

# 从共通性到变异性： 跨门类比较视野下真实观念探析

李立

(浙江传媒学院, 浙江省影视与戏剧研究中心, 浙江杭州 310018)

**摘要:**通过对20世纪80年代电影史和美术史的比较,文章发现真实观念具有共通性和变异性。共通性表现为“从技法到观念”的真实追求,呈现“感性—理性—知性”的特征,变异性表现为真实观念往往以他域汇通的方式得以证明。基于整体观的认知,秉承“事不孤起、必有其邻”的学理,文章提出如下推导:真实观念不仅在80年代电影史中以巴赞影响的方式实证,而且在80年代美术史中产生了变异。真实观念的互通拓宽了我们对现实主义的认识,现实主义在中国接受的复杂性与开放性应得到足够尊重。

**关键词:**真实观念;跨门类;推导式研究;现实主义

**中图分类号:** J909

**文献标识码:** A

**文章编号:** 2096-8418 (2023) 05-0106-08

尽管学界在重写20世纪80年代文学史、美术史和电影史中取得了相当成绩,但“重写”依然问题重重。比如,“重写”是在何种程度上的重写?“重写”有着什么样的方法、解决了什么样的问题?更重要的是“重写”的洞见是否具有实证性和说服力?

本文以观念变迁作为“重写”线索,在跨门类艺术学视野下对真实观念进行实证性与推导性的研究。坦率地讲,跨门类艺术学研究成果稀缺,难度太大,本文的研究也无法面面俱到,只能寻求在一个点上突破。本文聚焦于80年代真实观念的变迁,通过“第四代”与伤痕美术、“第五代”与“85新潮”、“第六代”与“新生代”的比较,论证真实观念的“共通性”与“变异性”<sup>①</sup>。真实观念变迁的背后有巴赞影子的闪烁,更有现实主义<sup>②</sup>在中国的复杂接受。

## 一、从技法到观念:巴赞影响的演进

讨论80年代中国电影的真实观念,巴赞的影响是绕不开的。从“第四代”到“第六代”,我们都能够找到巴赞影响的实证性证据。可以说,巴赞在“中国化”的误读、消减与再认识的过程中有着真实观念“从技法到观念”的清晰历程。

**基金项目:**教育部人文社科研究规划基金项目“新时代电影理论生产机制研究”(23YJA760050)。

**作者简介:**李立,男,副研究员,博士后,硕士生导师。

① 变异学是四川大学曹顺庆教授提出并实践的比较文学研究方法。变异学研究弥补了影响研究和平行研究中只关注同源性和类同性而忽略异质性和变异性的缺憾,为比较文学中国学派学科理论奠定了学理基础。变异性研究主要针对跨国变异研究、跨语际变异研究、跨文化变异研究、跨文明变异研究和文学的异国化研究。本文受此启发,将变异性研究置于跨艺术门类研究实践,在80年代共有的文艺思潮中讨论艺术观念的变异性问题。参见:曹顺庆,秦鹏举.变异学:比较文学学科理论的新进展与话语创新——曹顺庆教授访谈[J].衡阳师范学院学报,2019(1):108-121。

② 现实主义是一个非常复杂的概念,有狭义和广义之分。广义的现实主义往往是指作为一种认识现实世界的方法,狭义的现实主义往往是指从19世纪开始的反对浪漫主义、古典主义的思潮。正如韦勒克所言,“现实主义作为一个时代性概念,是一个不断调整的概念。”现实主义在中国的接受有着复杂的流变,从“社会主义现实主义”到“两结合”,从现实主义到“无边的现实主义”,现实主义在不同历史时期不可避免地出现了误读、嬗变和创造。本文无意对现实主义做流变考证,只在具体的80年代、在跨门类艺术史中、在较为共性的文艺思潮中比较真实观念的变迁,以此观察现实主义在中国的接受。

真实是巴赞理论的核心，如何理解真实是巴赞留给中国电影理论的当代遗产。在我看来，从“第四代”到“第六代”是真实观念的递进：“第四代”以技法的方式获得了真实，“第五代”以风格化的方式改写了真实，“第六代”则以身体的直接经验回答了真实是什么与为什么。

### （一）真实技法的挪用

郑洞天说巴赞是“一个西方智者对中国电影人的神交”<sup>[1]</sup>，“第四代”从巴赞“拿来的是一切可以取代戏剧化的东西；最初是技巧的长镜头，自然光效，实景拍摄和生活化表演，进而出现了纪录式镜头风格、非戏剧化结构方式，还有类似纪实学派晚期向心理分析的转化等等。”<sup>[2]</sup>

