

无关胜负：国庆档第五代导演的“华山论剑”

郑炀

2023年的国庆档期，由于两部影片的上映，注定将赋予其特殊意义。两位第五代导演的佼佼者，张艺谋与陈凯歌——在这个档期中携各自的新作，展开了一场被期待已久的“华山论剑”。

作为第五代导演的重要代表，张艺谋与陈凯歌在近40年的创作生涯中，在同一档期内展开“遭遇战”应属首次。在前些年的“我和我的”系列中，陈凯歌担任了《我和我的祖国》的总导演，而张艺谋则担任了《我和我的家乡》的总导演，两位导演在同一系列影片中担任不同职位，可视为完成了一次隔空的艺术交锋。然而，由于职位的不同，难以形成直接的比较视角，因此并未引起更多的讨论。而在此次国庆档期，张艺谋的《坚如磐石》与陈凯歌的《志愿军：雄兵出击》的直接碰撞，则开启了第五代导演间首度的“德比大战”。

实际上，当张艺谋与陈凯歌的影片再次在银幕上交迭呈现之时，确实给人带来了睽违已久的熟悉感。在不少国人的记忆中，张艺谋和陈凯歌的作品，长久以来代表着中国电影艺术的最高水准。尤其是世纪交汇的近20年间，在他们创新的影像语言、大胆的色彩运用、敢于探索的题材选择、深刻的社会文化剖析以及独特的叙事手法之中，观众逐渐开始关注到影片背后导演的个人风格和思想。第五代影人带着一种“电影小子”式的勇气和探索精神走入电影界，而以张艺谋和陈凯歌为代表的第五代影人，可以说是“电影作者论”理念在中国电影领域的早期实践者和传播者。“电影作者论”强调导演在电影创作过程中的核心和独创性，并将导演视为电影的真正“作者”。借由这一观念，张艺谋和陈凯歌不仅展现了各自独特的电影语言和创作态度，而且也推动了对中国电影创作和导演角色的深刻反思与深度转接。

“漫长的对决”

置于更为宽广的历史时间维度中审视，这次国庆档并非二人第一次争锋，在他们的近40年创作谱系中，陈、张似乎一直保持着某种互相颀颀的姿态，“巅峰对决”一直在进行。

陈凯歌的处女作《黄土地》，用一种不同于以往的叙述视角假托于近代革命历史的宏观层面，实则以其“黄土地”这一古老的文化象征，探讨新生的革命意识与传统文化的激烈碰撞。张艺谋则在担任《黄土地》摄影师之后推出了自己的导演处女作《红高粱》，抗日战争在这部影片中成为其承载世俗欲望表达的叙事背景。这种竞争意识的显著甚至体现在了这两部影片片名上的“对仗”——“黄”与“红”之间形成的撞色，像是为第五代出世之热烈进行注解，象征着乡土与寻根符号的“土地”与“高粱”，似乎在标记他们创作中的鲜明主题。之后，他们分别通过《霸王别姬》与《活着》展现了对个体在特定历史时期命运的关注，陈凯歌以戏剧化的叙述和情感渲染展现了人物的悲剧命运，而张艺谋则以较为平实的叙述，呈现了家庭在社会变迁中的生存状态。

在探讨传统价值观时，他们以《英雄》和《荆刺秦王》来重复中国传统的“天下观”中的忠义与对权威态度的微妙平衡，《和你在一起》与《千里走单骑》在某种程度上构成了一种艺术呼应，两位导演通过各自不同的视角和情感处理，探讨了父子关系中的默契与牺牲以及父爱的力量与温暖。

在更为宏观的产业拓展维度上，张艺谋与陈凯歌以不同的途径为中国电影产业的国际化和创新贡献了自己的力量——张艺谋的《十面埋伏》通过国际合拍和跨国制作，探索了中国电影在国际市场的可能性；相对而言，陈凯歌的《无极》则通过集中日韩一线大牌明星和制作班底，为电影产业的跨文化合作模式提供了实证研究的素材，从产业合作上看至今仍具启示意义。

对决？对手其实是自己

第五代导演的出现标志着20世纪80年代初中国电影的一个重要时刻。在这个历史阶段，电影的重心逐渐转向“电影语言的现代化”，倡导电影与传统戏剧的“离婚”，以及探索电影媒介本身独特的表达可能。在那个翻新旧观念、尝试新表达的时期，第三、四、五代导演同台展现各自对电影语言的全新理解，将其具象化在影像的流转与光影的交错中。

特别是第五代导演，他们的年轻和锐利的洞察力使他们在探索中展现出前所未有的前卫精神，他们大胆追求创新，勇于标新立异，他们的电影语言呈现出独具匠心的“表现性和意向性”，与第四代导演的纪实主义倾向截然不同，呈现出泾渭分明的艺术方向。从某种程度上说，正是第五代导演的锐意进取，成为了当时许多影评人和电影创作者评价和追求的理想标准。这也让老一辈导演的成

