

WENYI TANSUO SHUXI

TANSUO DIANYING JI

BENSHE BIAN

文艺探索书系

探索电影集

本社编



目 录

一个和八个
黄土地
猎场扎撒
海滩
良家妇女
青春祭
黑炮事件

上海文艺出版社

责任编辑：张治远

封面设计：陆震伟

文艺探索书系

探索电影集

本社编

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 上海新华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 20.75 插页平 2 精 6 字数 446,000

1987年5月第1版 1987年5月第1次印刷

印数 1—8,500册(内精装 800册)

书号：10078·3808 定价：平装 3.45元 精装 5.00元

编辑前言

最近几年，我国的文艺正在发生深刻的变革。从题材内容到表现手段，从文艺观念到研究方法，出现了“全方位的跃动”。无论是创作还是理论，都呈现出前所未有的锐气和活力。作家、理论家的想象领域和思维空间迅速拓展。这是时代的改革浪潮，在文艺领域中激起的回响。文艺探索书系，正是在这样一个总的社会文化背景下面应运而生的。

书系兼收创作和理论。创作部分，除了按体裁形式选编诗歌、小说、戏剧、电影等作品外，还将考虑出版个人的探索作品集和某一方面的多人探索作品集。理论部分均为组织撰写的专题论

著，其中以探讨文艺基础理论为主，兼收对作家作品进行多角度考察和宏观性研究的著作。两者的编辑方法略有不同，但都要求贯串着鲜明的探索精神。我们希望这套书能成为当代文艺变革的一个缩影，从中可窥探到作家、理论家的心路历程和精神状态，了解到作家、理论家的思考的广度和深度。称这套书为“书系”，则是为了突出在整套书的选题结构和每一本书的逻辑结构方面对体系性的追求。

文艺创作，文艺研究，属精神劳动的范畴。精神劳动具有不可重复的特点。这就需要不断地进行探索。探索精神是一种开拓精神。它体现了追求真理的虔诚和执著，体现了创造意识的清醒和强烈。社会是在探索中前进的。从必然王国走向自由王国，从未知领域进入已知领域，除了探索这条崎岖曲折的道路外，没有任何其他的捷径。文学发展史其实也可以说是文学探索史，文学创新史。探索是科学发展、艺术繁荣的强大动力。

在创作实践中，探索作品和非探索作品，很难截然分开。凡是成功的作品，都一定会有探索的成分。“书系”突出强调“探索”二字，并不是要否定或轻视未入选的作品的探索价值。我们只是想在比较的基础上，选择一些探索色彩更为浓厚而又确实在某些方面实现了突破和超越的作品。从编辑思想来说，这样做，一方面是为了积累和交流探索的成果，另一方面则是想提倡和发扬探索精神，以造成一种宽松的、和谐的“精神气候”和文化环境，打破文艺创作和文艺研究中的某种消极的思维定势，更加有力地推动社会主义文艺健康地发展。

探索也可以说是实验。在自然科学领域，科学发现和科

学发明，往往是要经过无数次的实验才获得的。探索过程是实验过程。社会科学和自然科学不同的是，它的探索成果一开始便要和社会直接见面，产生广泛的社会影响，因此一定要有严肃的态度和负责的精神，坚持以社会效益为唯一准则。但既然是探索，有时就难免幼稚、粗糙甚至出现失误。我们认为，只要能从中获得新的认识，即使是失误，也是在寻求真理的道路上迈出的可贵的一步。当然，充分肯定探索精神，并不等于说具体的探索作品，包括这套“书系”在内，便无可争议。如果这样要求，是不符合探索的本义的。马克思主义的发展史告诉我们，一定要提高实践的权威性，把裁判权真正交给实践法庭，由实践来对探索的成果作出抉择。为了使社会主义文艺探索活动健康地、正常地开展，我们将坚持党的双百方针，提倡不同学术观点的相互交流，不同研究方法的相互切磋。同一论题，只要观点、方法不同，出书并不以一种为限。