巴赞影响下的中国电影工作者开始有意识地向现实生活靠拢，“寻求多样化的题材，开放的情节结构，充满生活气息的环境，复杂的人物的性格和绚丽多彩的内心世界。”<sup>[3]</sup>郑洞天的《邻居》、张暖芹的《沙鸥》、滕文骥的《都市里的村庄》、韩小磊的《见习律师》、陆小雅的《我在他们中间》、丁荫楠的《逆光》以及吴贻弓的《城南旧事》等一大批作品喷涌而出，真实在创作层面上得到了强烈呼应，成为“第四代”观念变迁的主要证据。

在“第四代”身上，真实是以技法的方式体现的。“第四代”以长镜头、景深镜头、同期声、非职业演员等手段实现了对真实的摹仿，促使了对真实观念的理解。“第四代”认识到，电影不是政治的工具，真实有着自己的规律和特点，它富含着人的解放，表达着人的权利，代表着人的反思。一言以蔽之，巴赞契合了“第四代”，“第四代”受到了巴赞最为直接的影响。因此，“第四代”在对真实观念的安全距离中完成了对巴赞的“误读”，这种“误读”在今天我们可以称之为创造。这正如戴锦华在《斜塔：重读第四代》所说，“第四代导演的影片是在对现实的规避中完成的对现实的触摸”<sup>[4]</sup>。尽管“第四代”以“诗化历史”的方式取得了极大成绩，但是“第四代”把原本属于巴赞影响下“对风格、造型意识，意象美的追求与饥渴”<sup>[4]</sup>的真实观遮蔽了，如何进一步认识真实、感受真实、表达真实的任务则留给了更为年轻和激进的“第五代”。

### （二）心理真实的拓展

“第五代”是从风格、造型、意象、心理等方面改写或推进了真实观念的表达。“第五代”在文化寻根、理性启蒙、西方哲学等相关影响下有着自己独特表达，于是真实不再是技巧的摹仿，而是“从感性到理性”的过程。厚重的《黄土地》成为“第五代”的标志性作品，从来没有一部中国电影可以将天与地、人与景的关系如此颠倒。如果我们仅仅是把《黄土地》理解成贝尔所言的“有意味的形式”那就未免狭隘，因为《黄土地》绝不仅仅是一个形式美学的趣味问题，而是文化寻根的象征。《黑炮事件》同样如此，两极镜头的夸张隐藏着严肃的理性思考。这是“第五代”电影语言现代化的实验，更是对中国文化的寻根性拷问。因此我们在“第五代”中看到的是真实观念“风格化、心理化、作者化”的艺术实践。在某种程度上“第五代”的创作与法国新浪潮具有可比性，巴赞之后的新浪潮开启了欧洲艺术电影的潮流，成就了特吕弗、戈达尔等一大批导演，他们同样具有“风格化、心理化、作者化”的特点。“第五代”的影像实践是在心理角度进行哲学表意。真实被探索性的形式、理性诉求的哲思所替代，巴赞背后的直觉主义、存在主义被拓展到心理领域，真实观有了更为丰富的表现方式。理性呼唤着中国电影在真实性探索中更上一步，理性真实成为了一种形而上超验的真实。这正如陈犀禾在《论巴赞的电影真实观念》中指出的一样，“由于巴赞理论的冲击，扩大了我们对于电影语言巨大潜力的认识，但也并不是全盘否定我们原来的认识；丰富了我们的电影真实观念，但并不是完全推翻我们原来的观念”<sup>[5]</sup>。

### （三）知性真实的铺陈

在继承了“第四代”技法真实、“第五代”心理真实后，“第六代”体现出了知性真实的特点，这种真实观念是以身体直接经验获得的。在“第六代”的创作中真实观念是先锋性与纪实性的结合，是

影像介入、融入、干预生活甚至等于生活的体现,尤其是真实观念的肉身性在“第六代”中体现得非常明显。1988年,在根据王朔小说改编的《一半是海水、一半是火焰》《顽主》《轮回》《大喘气》等电影中,我们清晰地看见了真实观念肉身性的影子。而到了“后89”时期,在《冬春的日子》《极度寒冷》《妈妈》《北京杂种》《小山回家》等作品中,电影最终实现了对现实生活的同一。真实观念通过对技法的摹仿,历经“85时期”“从感性到理性”、“89时期”“从理性到知性”两个阶段,最终实现了“从技法到观念”的全过程。巴赞的真实观终于从简单的摹仿中跳脱出来,成为在地性的身体实践。尼克·布朗说巴赞是当代电影理论的“出发点”<sup>[6]</sup>,这中间最重要的就是对真实的理解,直到今天我们在电影理论史的回溯中发现巴赞的真实观其实是暧昧的,在中国化的实践中被不断改写为“开放的现实主义”<sup>[7]</sup>。也许当我们今天回顾20世纪80年代的真实观念,留给中国电影史最重要的就是这一点。

