

# 那些不断涌现的新导演 究竟新在哪儿？

李宁

今年国内影坛的现象级影片中，获得近31亿元票房和9.0豆瓣评分的《我不是药神》，是无法绕过的一部。这部青年导演文牧野的长片处女作围绕天价药品事件，以娴熟的类型叙事与深厚的现实关怀，触及了大众普遍关注的社会医疗话题，演绎为一场全民文化现象。在此前后，刘若英的《后来的我们》书写北漂青年的怀旧青春，黄渤以《一出好戏》在荒诞与隐喻中编织社会寓言，两部处女作都以超过13亿元的票房，成为一时爆款。

有趣的是，新导演与张艺谋、陈凯歌、姜文等大导演在2018年形成了同台打擂的局面。然而在市场表现上，陈凯歌的《妖猫传》仅摘得5.3亿元票房，姜文的《邪不压正》以5.8亿元收官，张艺谋的《影》也只斩获6.2亿元。在动辄10亿+的国产电影票房里，几位大导演的成绩不能不说有些差强人意。2018年新导演的风头正劲与大导演的后继乏力，鲜明折射出近年来国产电影格局的变化。

实际上，进入21世纪的第二个十年，随着类型电影的“热潮轮换”，依赖大导演的华语大片时代逐渐落幕。2013年前后，随着青春片的崛起与年轻创作主体的涌现，中国电影场域原有的行动格局与力量关系发生嬗变。此后几年间，随着电影产业化进程的狂飙突进，新导演的势头迅猛不减。从《致我们终将逝去的青春》(2013)、《夏洛特烦恼》(2015)等多样化的商业娱乐创作，到《一个勺子》(2014)、《路边野餐》(2015)、《八月》(2016)、《嘉年华》(2017)等作者化的艺术探索作品，国产电影的处女作现象引人侧目。

那么与前辈们相比，当前涌现的新导演们究竟新在何处？或者说，他们的出现又为中国电影版图带来了怎样的新变？

首先，这些新导演们展现出越来越自觉的产业意识。中国电影产业化进程在21世纪初艰难起步，而在这一过程中成长起来的新导演们是熟稔电影产业观念与类型生产原则的一代。在他们的创作中，以往以导演为中心的创作方式逐渐被分工明确的标准化工厂所取代，市场化原则越来越凸显。

其次，新导演们也展现出可贵的作者姿态与现实意识。电影《路边野餐》中的40分钟长镜头对于超现实空间的营造，显示出当前艺术电影对于电影本体与电影语言的持续探索。电影《八月》聚焦20世纪90年代的国企改革，以男孩张小雷的视角与日常生活叙事，将经济体制改革带来的阵痛书写得沉静舒缓、哀而不伤。姜文执导的电影《嘉年华》则以充满符号隐喻的影像描画少女性侵事件，给予被侮辱与损害的女性角色以深沉的注视与关怀。

它们或穿过历史迷雾触摸被裹挟的人群，或深入现实深渊审视个体的生存境遇，与《老兽》《二十二》《清水里的刀子》等电影一起，正日益掀起国产电影新的现实主义创作潮流。

最后，尤其需要看到的是，当前新导演们表现出更为多元开放的艺术风格。新一代的青年导演们不再拘泥于商业与艺术的二分法，而是游走在不同电影样式之间，在跨越边界的同时追求强烈的个人风格。忻钰坤执导的电影《心迷宫》将繁复无比的多线索叙事与粗糙质感的现实主义相结合，在犯罪电影的类型外衣下冷峻审视乡村伦理秩序与人性复杂。董越的《暴雪将至》同样将一则犯罪故事叙述得充满文艺气息，流露出《杀人回忆》《老男孩》等韩式犯罪片的浓郁气息。影片有意运用了留白叙事与限制性视角，没有展现激烈纷呈的冲突场面与环环相扣的破案过程，反而将重点聚焦于历史转型背景下个体的生存危机与身份焦虑。此外，像王一淳的《黑处有什么》、马凯的《中邪》等作品都表现出对于传统类型电影的反思与创新。

新导演与处女作的涌现，展现出中国电影赖以蓬勃发展的新力量。作为在大众消费文化/互联网文化浸润下成长起来的“网生代”，当下青年导演具备更为便捷的创作手段，也获得了更为普及的电影教育，他们在成长背景、知识体系与情感结构等方面已经不同于前辈们。网络化生存、海量观影经验等，令他们具备愈加开放多元的艺术目光，也推动着更多非专业创作主体的出现，革新着“第五代”“第六代”等导演群体日渐固化的美学范式。在当下多元斑驳的互联网时代，我们已无法也没有必要再像定义“第五代”“第六代”般将其视为较为统一的艺术与美学思潮。毕竟多元开放，才是中国电影之未来。

