈》（1990）、《北京杂种》（1993），王小帅的《冬春的日子》（1993）、《十七岁的单车》（2001），贾樟柯的《小武》（1998），章明的《巫山云雨》（1996），以及路学长的《长大成人》（1997）等，这些影片边缘而严肃，虽纷纷斩获了诸多西方的电影节奖项，但国内票房惨淡，甚至被禁。而1989年顺利留校的曹保平自觉以一种体制内作者的身份开始创作。90年代，他主要从事主流影视的剧本创作，这一时期的代表作剧本有《红棉袄红棉裤》《土匪陈三》《冲天飞豹》等，多为抗日和军旅题材，是参与国家意识形态话语建构的主流电影。当然，对于一个有绝对话语权表达需求的作者而言，编剧身份是远远不够的。稍后几年，曹保平开始转型导演，从执导电视剧开始，2001年执导电影《绝对情感》正式开启电影导演之路。值得一提的是在拍摄《绝对情感》后期，由于制片人过多干预创作，曹保平退出制作团队，该片也成了他日后不愿提及的电影作品，甚至公开拒绝将此纳入到自己的创作序列，足见曹保平对自己作品话语权与作品风格绝对控制的内心需求。

作为学院派导演的代表人物，曹保平是典型的体制内作者。他深信好的电影应该进入院线，让更多观众接受。这种市场诉求使他的作品区别于“第六代”导演的地下电影，他自觉将自己的作品纳入到特定的电影工业体制和社会审查体制当中。在他的处女作《光荣的愤怒》中，作者以黑色幽默类型讲述底层乡村的政治现实和国民劣根性，影片塑造了一个外表懦弱，甚至有些猥琐和鸡贼的村支书叶光荣，他用智慧带领村民抓“熊”，最后顺利铲除村霸熊家四兄弟。这个故事的社会批判性很强，曾经历多次剧本过审问题。在拍摄的过程中，为了保证片子后期顺利过审，曹保平在处理混战戏中“用什么打人”“能用多大棍子”“能用多少条棍子”等细节时都主动请示。他自觉戴着“镣铐”跳舞，把创作限制在一定的体制之内。《光荣的愤怒》影片结尾处，敌我双方混战到不可收拾时天降神兵，上级领导突然带来大批警察收拾了一切。对此结尾，评论界普遍感觉遗憾，认为叙事上过于断裂，突转生硬。但曹保平却不以为然，他在接受采访时表示这个结尾不是为了审查临时候补的，而是在剧本阶段就有所考虑并做此处理的。曹保平说：“我其实一直很确定我要拍院线电影，从《光荣的愤怒》一开始，我就没想过要把它定位成一个电影节电影或者是地下电影，而且我是一个比较清楚规则的人，会大概知道一个商业片的边缘和界限在哪里，所以即便结尾往另外一个方向走会令故事更为极致和特别，我的商业取向还是决定了我不会去触碰那些界限和雷区。”<sup>[2]</sup>曹保平对界限与雷区保持清醒也是他对体制内作者身份的自我认同。电影作为一种意识形态的载体必然要接受一定政治制度的审核，但艺术的现实

干预维度与批评功能使得某些题材与体制之间可能存在一定的紧张关系，如何平衡体制的边界与作品的作者性表达，也是困扰许多作者型导演的两难问题，从创作主体的角度来看这一问题的有效解决有时更依赖导演的野心和艺术的摆渡。值得一提的是《光荣的愤怒》在 2009 年获得第三届大学生影像节“最受大学生瞩目影片”，而该电影节也因此被叫停一年。此后，大学生影像节改为“FIRST”，落户西宁，主办者将此事作为一个标志性事件镌刻在 FIRST 电影馆展厅的柱子上，成为 FIRST 后来坚守艺术独立精神的铭文和标志。迄今为止，在曹保平的电影序列当中，《光荣的愤怒》无疑是现实干预性与艺术批判性最强的一部。