## 二、真实观念的比较

我们从20世纪80年代中国电影史中看到了真实观念的演进路径,发现“从技法到观念”“从感性到知性”的特征。那么,秉承艺术整体观的认知,真实观念的变迁是否存在于同一时期美术史?为此,我们对80年代进行分阶段比较,试图找出真实观念在美术史中的变异可能。

### (一)“第四代”与“伤痕美术”的比较

“伤痕美术”是以现实主义生活流为理念的绘画流派。现实主义生活流就是一种真实观,真实是眼目之前的真实,这一点我们从陈丹青的创作上可以看到。陈丹青两次进藏,第一次创作的《泪水洒满丰收田》还受制于社会主义现实主义的影响,第二次创作的《西藏组画》真实观念有了巨大变化。陈丹青坦言受到了法国乡村画展的直接影响,尤其是受到了巴比松画家米勒、柯罗、库尔贝等人的影响。陈丹青果断抛弃了苏派绘画苏里科夫的主题性绘画技法,而是像米勒一样画其所见,“看见什么就画什么”<sup>[8]</sup>、“他们站在那里就是一幅画”<sup>[8]</sup>。在伤痕美术潮流中受到美国照相写实主义克洛斯、怀斯影响的罗中立、何多苓画出了《父亲》《春风已经苏醒》,成就了伤痕时期的“乡土风格”。乡土风格中那些知青少女、山路、房屋、建筑都具有眼目之前的真实。可以说,画其所见、照相写实,按照生活本来的样子进行描写与彼时中国电影界的“长镜头”“同期声”“摄影影像本体论”的追求是一致的。

郝建发现了巴赞真实观念与绘画之间可能有的关系,“我们今天要注意的是,巴赞学说中的现实主义概念与绘画中起源、文学中也形成巨大潮流的世纪经典现实主义的承继关系。我们看到,忠实于直观现实、不回避社会现实,甚至于表现题材的严肃和冷静都是经典现实主义的题中应有之义……考察创作实践我们可以看到,现实主义在其名词创造者法国画家库尔贝那里就有了巴赞后来推崇的诸多根本性质:对生活的非戏剧化片段的截取、对事物原生态的忠实态度、在题材选择上不回避下层人的生活境况、按照生活本来的样子去呈现。”<sup>[9]</sup>

不难看出“第四代”与“伤痕美术”对于真实的追求是一致的,它们的共性在于真实是眼目之前的真实,是人物真实的生活状态。因此,我们不难得出这样的结论:这一时期的美术史与电影史对于真实更多地体现在技法上的摹仿。

### (二)“85新潮”与“第五代”的比较

在高名潞的美术史中,“一南一北”理性绘画构成了“85新潮”的核心。理性绘画就是力图表现图式背后的精神性力量,具体到“85新潮”中就是启蒙与寻根。“85新潮”中的冷静、萧瑟、严肃、孤独、神秘与“第五代”电影都承担了这种几乎相同的理性使命,他们在画面上追求着静力学效果、超验性表达、形而上学思考,追求着艺术作品蕴含的理性精神,并试图用理性精神来进行文化反思。正因为如此,它们在哲学层面上具有共通性,而这种共通性与“第五代”的哲学底色几乎一致,那就

是理性主义、存在主义和现象学。

如果我们将“第五代”和“85新潮”做对比，或许能够明白理性真实对于80年代中国电影史和美术史的意义。

理性真实首先是启蒙理性的表达，它对人物造型产生了直接影响，它不仅是导演、摄影师和美术指导之间的观念共识，更是艺术门类之间彼此影响的证据。我们在《黄土地》的人物造型中找到了证据，“4年之后，在影片《黄土地》里我们看到了翠巧爹在炕上端坐的磐石般形象。陈凯歌、张艺谋和何群毫不隐讳地说，翠巧爹的形象我们就是按照油画《父亲》来设计，来营造的。他坐在土炕上和顾青谈话，为顾青唱酸曲的长长的镜头，我们就是按照《父亲》这幅画的意韵拍摄的。”<sup>[10]</sup>