熟风格在比较中显得较为保守，以至于名导谢晋也未能摆脱被贴上“旧模式”标签的命运。

奥地利著名心理学家阿尔弗雷德·阿德勒曾经明言：“幸福的人用童年治愈一生，不幸的人用一生治愈童年。”虽然我对此不完全赞同，但它确实揭示了每个人都在以不同的方式回应自己的过去，这个过程可能会贯穿一生。如果将这种视角应用于导演的创作生命中，可以深刻洞察到张艺谋和陈凯歌如何回应自己出道之初所面临的艰难议题。特别是在他们当前的作品中，这种回应的意义更为凸显。

张艺谋毕业于北京电影学院摄影系，因此他的作品常被视作在摄影和画面色彩的表现上更加出色。例如，在《黄土地》的摄影实践中，他将地平线高举至画幅上方甚至溢出画外，展现了独特的视觉张力；而在《英雄》中，通过色彩叙事及象征体系，他诠释了一个宏伟与细腻并存、冷静与热烈共融的古代政治舞台；转至《影》，他利用黑白对比展现了古朴与压抑的氛围。此外，他在多部作品（包括北京奥运会开幕式）中所展现过程中的核心和独创性，并将导演视为电影的真正“作者”。借由这一观念，张艺谋和陈凯歌不仅展现了各自独特的电影语言和创作态度，而且也推动了对中国电影创作和导演角色的深刻反思与深度转接。

相较于张艺谋倾向于通过影像直接呈现情感的浓郁，陈凯歌的电影则持续洋溢着“思想性”的底蕴，多数主题表达实际上深藏于文本之下，需透过较为复杂的解读系统方能得以理解——有些影片甚至需要专门设计一套异于常规的阐释体系才能促进理解，例如至今仍颇具争议的《无极》（附带一提，陈凯歌在2005年该片上映时曾言“十年内没人能看懂”）。又如《道士下山》，影片以简单的故事线试图展现丰富而沉重的主题：传统与现代的交融、个人修行与社会责任担当，以及物质与精神的平衡。然而，其叙事却未能深刻如彼的议题提供足够的纵深，使得意义的标靶在投向寻求现代生活与传统哲学的交汇、探索现代社会内外的和谐轨迹上轻盈而偏离。

有学者曾经以“物化”和“心化”，来指喻第五代导演通过电影实现“视觉解放”与“思想解放”的两条路径。从文本的内层到外层的划分，张艺谋显然更倾向于“物化”手段，强化文本表层的情感感染力；而陈凯歌则偏向“心化”手段，力图加深文本深层的情感冲击力。张艺谋突出了独特的传奇叙事及其张扬的意象风格，陈凯歌则注重哲理思辨的文化表达。因此，陈凯歌这种更具哲学家气质的、强调个人表达的影像范式，易于与主流话语产生较大的距离。当年《黄土地》在国外获得的赞誉，就被解读为外国人借此强调“中国的贫弱与愚昧”。他的《霸王别姬》和《风月》等影片或多或少都遭遇了类似的问题。因此，逐步在主流叙事框架中探索更为深刻的表达，就成为他艺术探索的重要环节。继《我和我的祖国》《长津湖》之后，他在《志愿军：雄兵出击》中力图融合宏观、中观、微观的多层次叙述视角，实现了创作生涯的重要进阶。

这场国庆档的第五代的“巅峰之战”其实无关胜负。他们只是在与自己波澜壮阔的过去进行“战斗”。无论两部影片在票房或口碑上的表现如何，其更远的意义实际上在于标记了张、陈二代导演长达近40年导演创作生涯的重要锚点。更为重要的是，它象征了改革开放以来第五代导演作为中国电影重要际别的持续影响力与卓越的文化生命力的。

（作者为上海师范大学影视传媒学院副教授）



在此国庆档期，张艺谋的《坚如磐石》（右图）与陈凯歌的《志愿军：雄兵出击》（上图）的直接碰撞，开启了第五代导演间首度的“德比大战”。



《坚如磐石》：太多问号阻碍了观众的共情

钱翰

观点提要

- 文艺要想打动人心，有一个重要的原则，就是“合情合理”，只有这样才能让观众觉得这是可能发生的，代入自己的情感，去同情、去悲悯、去担心、去愤怒，才能让他们在恶人伏法之后，释放他们积压在内心的情绪。
- 现实主义电影，银幕上发生的事情并不一定是真实发生过的，但一定要是“可能发生的”。文艺是合法的谎言，电影制造的是幻象，而关键的是，只有合情合理，才能在幻象中让人移情。失去了这一点，电影就很难打动人心，激发观众的感情。

难道不是必然知道是杀手吗？反过来，杀手也应该知道这样的电话，必然会引起黎志田的怀疑，肯定打草惊蛇。他们居然还规规矩矩打开门，老老实实用匕首向床上猛刺。如此情节更适合出现在《疯狂的石头》这样的喜剧片，而不是一部现实题材的电影。