编辑出版文艺探索书系，本身也是一种探索。我们等待着指点和批评。

上海文艺出版社

一九八六年一月

序 一

钟惦棐

如果用一句很简单的话来描述中国电影在近年来的进展,那就是电影在思考它的对象的同时,也在思考其自身。

在长时期的审美经验中构筑着人们的审美意识。视电影为流泪的艺术,视电影为唱诗的艺术,或视电影为正襟危坐,等到场内顶灯一亮,便都化为义士勇夫或忠臣烈女,否则便不能叫电影。流泪是感化,唱诗是净化,正襟危坐是教化。这种现象在艺术家中之有之,在观众中也有之;在领导层中有之,在被领导层中亦有之。而且这种不一律中的一律,将是一个长期的现象。中国文化的“道”统是个坚硬之物,隐身电影有年,从业者面面相觑,如是者又有年矣!

如今探索电影颇遭物议,我便成了“始作俑者”,把一潭波光摇曳的清水搅浑了,可谓罪莫大焉。五七年我以提出电影的“票房价值”遭谴,如今又以探索片的没有“票房价值”得罪。同样一个脑壳,却悬在一条绳子的两端!

意识形态的确定性,往往更多地表现为不确定性。比如“双百”,便各有各的解释,其中有张春桥辈,就曾以“无产阶

级”之名手持大棒而言曰：“百家争鸣，一家作主，最后听江青同志的。”即所谓“定于一尊”。语近荒唐，倒也符合“双百”以来的史实。

人和人的关系，艺术和艺术的关系，各种艺术内部风格样式和艺术方法的关系，都不是绝对的。我曾希望谢晋同志把雅俗共赏、老少咸宜的艺术风格坚持到底，至于谢晋同志在自身的艺术实践中感觉出他还有必要作某些新的探索、调整，那将是一个艺术家自身的事情。我们认真看水华、凌子风、于彦夫等同志，他们的早期和近期之作，也同样是有变化的。《蓝色的花》和《白毛女》，《边城》和《中华女儿》，《十六号病房》和《夏天的故事》，其间的差异就不小。一些中青年导演，彼此也有差异。差异可以是矛盾，也可以不是矛盾，而是相互启发、相互补充。因为造成差异的条件是很多的，素养、题材、经验、美学追求，直至制作时的社会条件、政治气候。后两者对电影艺术家的影响，比之当年对齐白石甚至比现在的巴金都要大得多。

如今世界上有被称为“大众传播媒介”的电影，也有些不准备在大众中传播，只是为了少数人看看，这就是所谓“实验电影”。实验电影和我们一般所说的电影是不同的。这种不同就好象化学实验室和化学工厂的不同一样。实验室产品无法批量生产，却为日后的推广应用积极准备着条件。“实验电影”之所以为“实验”，是因为这一门新生不足百年的艺术，无论是作为工艺流程，还是作为艺术方法，都经历过并且正在经历着重大的革新。我们的探索只就艺术方法而言，战后四十年，人们对它的认识比之这以前，是更加深刻多了——从编织故事视为教义的传统，到活脱脱的众生相，到浮动不定的意识深层的剖析，以及我们现在还难于界定其范围的新领域，都在日益

扩展电影自身的视听的质和量。有一部叫《去年在马里昂巴德》的影片,很难看懂,但我以为看懂它很有必要,因为它对电影的时空观作了个比较符合生活实际的探索。这个问题在文学上已经不算一回事了,连《红楼梦》也用的是倒叙式写成的,所以又叫《石头记》。电影如果照这样拍,当然也行,但和电影的视觉特征并不符合。于彦夫的《勿忘我》,是从女主人公在火车上回想开始的。文学只消一直写下去就行了,但是作为电影,现在式和过去式银幕形象的不同质,是异常明显的。如今的导演有的已经注意到此点,即把过去的片断用另一种颜色来表示,或者如《这里的黎明静悄悄》那样,把回忆的镜头一律采用不实的焦点。《勿忘我》置整个故事于回忆之中,其困难恰恰表明文学叙事方法的自由和电影叙事方法的不自由。回忆中的女主人公,绝不可能把男主人公搬进草棚后,晒的什么上衣、裤子,都一一还原成如我们眼见于银幕上的样子。在《去年》中,凡是属于“去年”的人和景物,不是如雕塑般的凝重,就是如机械般的板滞,统统属于残象而余留在仿佛的记忆之中。这无非是说,各种艺术都有自己不同于它种艺术的峡谷,专供美学的健儿们纵马驰骋。包治百病的世界观与统一的创作方法,总是不屑议论这些事情。尽管据说他们在反对公式、概念、平庸等许多方面,一向不遗余力。