其次，理性真实与心理真实同构，它沉淀为思想解放对艺术创作的影响，凝练为80年代文艺思潮变迁的视角。陈旭光指出，“它偏于静态造型的视觉美学，而非动态性的视觉奇观展示。空间的大写意风格，缓慢的、几乎停滞不动的镜头运动方式，呆照式的镜头切换，都使得《黄土地》具有一种沉重的沉思的风格。”<sup>[11]</sup>可以说，“第五代”与“85新潮”在造型、构图、形式、风格上有着相同的旨归，它们都是通过艺术形式的探索实现对中国文化的反思。在“第五代”代表性作品《一个和八个》《黄土地》与“85新潮”代表性作品《凝固的北方极地》《休止音符》比较中，“静力学”效果、“纯诗化”追求、纯形式探索非常明显。正是艺术形式上的变形、夸张和探索使得80年代中期的文艺思潮有着强烈的理性精神，所以在艺术表达上始终有一种思想强度。在电影中，在文学中，在诗歌中，甚至在音乐中都体现了出来。“在道德层面就是超越政治主题，在美学层面就是超越现实主义以及形式主义，在艺术本体层面就是融合艺术与非艺术的鸿沟。”<sup>[12]</sup>

正因为如此，高名潞在30年后总结85美术运动之时，他发现那些傻傻的沉思、看上去与社会现实毫无关系的图像恰是85时期为数不多但却有代表性的作品所具有的特点。因此，“它根本的特点是80年代艺术家和知识分子的独特精神状态的写照——热爱人文和讲求超越。它成就了艺术中的‘妄想’，一种天真、不世故，所以‘于现实不实用’的图像叙事。”<sup>[12]</sup>当我们以此来审视“第五代”，不难发现其作品同样具有理性的超越，同样叩问启蒙、寻根反思，同样带有妄想、天真与不世故。“第五代”同样与社会现实关联不大，因为他们是以“纯粹性”探索电影本体，把心理真实作为真实观念拓展。这一点正是巴赞对“第五代”的影响，但是在众多的电影史中“被忽视了”<sup>①</sup>。

于是，我们可以做出这样的推断，从伤痕时期向85时期的过渡中，真实观念从感性向理性嬗变。理性才是表象世界背后的哲学精神。理性要求下的真实观念艺术语言更为现代，艺术观念更为多样，在“从感性到理性”的转变中，真实观念从技法性挪用完成了精神性建构。

### （三）“第六代”与“新生代”的比较

在1987-1989年美术运动中，真实观念与行为艺术、装置艺术甚至包括录像艺术、波普艺术具有同一性。彼时对中国美术界影响颇大的安迪·沃霍尔就是另一个版本的巴赞。安迪·沃霍尔的波普不仅影响了日后以“政治波普”出名的中国当代艺术家王广义，而且影响了中国录像艺术之父张培力，在张培力《30\*30》的作品中我们看到了如同《帝国大厦》一般的作品，而《帝国大厦》无疑是巴赞

① 2008年6月在上海大学召开的“电影写实美学的当代反思与在地诉求——纪念安德烈·巴赞诞辰90周年国际学术研讨会”上出现了一个非常有意思的事情，“此次应邀到会的知名华语导演中，侯孝贤与许鞍华分别是港台电影‘新浪潮’的重要代表人物，谢飞与贾樟柯则分属大陆电影界的‘第四代’与‘第六代’，而同样在国际影坛拥有重要影响力的‘第五代’导演集体缺席。在为期两天的研讨议程中，‘第五代’的一系列代表作品也鲜被提及。这大概印证了谢飞导演的一个观点，即围绕中国电影第四代、第五代导演的代际划分，巴赞的纪实美学是一道非常重要的理论分水岭。前者作为巴赞理论的拥趸，大都关注现实题材；后者重视寓言、意念与造型，重视历史题材，因此造成‘第五代’电影与巴赞理论的‘美学绝缘’”。参见：聂伟、郭丽莉：《电影写实美学的当代反思与“在地”诉求——“纪念安德烈·巴赞诞辰90周年国际学术研讨会”理论笔记[J]》，《上海大学学报》，2008（6）：80-86。



思想的图式。

同样,彼时影响中国美术界的劳森伯格更是彻底把真实观念进行到底。劳森伯格把现实的偶然性、未知性和瞬间性带给了彼时的中国艺术家。89 现代艺术大展中张念的“孵蛋”、李山的“洗脚”、吴山专的“大生意”、肖鲁的装置艺术作品“对话”,无不是这种影响的结果,甚至包括那两声枪响也是完成这个装置艺术“破一破”<sup>①</sup>的一部分。这是现场的偶然,也是艺术的断裂,更是真实观念的完整呈现。这也正如巴赞在《奥逊·威尔斯》中所说的,“现实可以随时改变我们的行动计划”<sup>[13]</sup>。正是这两声枪响宣告了“85 新潮”美术运动的谢幕,也正是这两声枪响,中国现代艺术的真实观念以最先锋前卫的方式被铭记。