当然更需要指出的是，在上述提及的影片之外，还有大量处女作的质量堪忧。随着电影市场化与产业化程度的愈演愈烈，资本的逻辑成为笼罩中国电影场域的“上帝之手”。诸如《妖铃铃》《祖宗十九代》等作品多为工业流水线上生产的快餐式作品，或被资本力量所裹挟，或被粉丝经济所绑架。许多处女作看上去很美，却沦为模式化的、价值中空的仓促之作，构成了当前国产电影不容忽视的一种乱象。与此相对，尽管随着全国艺术电影放映联盟等的出现，艺术电影的创作发行机制在不断完善，但当下国产艺术片的生存境遇仍可谓举步维艰。如何为这一类处女作开辟出一片更为广阔的苍穹，依旧任重而道远。

(作者为北京师范大学文艺学博士后)

今年的国内影坛，“黑马”频出。多部获得全民关注的现象级影片，均是新导演的处女作，这已然成为一段时间以来一个不可忽视的文化现象。新导演的出现究竟为中国的电影版图带来了怎样的变化，“老”导演们又将如何面对与过去大不同的新市场和新观众，本期文艺百家，聚焦这些话题。

——编者



▲刘若英执导的影片《后来的我们》(八月)



## 中坚的挑战： 如何面对新市场和新观众

段善策

2006年，贾樟柯《三峡好人》选择与张艺谋《满城尽带黄金甲》同天上映，并打出“在这样一个崇拜黄金的时代，谁还关心好人？”的宣传语。12年后，贾樟柯新片《江湖儿女》选择在今年九月的最后一周上映，避开了与张艺谋新片《影》在国庆档的短兵相接。师兄弟之间从隔空叫板变成了抱团取暖。

在很长时间里，1980年到2000年之间培养的这批学院派导演，都是活跃在中国影坛的中坚力量。他们当中既包括陈凯歌、张艺谋等1980年代便蜚声国际影坛的第五代导演，也包括王小帅、姜文、贾樟柯等1990年代以后逐渐进入世界电影视野的第六代导演。

当越来越多自带商业基因的新导演在市场上风生水起如鱼得水时，如何面对新市场和新观众，成为这批中坚的普遍焦虑。

### 不曾改变的张艺谋、陈凯歌和姜文

《长城》滑铁卢之后，张艺谋携《影》“归来”。尽管张艺谋并不承认中美合拍古装大片失败，但是，新作《影》整体回归《英雄》《十面埋伏》却是不争的事实。张艺谋再次拾起“阴谋破产”的主题，导演了一出权力反噬的悲剧。灰白水墨画般的影调，亭台楼阁、书法琴瑟、阴阳八卦等中国传统文化符号的密集堆砌，大开大合，肤浅但奏效，还是熟悉的味道。虽然官方宣称影片依据原著改编而来，但黑泽明的《影子武士》《七武士》才是《影》的精神母体——《长城》在市场表现上与《英雄》的差距，让张艺谋相信这位电影界“莎士比亚”讲故事的能力。中国电影加舶来主义，还是熟悉的配方。

沦为恢宏场面和崇高美学的囚徒，如果只是艺术家个人的审美旨趣，姑且可以讨论。但是，如果导演过度沉溺于自己电影以外的身份和符号，导致一些非电影的元素和观念进入到电影创作中，这是非常令人痛心的事。

《英雄》曾被认为成功消解了武侠电影中的暴力血腥成分，然而《影》的暴力血腥程度丝毫不逊于好莱坞电影。从消解暴力到暴力奇观，有迎合年轻市场主体的客观因素，也是叙事羸弱的遮羞布。自倚赖画外音的处女作《红高粱》始，叙事一直是张艺谋的心病。日本学者佐藤忠男曾评价《红高粱》具有“超越善恶的惊人构思”。其实，《红高粱》的成功是利用了文本浑然天成的气质，以化繁为简的情节制造一种小巧若拙的震撼。

作为首位在欧洲三大顶级电影节摘得桂冠的中国导演，张艺谋无疑是让世界关注中国电影的旗帜人物。然而，离开了熟悉的乡土经验和诺奖文本的滋养，张艺谋迷失在莎翁故事的迷官里，在“华而不实”（李欧梵语）的大型实景商演剧之路上新行渐远。

同为第五代的翘楚，陈凯歌与张艺谋之间颇有渊源。陈凯歌的导演处女作《黄土地》和随后的《大阅兵》都是由张艺谋掌镜；两人成名之后，先后拍摄了“刺客”题材，但故事结局截然相反。两片的命运也天壤之别，《荆轲刺秦王》票房惨败，而《英雄》大卖并开启中国大片时代。殊途同归，昔日角力电影节的两位艺术家如今都成了商业大片导演。受侯孝贤凭《刺客聂隐娘》问鼎戛纳刺激，两人新作不约而同选择古装题材。去年岁末，陈凯歌推出史诗巨片《妖猫传》，试图呈现一个不同于侯孝贤电影里的唐朝景象。有趣的是，与《影》师承黑泽明衣钵一样，《妖猫传》的文本来自东瀛文学。中国故事、外来视角，似乎成为第五代的自我救赎。