曹保平对“体制内作者”的身份认同，除了接受主流话语的意识形态审核外，作为有市场野心的导演，他还自觉服膺电影工业美学体制中的“产业化生存”与“工业美学”特性，采用更为商业主流的叙事策略和视听表达。曹保平的《追凶者也》和蔡尚君的《人山人海》这两部影片改编自同一个真实新闻故事。蔡尚君的《人山人海》走的是纯文艺片的路子，曹保平的《追凶者也》在后来修改的过程中用类型片的思路有意强化了戏剧冲突，增加了市场接受度相对更好的黑色喜剧元素。另外，在电影表演上，他以商业片的方式要求人物心理逻辑的前后连贯，演员的表演相对极致化和情绪化，以方便观众代入剧情，这一点区别于文艺片导演所偏爱和追求的那种相对克制和中性的表演。商业片的重点落在观众情绪的有效把控上，而文艺片往往有意在故事、人物和观众之间营造一种审美间离效果，以提醒观众在观看故事的同时仍保持一种反思和追问的理性。在《追凶者也》里，无论刘烨饰演的宋老二，还是张译饰演的董晓凤，表演都相对夸张和情绪化，而《人山人海》的表演相对克制和沉闷。当然，二者的差异并不在于孰优孰劣，而是面对不同的观众群体所形成的两套话语体系。中国新力量导演中诸如曹保平、刁亦男、忻钰坤、董越等都致力于商业性与艺术性、类型性与作者性的平衡探讨。当然，相对于偏爱电影节电影和个人化表达的“第六代”同龄人而言，曹保平自觉将创作纳入电影工业“产业化生存”的体系当中，这种商业努力反而是当下中国电影市场所亟需的。“在电影生产中会努力遵循规范的电影化流程和社会体制要求，从不讳言票房和商业性，同时又试图兼顾电影的艺术品质”<sup>[3]</sup>，这也是新时期中国新力量导演的群体特征。

曹保平的电影戏剧冲突强、有故事，而且注重故事的讲述方式。这种高密度的情节和快节奏的叙事明显更易受到资本与市场的青睐。曹保平直言除了《狗十三》，自己的电影在投资上没有特别困难，钱很容易找到。曹保平甚至公开声称自己“不是文艺片导演”，他认为当下时代，“文艺片”一词是一个被人用滥，并成为很多电影拍得难看的导演的一种说辞，而他更愿意声称自己一直在拍剧情片，在讲述一个有个人态度和表达的好听故事。<sup>[4]</sup>对偏向文艺片的《狗十三》，导演也一直在往主流商业叙事上靠，为了能顺利进入院线，导演在叙事上强化剧情冲突和叙事节奏，视觉画面的设计也更为鲜亮和饱和。《狗十三》在排片并不理想的情况下能顺利进入院线获得 5000 多万元的票房，对于一个尘封 5 年之久、题材小众，且片源外流的小众电影而言算得上是佳绩。

其实，《狗十三》的意义不止于票房，无论在曹保平的创作序列，还是在国产青春类型片里，小成本电影《狗十三》的差异呈现自有其多元化的艺术价值和产业示范意义。相对于一些大导演不顾题材与电影风格的特殊性，动辄以超大成本制作小众文艺片，最终导致票房惨淡而投资者血本无归的任性妄为，曹保平这种用小成本艺术片表达自我、探索艺术的创作方法是行之有效的，也更有利于电影产业的良性发展。从这一点上说，曹保平在艺术与商业之间努力寻找平衡的创作路径对于商业片导演的作者表达和文艺片导演的市场导向具有双向启示意义，也是当下“国产电影发展之正途”。<sup>[5]</sup>



## 二、作为策略的类型杂糅与作者性表达

类型叙事与作者风格常常被当作一组二元对立的概念加以区分。类型电影是指在好莱坞片厂制度和明星制度的基础上，按照一定的电影工业美学精神形成的有相对固定的叙事模式与相似的叙事元素的电影形态。“类型电影是建立在观众与制作者普遍认同和默契认同的基础上，是导演与制片人、观众等共同享有的一套期望系统、惯例系统。”<sup>[1](104)</sup>中国电影的类型叙事一直不成熟，尤其在涉及犯罪和道德界限模糊的黑色电影类型方面。曹保平的电影除了《狗十三》之外，《光荣的愤怒》《李米的猜想》《烈日灼心》《追凶者也》都属于犯罪类型，作为学院派导演，曹保平难以满足于一般类型片中简单的二元叙事，他对于世界经典电影史的熟稔，他内心深处的学者情怀，也不允许他做粗浅而简单的重复，因此，在类型基础之上寻找作者风格自然成了不二选择。