而在“后 89”时期,真实观念出现了美术史和电影史的汇通。刘小东的绘画深刻地表现了彼时人的现世状态。尤其是他与喻红合作,在王小帅电影《冬春的日子》中几乎零距离再现了身体的直接经验。

除了刘小东,方力均的“哈欠”也标志着真实观念在“后 89”时期最终完成。这个意味深长的表情被栗宪廷总结为“玩世现实主义”。失望、无聊、无所事事、玩世不恭,我是流氓我怕谁,“后 89”时期的典型心理状态被准确地刻画了出来,心理真实不仅化为行动,而且成为一种症候。

如果我们把“新生代”画家与“第六代”导演并置在一起观察,更可以看见两者之间的共性。他们群体年龄大体相当,20 世纪 60 年代出生,80 年代末 90 年代初暂露头角;他们均在大学经受了专业的艺术教育;都经历了 80 年代理想的崇高和破灭;他们的艺术语言既有继承,又有反叛。他们都曾经如饥似渴地吸收着西方哲学,读康德、黑格尔、海德格尔、萨特、克莱夫·贝尔,以巴赞、克拉考尔、杜尚、安迪·沃霍尔、劳森伯格作为外来影响,以崇高、理性、大灵魂、拯救、启蒙与反思作为终极诉求,但现在,他们不再追求形式创新和艺术本体,他们把视角和语言放置在眼前和身边,他们从“画其所见”再次回到了“画其所见”。前者的“画其所见”是对真实技法的学习,而后的“画其所见”则是身体经验的介入。艺术等于生活成为“新生代”与“第六代”的创作原则。他们记录身边的人或事,重视身体的知觉感受,追问着痛感与快感之间的链接。

而我们更是在贾樟柯和章明身上找到了证据。贾樟柯一开始学的是画画,考上的是北京电影学院文学系,受到的是意大利新现实主义的影响,“对他影响最大的三部纪录片是《偷自行车的人》、布莱松的《扒手》和费里尼的《道路》”<sup>[14]</sup>。章明本科毕业于西南师大美术系,1988 年考上北京电影学院导演系研究生,拍出了《巫山云雨》。他们都把巴赞作为精神导师。

从技法摹仿到“艺术等于生活”的观念成型,80 年代中国艺术家在技法和观念双重层面上理解了真实。从技法真实到心理真实,从理性真实到知性真实,真实观念所承担的其实是思想解放的普及,其背后通达的正是人的尊严和自由。正是在这一过程中真实观念在“方法与目的之间建立起了特殊的联系”<sup>[15]</sup>,各个艺术门类都在想法设法凸显真实观念的多样性和现代化。通过比较,我们似乎发现了 80 年代中国美术史中的真实观念变迁与巴赞真实观念有着某种程度的相似之处。那么这种相似之处经得起推敲与质疑吗?

### 三、对推导性结论的论证

笔者在写作中也在不断地自我质疑。最主要原因是,巴赞在 80 年代中国电影史上具有实证性,但是在 80 年代美术史上没有任何确凿的材料和证据,更没有美术界代表人物对巴赞的相关评价。因此,

① 1988 年,肖鲁即已完成这部装置作品并参加了浙江美术学院的毕业展览。其老师看后觉得太完整,但是需要“破一破”。因此,在 1988 年肖鲁就有用枪“破一破”的想法,但是因为种种原因没有实现。1989 年中国现代艺术大展中肖鲁用枪完成了“破一破”,因此,从这个角度而言,“破一破”也是完成这个作品的一部分。

在80年代美术史中求证真实观念的变异性，这个“相似之处”是否能够让人信服？

秉承“事不孤起，必有其邻”的学理性，我们尝试做如下推论。

第一，“星星美展”时期的大部分艺术家都是当年报考北京电影学院和中央美术学院的落榜者。他们的艺术作品后来在中央美术学院进行交流，围绕“星星美展”这批艺术家，在北京形成了一个艺术创作沙龙，“四月影会”就是一个很重要的沙龙。1978级摄影班张艺谋经过美术班尹力的介绍认识了组织者王克平，参加了第三届“四月影会”<sup>①</sup>展览。中国著名电影评论家钟惦棐儿子阿城深度参与了“星星美展”的相关活动。“星星美展”所处的伤痕时期，正是真实观念在中国影响最大的时候，人的解放与思想解放是时代的关键词。阿城不仅在陈凯歌导演的《孩子王》中担任编剧，更在80年代美术史中发挥了重要作用。1985年阿城发表《绘画应该是绘画自身》一文，强调绘画自身独立的现实意义与心理真实，<sup>②</sup>而这篇文章所展示的真实观念与同时期巴赞的真实观念具有同一性。