一九五六年初,我写过一篇叫做《共同努力,提高电影文化水平》的文章,发表在创刊不久的《中国电影》一九五六年第一期上。那时考虑的问题,无疑是很简单的。说的直白些,就是希望我们电影能为政治服务得更好些,或者叫改善党的宣传工作。因为在这时候,观众已经有别于我们入城时的状况,人们只消满足于一些从不知道的事情。这些事情在经历了五

六个年头之后，已经不稀罕了，老的样式和新的公式，已经在观众中失去了吸引力。至于那篇文章把当代电影置于当代文化之列，并初步提出了电影思维的必要性，如果不是《电影的锣鼓》使我遭受灭顶之灾，它有可能使我们在电影理论的建设上，发展得更好些的。

由“电影文化”而“电影美学”，既是我在电影意识上一次新的觉醒，更是在一场浩劫之后，一代新人迅速成长的结果。新的感受、认识和对客观事物的总体把握，已经很难用传统的电影模式去表达了！加上多年对电影信息的封闭政策，后来在江青、王洪文辈作为消遣的片库中，使若干有心的年轻人，也窥见了某些在艺术上可资借鉴的端倪。于是出现了引人注目的新作，使人感到中国电影要发展，必须涉及它的深层结构，不是一般的所谓“提高”，而是变革。靠一些口号或指令是改变不了什么的。《小花》和《苦恼人的笑》在观众中获得十分强烈的反响，正表明这种变革的重要性。十年来，这一势头在不断发展，新起者立足未定，便被后继者的浪头远远盖了过去。不仅使象我这样一个自传统中来的人瞠目结舌，也使一些在摄影机旁的先行者哑然改容。不及十年而有“第三代”、“第四代”、“第五代”的出现，就说明中国电影不但要求改变以往的好莱坞模式，也要求改变以往的苏联模式，形成中国电影最活跃的发展时期。尽管它在实践中继续被束缚，脚下还有一块薄冰，也遭到某些人的白眼甚至叱责，但是生命一旦形成，终是要破土而出的。我在少年时代就曾惊异拱开“三合土”而出的芭蕉幼叶——芭蕉幼叶其柔嫩远胜于丝绸，但它借造化之力，使光洁的路面为之皴裂，而后从缝隙中伸出头来。这一启示对我由“格物”而“致知”，也往往贯穿在我自己的生命历程

之中。但这并不能说明传统对我没有约束性。一个从政治、政策、典型、宣传……中走过来的人，不能不具有先验性的审美观。尽管我的一些审美积习在我和新一代人的交往中有所变化，也往往发现自己的尾巴并不比别人短。因此在一场电影观念的变革中，我也有沉默的时候。沉默就表明我还拿不定是我对还是别人对。我所能做到的只是：即使不对的是别人，作为探索，也是个必要的过程。只允许对，不允许不对，在追求真理的道路上极易堵塞通幽之门。理论是一个层次，美学是又一个层次。在第一层次上的某些偏颇，在第二层次上说不定反是不可少的。而且在同一的艺术实践中，“距离”可能不容于“街头诗”，但对“史诗”，却是不可少的珍贵品质，使“闲坐说玄宗”的宫女们相形见绌。恩格斯说谬误中包含真理，真理中包含谬误，关键在于我们怎样去把握它。收入这本书的《猎场扎撒》以及并未收入这本书的《盗马贼》，都是田壮壮的作品，一个青年导演花费了很大的力气却换来更加不为人们所理解的结果。这种情形，不但充斥整个文化艺术的历史，而且也很可表明当今中国还没有准备好这样的观众层——他们还更多留心“故事片”的故事，因此抱怨有的影片故事陈旧，还难以把电影提高到视听文化的级别上来考察。探索电影的兴起，和它目前所能够得到的支持，仅止说明人们对文化的要求正和生活一样，不断趋于多样化。就历史的每个阶段而言，满足观众的审美要求和认识观众的审美局限，永远是一个艺术家保持清醒头脑的计量器。