曹保平偏爱类型叙事，同时喜爱对类型进行杂糅处理，以求在悬疑与犯罪类型的基础上尝试新的可能。《李米的猜想》中犯罪与爱情两种类型并存，李米与方文之间的爱情纠葛是故事主线，与毒贩挟持李米、警察抓罪犯这一戏剧冲突互相缠绕，推动李米的“猜想”被一层层打开与揭晓。从某种程度上说，《李米的猜想》在爱情与犯罪两种类型的处理上，爱情模式占了上风。根据该片创作访谈的资料，关于该片片名由来，原来导演设想的是“李米的遭遇”，由于叙事过程中故事明显滑向了爱情，影片最终定名为“李米的猜想”。在《烈日灼心》和《追凶者也》中，曹保平继续沿袭这种风格的杂糅。《烈日灼心》中混杂了警匪、悬疑、爱情和心理诸多类型元素，主线是罪犯辛小丰与警察伊谷春之间的猫鼠游戏，副线是嫌疑犯三兄弟收养死者遗孤的人性救赎线，主副线之间充满了不可调和的矛盾冲突和叙事张力。《光荣的愤怒》融合警匪、黑帮、侦探和黑色幽默等风格。《狗十三》混杂了青春片与家庭伦理两种类型元素。《追凶者也》杂糅了犯罪、黑色与喜剧多种元素。这种混合处理使得文本内涵更为多义与丰富。学院派导演一直浸淫于经典电影的艺术世界，使得他们在美学上“对主流影片的继承性一般来说大于其革命性”。<sup>[6]</sup>从经典类型的框架内寻找变奏通常是这一派作者的创作路径。曹保平也正是以类型叙事为基础，以类型杂糅为策略，讲述当下中国的现实故事。

电影工业美学体系的“产业化生存”必然导致电影走向类型化叙事，因为逐渐分化的市场需要类型电影与之精准匹配。另外，作为一种生产模式，类型电影符合工业美学中“批量生产”“流水线”制作流程的内在要求，以期获取最大市场回报。而中国电影产业化发展的短板正是长期以来业内对类型电影的普遍漠视，这导致本该占市场份额主流的类型电影的良莠不齐。20世纪八九十年代，学界一直呼唤“重新认识好莱坞”和“研究类型电影”，但学界的呼声从来曲高和寡，或者说观念的更新往往需要一代人，比如习惯“电影节”模式的“第六代”导演普遍所遭遇的市场危机即是明证，而刁亦男、曹保平等正是经由类型电影或者说师法好莱坞的叙事策略才得以走出“第六代”导演的集体困境，并成功保证电影具有一定的票房号召力。从《光荣的愤怒》到《追凶者也》，曹保平的电影序列当中，《烈日灼心》的类型完成度最高也最为纯粹，其所获得的3.5亿元票房实际也是曹保平四部作品中票房最高的一部。这种经验与教训在刁亦男的《白日焰火》与《南方车站的聚会》的比较中同样存在，《南方车站的聚会》在作者表达上明显压过类型叙事，即便电影宣传很到位，但还是偏离了普通观众的审美接受能力。2019年韩国奉俊昊的《寄生虫》囊括了戛纳金棕榈最佳影片和奥斯卡最佳电影等，这是世界电影史的一个奇迹，其实也是多年来艺术电影与商业电影呈合流趋势的一个表征。中国故事与中国电影走向世界的过程中，商业与艺术是两条腿，都不能偏废。这也是曹保平、刁亦男等致力于平衡艺术与商业、类型与作者的一批新力量导演的理念。他们以类型化的叙事策略，好莱坞式商业主流