第二，80年代的启蒙理性、文化热、哲学热滋养了电影、美术、戏剧、音乐等各个艺术门类。北京与杭州拥有中国最好的艺术氛围，这两个城市的大学生吸取了最前沿的艺术养分。北京电影学院、中央戏剧学院、中央音乐学院和中央美术学院的同学经常组织院校联欢、化装舞会、排演戏剧、观看电影（尤其是法国新浪潮电影），把“布莱希特现代派话剧与中国京剧理念相结合，同时把我们在造型艺术方面的优势发挥到其中，融入现代舞蹈、现代音乐和抽象的舞台布景艺术等各种元素”<sup>[16]</sup>。我们在“85新潮”中看见那种孤独的气质、冷漠的情调，都较为一致地体现为存在主义、精神分析学、超现实主义等倾向。可以说，上述特点与巴赞真实观念有着心理层面上的契合。

第三，中央美术学院、中国美术学院是西方艺术史传播的大本营和发动机，《世界美术》《美术译丛》《文化译丛》对西方艺术史的观念做出了重要贡献。安迪·沃霍尔的波普艺术介绍刊登于《世界美术》1986年第1期。在这篇名为《沃霍尔：七十年代的肖像》的文章中提到了沃霍尔的名言“在将来，每一个人都会在15分钟内出名”<sup>[17]</sup>。1990年的《文化译丛》刊发了《美国最负盛名的艺术家——沃霍尔》，第一次提到了沃霍尔的电影《帝国大厦》。“为了拍摄影片《帝国大厦》，他在帝国大厦上装设了一架固定的摄影机，从早到晚严肃而顽强地连续拍摄了八个小时；在另一部题为《吃》的影片拍摄过程中，他用了45分仔细观察一位艺术家罗伯特·英迪安纳吃蘑菇的全过程。”<sup>[17]</sup>沃霍尔的电影充满着创新和叛逆，这种“转译式”的影响无法忽视。虽然我们没有直接证据证明张培力受到了沃霍尔的影响，但的确可以窥见与沃霍尔观念契合的一致性。也许，这就是张培力心中的真实观念。

第四，80年代整体的文化语境和西学热潮为真实观念的变异创造了条件。中国电影家协会从1984到1988年开设了暑期国际电影讲习班，中国美术家协会邀请了劳森伯格在中国讲座、举办展览，中央美术学院、中国美术学院所聘请的外籍教师纷纷将西方最前沿的艺术思潮“带到了中国”<sup>③</sup>。如果我们把视角放置得更远，正是在80年代中后期，美国学者詹姆逊在北京大学宣讲“后现代主义”。在詹姆

① 倪震在《第五代前史》中专门纪录了这个事情。在第三届四月影会上，张艺谋展出了《这一代》7幅大照片，尹力展出了4幅一组的《恋人曲》。张艺谋拍的是农村知识青年与土地的关系。构图强调平面化、无透视、布局注重装饰性和力度感，从张艺谋早期的摄影作品到以后摄影或导演的电影作品中，清楚地显示了作者风格的生成和演进。参见：倪震：《第五代电影前史》[M]。北京：作家出版社，2002：92。

② 阿城在《中国美术报》1985年第19期发表题为《绘画应该是绘画自身》的文章。文章强调绘画自身独立的现实意义，其根本目的是在为那些变形、丑陋、邪恶形象的合理性进行辩护。那些不稳定的构图、拉长的人体、强烈的色彩不是服从一种内心的压抑心理，就是表现一种对生活苦涩的感受，而这些元素从未找到在艺术作品中出现的机会。参见：吕澎，易丹：1979年以来的中国艺术史[M]。北京：中国青年出版社，2011：99。

③ 当时中央美术学院、中国美术学院都请有外籍教师讲学。1985年3月，应中国美术学院邀请，美国明尼阿波利斯美术和设计学院教授罗曼·丁·维拉斯科（Romain J. Verostko）携夫人来杭访问，并举办了为期六周的“西方社会现代艺术史”系列讲座，主要介绍了西方现代艺术百年来的历史。之后，维拉斯科教授还应邀去南京师范大学、天津美术学院、四川美术学院等处讲学，这是西方学者首次来华讲学。之后，越来越多的西方艺术史学者、艺术家开始不断走进中国。1986年著名艺术史学者高居翰前往中央美术学院讲学。