不过，新瓶装旧酒。无论形式如何与全球化接轨，东方奇观、家国情怀和道统文化始终萦绕心头。演员出身的姜文或许是个例外，因为他深知“表演”的辛苦。“赎父”主题几乎贯穿了他执导的所有影片，只不过乍看去每一次好像都在讲“替父报仇”的故事。正如片名中的文字游戏，《邪不压正》是姜文解构“替父报仇”故事的最新版本。“三天不上房揭瓦”，彭于晏房顶“跑酷”情

节留出了足够的想象空间。巧合的是，这又是一个与日本有关的故事。

### 转型与升级的贾樟柯

同样向世界讲中国故事，张艺谋、陈凯歌押宝好莱坞大片模式受阻，姜文的弗洛伊德哲学却意外受宠，但这一轮最大的赢家可能是贾樟柯。

汾阳小子贾樟柯自出道便透着精明。他的视野始终站在世界电影艺术殿堂级大师的肩上。其首部长片《小武》显然受到布列松《扒手》的影响，而新作《江湖儿女》则让人想到安东尼奥尼《红色沙漠》——巧巧多广播喊话厂长的情节，几乎是《红色沙漠》开场罢工领头者喇叭喊话厂长的中国版本。更有趣的是，两位女演员的表演也构成了一种对话——赵涛饰的巧巧身着绿色外套迷失在荒漠黑夜中，回应了莫妮卡·维蒂饰的青衣女人在工业“沙漠”中的失魂落魄。人物眼前/脑海闪现的超现实景象则指向真实世界的荒诞，甚至镜头头呈现人物的方式都同样令人不安。贾樟柯的镜头常常在人物面部特写中凝滞，它们完全不提供任何穆尔维式“凝视的快感”。相反，它们更像镜子——照出观者内心的孤独。突如其来的疲倦、漫无目的的游走、若有似无的爱情、不明来由的独舞，一种萨特式人物的生存状态。“是否这次我将一去不回头，走向那条慢慢无止境的路”，歌声响起，一阵悲凉涌上心头。

小山、小武、沈红、巧巧，贾樟柯电影里的男男女女似乎跳不出时代局外人的命运，即使这并非他们的本意。贾樟柯关注人物，但他镜头下的人物永远不可能像张艺谋、陈凯歌的电影人物成为历史的参与者。他们更像造访地球的UFO，匆匆过客且不留痕迹。

“在每一天我在流浪，这颗漂泊每朝每夜。”回顾贾樟柯电影的人物谱系，他们都携带着漂泊、孤独的基因——从汾阳街头晃荡的小偷到西北荒原游走的刑满释放女子——彷徨而又疲惫的身影，揭示出“身体无处往，精神无所归”的现代性的普遍困

境，也使得贾樟柯电影摆脱了第五代作品的影子。

对于熟悉华语电影的观众而言，侯孝贤对贾樟柯视听美学的影响无需赘言。然而，我们往往忽视了杨德昌对于贾樟柯的创作启示。限于篇幅，仅谈三点。一是事先张扬的叙事策略。《青梅竹马》中男女主人公的真实情感状态与片名构成了反讽；《牯岭街少年杀人事件》片名中的“少年杀人事件”仿佛成了“吸睛”的噱头，一再被延宕直至片尾，观者方如梦初醒；原来行凶少年也是受害者。贾樟柯的电影异曲同工。“家”在《小山回家》中始终缺席，熙熙攘攘的街景反衬出小山“回家”的遥遥无期；世界公园的年轻人以为自己是在“世界”的中心，其实那里只是城市边缘的角落；巧巧为江湖的本色。二是对类型片叙事框架的颠覆。如前所述，青春、犯罪、悬疑和爱情题材在杨德昌手里都变成了他剖析社会的工具。而在贾樟柯那里，青春片之于《任逍遥》片尾斌斌被迫唱歌，一曲荒腔走板的《任逍遥》，屈辱与释放尽在不言中。

然而遗憾的是，如此华彩的乐章在近年来的贾樟柯电影中愈发难觅。即使叶倩文的《浅醉一生》再次响起，即使赵涛在舞池里再次致敬《低俗小说》，都沦为贾樟柯曾担心的“刻意的做作”。贾樟柯曾说他的电影“不应该出现那些打磨得很光滑、非常矫饰的东西”，如今，伴随着转型，他打磨自己的影像，换来的是更为积极的市场反馈。

从“故乡三部曲”的乡土经验，到《三峡好人》的中国经验，再到《世界》《山河故人》的世界经验，贾樟柯完成了从草根视角到全球视野的升级。然而，当新市场和新观众不断给他带来焦虑，下一部会是另一种电影吗？

(作者为戏剧影视文学文学博士、中南财经政法大学青年讲师)



▲姜文执导的所有影片，乍看去好像都在讲“替父报仇”的故事。今年的新片《邪不压正》也不例外。