电影的摄影和配乐风格，尊重电影市场、资本和商业的逻辑规则，以积极姿态融入中国电影“产业化生存”的洪流当中。

当然，曹保平并不满足于电影的类型叙事及对类型的杂糅处理，他试图在叙事上追求一种“有意味的形式”<sup>[7]</sup>，以提升故事的艺术价值，并进行一定的作者性表达。从曹保平四部犯罪题材的电影来看，他擅长多线结构和复杂叙事。《李米的猜想》开篇采用偏执而又绝望的第一人称叙述模式，《烈日灼心》开篇采用说书人开场的评书模式，导演希望通过寻找一种别样的叙事形式，营造出一种传奇感或间离效果，以表达出故事之外的深层意义。在《追凶者也》里，影片采用了环行叙事手法，这个故事根据贵州六盘水代家五兄弟万里追凶的真实案件改编而成，影片结构采用不同的人物视角为叙述主线，分为相互关联又相对独立的五部分：①以宋老二为主线的“憨包”，叙事时间为 29 分钟；②以王友全为主线的“小烂屎”，叙事时间为 17 分钟；③以杀手董小凤为主线的“土贼”，讲述其受雇错杀猫哥后追踪王友全要回西服等证据的故事，叙事时间为 40 分钟；④宋老二查出幕后买凶杀人的雇主钱贵兴，杀手董小凤伏法被击毙的“乱屁麻麻”，叙事时间 14 分钟；⑤宋老二给王友全家还猪的“鸡枞”，叙事时间为 4 分钟。对照影片与真实事件的差异，我们发现导演在寻找故事最初的原动力或者说必然性，这场雇凶杀人源于宋老二对祖坟的偏执守护，故而挡住了钱贵兴们“采矿”的财路，这相对真实事件中代家六弟代天云被惯犯陆凤仁临时起意的抢劫杀人要深刻得多。而拼图式的分段叙述使得叙事的中心分散到各段的中心人物身上，比如前三部分就成功塑造了宋老二、王友全、董小凤三个底层人物，这相对以宋老二为主线的线性情节，无疑在叙事时空与叙事内涵上都大有拓展。作者尝试由此达到对人物形象的多样化塑造与故事意义的多层化解读，这种拼图式叙事对于艺术片而言技法并不算新，但对于国产商业片主打的一般观众，还是具备耳目一新的陌生化效果。

当然也不得不承认曹保平的电影存在一些不容忽视的遗憾，即在叙事内容与形式的融合度上总有几分“隔”，保留着学院派人骨子里的匠气。正如另一位学院派导演北京大学教授陈宇先生总结的那样：“对于学院派导演，电影就是电影，电影的世界已经足够大，百年的电影作品和电影文化已经创造了一个现实世界，每一个学院派导演的作品，甚至每一个镜头，可能都能在电影世界的殿堂中找到一个位置：继承、模仿、互文、引用、对比、反叛、创新，学院派导演本能地把自己放置在不断传承的电影江湖中，找到自己的门派、身份、段位。”<sup>[6](43)</sup>正所谓成也萧何，败也萧何。学院派身份既为曹保平们的创作提供了充分的理性源泉，使他们顺利达到某个高度，但浩瀚的经典影史也成了他们创新或自成一派的最大藩篱。

### 三、艺术的现实关怀与人性探讨

现实底色是类型片得以扎实与深刻的基础。事实上近年来国产类型片也正是从现实关怀这一点出发寻找类型片本土化改造的可能，尤其是犯罪悬疑片类型，如刁亦男的《白日焰火》、忻钰坤的《心迷宫》《暴裂无声》，以及董越的《暴雪将至》等影片在折射社会现实问题和隐喻时代症候上都有相当不俗的表现。而曹保平的《光荣的愤怒》《追凶者也》等影片都有良好的现实基础，并在此基础上通过塑造一些有深度的人物形象表达了作者对复杂人性的思考，这也是曹保平在商业追求与艺术表达上的一个平衡考量。