逊的讲课中，现实主义不是僵化的摹仿和再现，而是“一切现代主义作品本质上都是被取消的现实主义作品。”<sup>[18]</sup> 如果我们把詹姆逊的论述与巴赞真实观的暧昧性结合起来就会发现——真实不仅是一个宣言，还是一场行动。“摄影影像本体论”是真实观念的行动号角，而“静力学效果”“长镜头”“同期声”“底层叙事”“理性追求”“波普”就是真实的方法。

第五，“后 89”时期“新纪录运动”为真实观念的汇通创造了条件。尽管汇通昙花一现，批判性和启蒙性并未完成，但“第六代”与“新生代”已然崛起。在行为艺术、观念艺术、装置艺术、地下电影、录像艺术的汇通中，真实观念完成了在 80 年代文艺思潮中的使命。张元成为“第六代”的先行者，刘小东出演《冬春的日子》并成为《北京杂种》的美术设计，贾樟柯的《小山回家》正在进行，吴文光的《流浪北京》成为经典，王广义找到了政治波普，张培力开始了《标准音》，章明开始筹拍《巫山云雨》。真实观念最终从模仿走向了共识，那便是——艺术并不高于生活，而是等于生活。

上述推论证明了文艺思潮的共性特点，虽然没有文字证明巴赞真实观念对 80 年代美术史产生了影响，但是在同一个时期不同艺术门类之间的创作是互通互动的，观念变异在不同艺术门类中有迹可循，彼此之间才可能构成共性的文艺思潮。因此，对于“重写 80 年代”而言，回到艺术创作现场、观察艺术观念变迁远比寻找到文字的实证更为重要。

## 四、结 语

文艺思潮是不同艺术门类、不同艺术作品相互碰撞发出的声音，是在共性中凸显变异性的过程。“重写 80 年代”不是简单的翻案史学，而是多维度、多角度的发现、倾听和鉴别。我们在跨门类艺术研究中比较了 80 年代中国电影史与美术史的真实观念，证明了真实观念的多样性与复杂性。真实观念不是线性的迭代升级。真实观念恰恰是迂回的而不是线性的，是圆形的而不是直线的，是循环往复的而不是一往无前的。80 年代各个艺术门类都试图通过艺术语言现代化证明艺术观念现代化，这个观点在一般意义上是正确的，但是在深入中我们逐渐发现了它的不严谨之处，艺术观念并不是进化论的，它不需要进化。

真实观念的背后实际上显现着“现实主义”在概念上的学理难题。詹姆逊所言的“现实（Reality）”与“再现（Representation）”构成了现实主义的两歧性难题。一方面，现实主义作品要捕捉世界的现实图景，“一般会压制现实主义‘文本’的形式特征”；另一方面，“对作品本身的技术手段和表现技巧的任何强化意识，势必削弱对这种或那种类型的真实内容的强调。”<sup>[19]</sup> 于是，艺术家不得不把这种难题转化成自己能够进行的尝试，在艺术创作中出现了心理层面的分析、直觉主义的判断、存在主义的孤独思辨。今天我们越来越认可巴赞真实观念的暧昧性与开放性，并且将同时期的克拉考尔作为比较，发现“西方现实主义电影理论在中国的接受不再是简单地以新代旧的过程，而是一个充满张力的话语场”<sup>[20]</sup>，之所有这样一个认识，是因为对于艺术观念来说，它本来就不是非黑即白的。

更重要的是，“现实主义”这个词语实际上成为 80 年代中国文艺思潮中最有效的合法性辩护，它实际上是文艺与政治之间的一个有效的保护。在现代主义往往容易引发“资产阶级自由化”的嫌疑时，回到“现实主义”就是一种庇护，因为它回到了“社会主义”的基底。正是因为“现实主义”这种极强的拓展能力，使其成为 80 年代文艺思潮中最重要的美学保障，“现实主义”在不同的艺术门类中的“修辞功能”更值得我们深入思考。

而最终，“现实主义”成为“无边的现实主义”，真实观成为“开放的真实观”，现实主义不仅是作为一种方法、精神或思潮，而是“更作为一种意识形态、一种信仰、一种生活动力、人生观点和生命意念而被接受和理解”<sup>[21]</sup>。现实主义在不同艺术门类中才会有“共通性”和“变异性”，为艺术观念的变异性作出了他域互通的证据。

笔者以为，我们不应该纠结于“现实主义”的狭义与广义，无边与变形，相反需要从一个具体的艺术观念来进行跨门类比较，来考证艺术观念的变迁痕迹，进而对一个时代的文艺思潮进行管窥。通过这样的比较，我们会发现真实观念在不同的艺术门类中有着不同的变异，但对真实的认识恰恰反映了20世纪80年代中国文艺思潮的某种共性：思想解放、启蒙反思、批判独立、人道主义、理性、超越性、实验性、人性、反思历史、思考未来。正是这些共同点构成了现实主义在中国的复杂接受，也构成了“重写80年代”的理由。