电影后一段的高潮中，郑副市长过往情人的尸体被发现，她的手机被外甥女找到，这个手机藏着腐败的证据，要交给警察苏见明（雷佳音饰）。但是她告诉了不信任自己的郑副市长这个消息，于是两边都要争取拿到手机。黑社会这边派出的人或逼利诱，没有得逞。很奇怪，他们为什么不一把火把房子烧了？因为他们只是要销毁证据，而非非要拿到证据。后来苏见明拿到手机之后，却赶往自己的前女友、警察李惠琳（周冬雨饰）租住的船上，说因为公安局太远，这边离得近，就先过来。不说他知道黑势力已经盯上了手机，这么做有很大危险，也许这么安排是电影为了制造戏剧冲突不得为之，给了解释，观众也就姑妄信之；就说黑帮围攻那条船的情节，也让人不得不摇头叹气。电影中，黑帮动了高科技手段，用磁干扰屏蔽了手机信号，让两个警察都身处险境却没法报警。这时，女警察拿出一把事先局长特批的手枪（他们都是技术科的，平时不带枪）向天开了一枪，给自己的同志发信号。于是警车上路，呼啸而来。但是黑帮跟他们躲了半天迷藏，又跟拿枪的女警察对峙了半天，黑帮头子还跟他们的老大打了几次电话，商量怎么办，但是警车永远闪着灯在立交桥上盘旋，迟迟不到现场。我们可以设想，开枪的音

量可以通知的距离能有多远？开车过来到底要多久？难道警察是埋伏在几十公里以外的郊区，然后冲到市区救援吗？这种悬念的设置，过于不合情理，把银幕上的演员完全当作工具人。

在看这些桥段时，观众似乎听见导演在说：这个场景是为了制造危险，那个场景是为了制造一点悬念，让观众担心一下；最后是为了制造牺牲，让观众震惊和同情，为了让女警察牺牲，不得不让警车离得远一点，尽量再远一点，不，我们不需要考虑现实可能性……但是，观众情绪的投入需要一个前提，就是这看起来像是真的。现实主义电影，银幕上发生的事情并不一定是真实发生过的，但一定要是“可能发生的”。文艺是合法的谎言，电影制造的是幻象，而关键的是，只有合情合理，才能在幻象中让人移情。失去了这一点，电影就很难打动人心，激发观众的感情。现在的反腐扫黑电影借鉴了不少香港早年黑帮警匪片的一些手法和桥段，增强电影的紧张刺激感，满足娱乐的要求。这些借鉴有其合理之处，但导演必须明白，现实主义电影和警匪动作片在制造悬念和刺激感问题上的限制性条件是不同的，后者对于真实性的要求宽容得多，观众并不会去较真是否符合情理，而反腐扫黑题材则必须满足“看上去真实”的条件，才能打动人心。

从人物命运的塑造上来说，本片也远远不如《人民的名义》和《狂飙》等影视剧。电影中的底层人物纯粹只是工具，受利益和威胁的支配，老老实实地负责谋杀、顶罪、举牌，完成黑社会老大

交代的任务，甚至没有一丝一毫的犹豫，干净落地为了黑老大而死，完全没有一个人在这种生死关头有一点点属于“人”的想法和反应。这对一般的黑帮动作娱乐片来说，也许谈不上什么太大的问题，但是在反腐题材中，则掩盖了腐败黑暗势力对人民群众的伤害所制造的社会矛盾。这一点在立意上，就离《人民的名义》相去甚远。

黎志田的人设则类似《狂飙》中的高启强，以一根扁担起家，可能因为电影篇幅的原因，无法像后者一样，拉长时间线全面立体地打造人物形象。然而对黎和郑这两个反面主角，影片又不吝笔墨刻画他们的亲情之爱，但这种反面黑暗人物的所谓亲情的亮点，已经是陈词滥调，了无新意，没有使人物形象变得丰满生动。如果说郑副市长的亲情问题跟情节发展有一定关系，必须描写，那么黎志田与女儿浓墨重彩的描写则没有什么意义，挤占了本应用于交代情节的时间。女儿酒店生产与自己的黑社会帝国的崩塌放在其他影视剧中也有表现，但是本片并没有什么感人的力量。

电影在情节上比较吸引人之处在干黑帮老大和郑副市长之间的明争暗斗，甚至相互捅刀子。这印证了《庄子》的名言：“以利合者，迫穷祸患害相收也。以天属者，迫穷祸患害相收也。”意思是，以利害关系而结合的朋友，一旦遇到困境和灾祸，就会立刻把对方放弃。相反的，依自然纯情结合的亲人或同志，当遇到灾祸痛苦时，关系结合得反而越坚定。两个反面主角的互相残杀，家庭破裂，与苏见明与李惠琳之间的相濡以沫、奋不顾身形成了鲜明对照。这种对照在其他影视剧中也有表现，但是本片当中作为情节自始至终的主线来描写，还是很突出的，算是一个震撼点。

反腐扫黑题材的影视剧还会继续拍下去。一方面，反腐永远在路上，是一个长期的历史进程；另一方面，人民群众关心反腐，对腐败和黑社会的愤恨之情，需要得到文艺的表现。但是反腐题材影视作品怎样拍才能真正打动人心？怎样引发观众的共情？这是每一个导演都必须想清楚的课题。

（作者为北京师范大学文艺学研究中心教授）