小成本制作的《狗十三》是一曲现实主义谱成的青春挽歌，题材源于编剧焦华静的亲身经历。影片以散文化叙事笔调讲述一个 13 岁正处青春叛逆期的女孩李玩与狗的故事，从而向人们展示青春的残酷物语以及人类成长必经的撕裂。故事背景关联着当下中国中产阶级家庭和中国式教育的现实。李玩

的父亲是典型的中产阶级形象，有儿有女、有房有车，但光鲜的外表之下深裹着的却是充满焦虑且压力重重的残酷现实：重组家庭，女儿依赖垂垂老去的父母抚养；自己整天奔命于职场，百般经营，甚至不惜拉上妻子儿女陪伴；面对青春期的孩子，有心却无力真正陪伴。另一方面，中国的中产家庭通常更多地把希望寄托在子女的教育上，因为他们深知家庭未来的出路和压力关联着孩子未来的发展，李玩最后在父亲软硬兼施的“眼泪”与“暴揍”中匆匆告别了自己的童年，被规训为成人眼里听话的好孩子和好学生。《狗十三》从剧本到影片，导演大量删减了剧本原有的李玩、李堂和高放间三角恋的桥段，放弃了青春成长片通常偏爱的未成年视角，把故事的主线紧扣在“父女关系”的主线上，用一种成人式的全知视角，在散文式的平淡与朴实中极为隐忍地再现当下中国中产家庭的焦虑、尴尬以及一言难尽的苦难。<sup>[8]</sup>这种现实主义手法成功折射了一种典型的中国式成长语境和当下社会普遍存在的中产焦虑，有着丰富的时代症候意义。

艺术源于生活，也高于生活。2018年现实主义题材电影《我不是药神》引起空前的观影热潮，侧面证明了人们希望在电影里看到关乎现实世界的回应，看到创作者有态度有思考的发声。曹保平的电影在追求艺术与商业的平衡中谨慎地触摸社会的痛点，坚守艺术的良知，这也是中国“文以载道”的艺术传统对于电影的时代要求。《光荣的愤怒》以极其写实的手法表现当下中国底层社会的政治生态和小人物的反抗。故事中书写的熊家四兄弟仗着兄弟多，掌控村长、会计等要害部门，在黑井村滥用职权、横行一方，被欺凌的百姓最后在村支书叶光荣的带领下上演了一场以暴制暴的乡村政变。影片在黑色幽默与高度戏剧化的故事情节之下包裹着深刻的社会反思与现实拷问，描绘了一幅底层社会弱肉强食的真实画面。片中塑造的黑井镇村支书叶光荣是一个另类英雄，他外表看似猥琐、懦弱，但同时又保留着乡民天然的狡黠和鸡贼。面对村霸熊家四兄弟，他表面奉承，因为生活中还有老婆的民办教师身份始终无法转正等现实苦恼，但始终坚守基本善恶、是非立场，并通过自己的智慧带领受压迫的土瓜、大旺、水根、狗卵为首的村民奋起反抗，最后大获成功。《光荣的愤怒》制作费用只有300万元，没有启用大牌明星，粗粝的影像风格与纪实的叙事手法完美结合。这部处女作也是迄今为止曹保平电影中艺术成就最高的一部。

曹保平喜欢将人物置于某种极致的环境中加以表现，以诠释人性善与恶、美与丑、对与错等杂生于真实生命个体内部的现实人性。即便在类型片里，曹保平也拒绝高度类型化的人物形象，执着于表现个性复杂的普通生命个体。《烈日灼心》中杀人犯三兄弟对于弃婴小尾巴的救赎，《李米的猜想》中两个为爱痴情的毒贩方文和裘水天，《追凶者也》中的杀手董小凤对在夜总会上班的舞女萍儿那份情义等等，曹保平所有影片中的核心人物几乎都是多面人物，他甚至在选角上也尽力回避角色的符号化与类型化，让张译饰演穿着白色西服、佩戴眼镜的斯文杀手，叶光荣外表猥琐，而恶霸熊老三外表更为斯文端正。这些叙事策略使得曹保平电影中的人物形象迥异于一般的类型片，性格鲜明，并有一定的人性厚度。