陈旭光在《20世纪中国艺术批评史的“整体观”与现代性进程》中归纳了20世纪中国艺术史的三个“整体观”<sup>[22]</sup>。跨门类艺术研究正是在一个特定的时间、两个或多个不同的艺术门类之间所进行的比较。如果说“整体观”奠基了研究视野，那么本文便是推导性研究的尝试。从实证材料上我们并不能得出巴赞真实观念影响了美术史中的真实观念，甚至把巴赞真实观念与美术史联系在一起会成为一个荒唐的问题，但是跨门类艺术史的比较却可以看见“一种思想形态、知识表述和解释方法，一种与特定的社会情境之间的关联形式”<sup>[23]</sup>。因此，笔者始终认为，只有通过艺术观念解读才可能深入文艺思潮内部机理，才可能令人信服地论证出跨门类比较研究的“共通性”与“变异性”。

#### 参考文献：

- [1] 郑洞天. 一群中国年轻电影人与一个外国智者的神交 [J]. 当代电影, 2008 (4): 4-6.
- [2] 郑洞天. 仅仅七年——1979—1986 中青年导演探索回顾 [J]. 当代电影, 1987 (1): 48-56.
- [3] 邓烛非. 新时期电影艺术中纪实性美学的发展与反思 [J]. 北京社会科学, 1986 (4): 40-46.
- [4] 戴锦华. 斜塔：重读第四代 [J]. 电影艺术, 1989 (4): 3-8.
- [5] 陈犀禾. 论巴赞的电影真实观念 [J]. 当代电影, 1984 (1): 127-132.
- [6] [美] 尼克·布朗. 巴赞：当代电影理论的背景——当代西方电影理论讲座之一 [J]. 陈梅, 译. 当代电影, 1987 (5): 61-64, 60.
- [7] Daniel, M. (2006). Rethinking bazin: Ontology and realist aesthetics. *Critical Inquiry*, 32 (3): 443-481.
- [8] 陈丹青. 我的七张画 [J]. 美术研究, 1981 (1): 49-53.
- [9] 郝建. 安德烈·巴赞在中国：被言说与被消减 [J]. 当代电影, 2008 (4): 13-17.
- [10] 倪震. 北京电影学院故事——第五代电影前史 [M]. 北京：作家出版社, 2002: 92-93.
- [11] 陈旭光. 从“理性美学”到“感性美学”——建国60年文艺变迁的一个视角 [J]. 天津社会科学 2009 (3): 92-96.
- [12] 高名路. “八五美术运动”的“玄想”叙事——基于个人批评实践的反思 [J]. 文艺研究, 2015 (10): 128-143.
- [13] [法] 安德烈·巴赞. 电影是什么 [M]. 崔君衍, 译. 北京：中国电影出版社, 1987: 57.
- [14] 郝建, 贾樟柯, 吴丹. 关于《小山回家》《小武》的对话 [J]. 黄河, 1999 (4): 146-166.
- [15] [法] 安德烈·巴赞. 电影是什么 [M]. 李浚帆, 译. 武汉：华中科技大学出版社, 2019: 269.
- [16] 杨卫, 李迪. 八十年代一个艺术与理想交融的时代 [M]. 长沙：湖南美术出版社, 2015: 27.
- [17] [美] 巴纳尔·康拉德·沃霍尔：七十年代的肖像 [J]. 小武, 译. 世界美术, 1986 (1): 56-57, 46-47.
- [18] [美] 詹姆斯·超越洞穴：破解现代主义意识形态的神话 [A]. [英] 弗朗西斯·马尔赫恩. 《当代马克思主义文学批评》[C]. 刘象愚, 陈永国, 马海良, 等, 译, 北京：北京大学出版社, 2002: 181-201.
- [19] 郑雪来. 现代电影观念探讨 [J]. 电影艺术, 1983 (10): 4-14, 27.
- [20] 安爽. 20世纪80年代前期西方现实主义电影理论在中国的接受——以郑雪来和邵牧君的论争为中心 [J]. 北京电影学院学报, 2022 (9): 88-99.
- [21] 李泽厚. 试谈马克思主义在中国 [A]. 许纪霖. 二十世纪中国思想史论 [C]. 上海：东方出版中心, 2000: 460.
- [22] 陈旭光. 论20世纪中国艺术批评史的“整体观”与“现代性”进程 [J]. 创作与评论, 2014 (20): 95-102.
- [23] 贺桂梅. 新启蒙知识档案 80年代中国文化研究 [M]. 北京：北京大学出版社, 2010: 6.