曹保平对于现实干预的野心不强，他所塑造的人物更多服务于剧情与戏剧冲突的需要。《李米的猜想》《烈日灼心》和《追凶者也》中的人物塑造有些流于概念，或者说其刻意表现的人性复杂性或深度有些失真。在《烈日灼心》中，辛小丰不顾自己和兄弟三人的生命安危，在天台上救伊谷春的桥段设计就显得刻意和匠气，或者说影片没有足够的铺垫让观众看到这些人物从至恶到至善转变的可能，这些人物及其人性的表现过于甜美而流于概念。同时，由于人物扎根于现实基础，《光荣的愤怒》中的叶光荣集猥琐、懦弱、正直、勇敢、机智于一身，在农村现实的政治生态中却又是可信的。总的来说，曹保平电影的人物往往是多义而复杂的，他拒绝人物设置的简单和二元对立，那些正面人物也有狡黠

自私的本能，他偏爱将人物置于极致的场景中考验，去呈现类型叙事中那些反面人物身上依然保留的人性温度。

总的来说，曹保平对现实的态度较为拧巴，他一方面肯定艺术与现实之间的关联性，另一方面又拒绝用电影针砭时弊以承担应有的社会批评功能。他在多次创作访谈中强调：“社会批判不是电影应有的功能，以针砭时弊的社会批判为前提，都成不了好电影。”<sup>[9]</sup> 艺术与社会的关系到底应该如何？电影作为一门艺术到底应不应该承担社会批判的功能，特别是以反映社会现实问题为题材或原型的电影如果拒绝社会批判是否存在不足？基于不同的艺术观，上述问题的回答可能不尽相同。曹保平的兴趣与目标落在电影的故事层面，追求情节的跌宕起伏，而非故事背后的社会问题的深度挖掘。他更多的是把故事的社会背景当作增强题材或人物可信性的叙事策略加以运用，而非以电影为语言探索社会历史问题。这使得曹保平的电影能从一般纯娱乐功能的类型片中脱颖而出，但又落入某种创作的瓶颈，难登高峰。当然，作者意愿与文本的最终完成度之间通常存在相当的距离，许多电影中作者有意追求的东西不见得就能完美呈现，而某些无心插柳的东西却能生成文本深意，恰到好处地自然流露，这些都是未可料知的事情，也是艺术创作的常态。

作为学院派导演，曹保平坚持以体制内作者的身份认同，在现实生活的底色之上进行类型的创作以及以杂糅为特色的艺术探寻，用剧情片的模式讲中国故事，这种创作路径应是中国未来电影产业化发展的主要方向之一。在这个大片云集而喧嚣的时代，曹保平在现实主义精神之上对于电影艺术与商业的平衡探索，值得每个电影人尊重与期待。

#### 参考文献：

- [1] 陈旭光，张立娜．电影工业美学原则与创作实现 [J]．电影艺术，2018（1）：99-105.
- [2] 曹保平，索亚斌，郑中砥．用商业手段达到艺术标准 为中国电影增添智力因素——与曹保平导演对话 [J]．当代电影，2015（12）：52-59.
- [3] 陈旭光．“新力量”导演与第六代导演比较论——兼及新力量导演走向世界的思考 [J]．电影艺术，2019（3）：63-69.
- [4] 李京蔚，曹保平：我不是“文艺片”导演 [N]．深圳晚报，2016-9-21（A26）．
- [5] 唐宏峰．《追凶者也》与曹保平的创作 [N]．中国电影报，2016-9-14（2）．
- [6] 陈宇．学院派导演的创作特点——以曹保平导演的创作为例 [J]．当代电影，2015（12）：42-46.
- [7] [英] 克莱夫·贝尔．艺术 [M]．马钟元，周金环，译．北京：中国文联出版社，2015：3.
- [8] 申朝晖．《狗十三》：镜像映射与症候探微 [J]．电影评介，2018（20）：32-35.
- [9] 吴冠平，曹保平．过与不过的边界——曹保平访谈 [J]．北京电影学院学报，2016（5）：19-25.

[责任编辑：华晓红]