《青春祭》和《黄土地》流于淡化——这也是它招恨的原因之一，但我真想能有这两个可供“阅读”的录像带，在生活中的宁静时刻细细“读”它，因为它有可读性。我的用词如此，也

并不是偶然的。这两部影片在我初读时，都没有读懂。是它们教育了我，读不懂影片有可能咎在影片，亦有可能咎在自身。我的一个在山西插了十年队的年轻朋友，看《黄土地》至于数次流泪，并说中国影片多虚假，而《黄土地》是真诚的。

这十年，我就更多是在这样和那样的年轻人的带动下缓慢地走过来的。同龄朋友称我为“儿童团长”，我倒并不以为是贬义词。本书编者又以为我是行家，嘱我作序，我我才学不称推辞过，终不可免，遂以彼之诚，述己之诚，而不以鸣鞭为职业，庶几免为后世者笑。

是为序。

一九八六年三月九日初稿于北京

五月二十二日定稿于珠海。

序 二

罗艺军

这本电影集收进了几部近两年来引人注目、包括颇有争议的作品，并冠之以“探索电影”。广义而言，每一部真正的艺术品（非模式化的、非模仿性的），都有所追求，有所创造，也都具有探索性。在这个意义上，这两年的电影探索当然远不限于本书中的这一些。《红衣少女》、《高山下的花环》等就很有探索性。如果从狭义理解，将那些在社会观念、电影形态上进行更为大胆尝试，带有某种实验性质的作品称之为探索电影，也是名实相副的。虽然，要在这两者之间划出一条清晰的界线，确有困难；艺术上某些概念的外沿原本就带有模糊性。

本集中的作品能够在“探索”的统一名目下归纳成集，说明它们有许多相同或近似之处。然而这几部作品无论在选材角度，主旨意蕴，电影语言上，差别也是明显的。《黄土地》雄浑、凝重，黄土高原象时间的老人诉述昨天和今天；《青春祭》婉丽清新，四季长青的山水蕴涵着女性敏锐而细腻的感受；《良家妇女》沉朴而淡远，力图寓千载于一瞬。《一个和八个》强

烈的性格冲突和造型上反差对比，汇聚成一股震撼力；《猎场扎撒》以生活流程的自然亲切的展现见胜，情节消融在生活场景展示之中，近似纪录片。这种艺术风格的迥异，意味着电影探索的途径是开阔的，多样的。

当代中国电影探索的新潮始于七十年代末，它是社会生活变革带来的社会意识和审美意识波澜的银幕涌现。初始阶段，探索侧重于艺术形式、技巧手法上的变化。闪回、慢动作、变焦距镜头、声画对位技巧的大量使用和时空交叉结构的盛行。这一方面打破了电影艺术的沉闷气氛，丰富了电影语言；但也有许多作品陷于肤浅的形式模仿。进而着力于社会生活的认识和思考，对时代和人生的探求；以及电影观念层次上的演进，对传统的电影观念进行冲击。创作和理论的探索几乎同步，影坛呈现出非常活跃的景象。近年来探索浪潮的一个令人瞩目的趋向，从悠久的民族文化沉积中探寻民族性格的烙印，力求从历史的高度，清理我们民族继承的精神财富和心理负担。在现代文明冲击下，传统文化熔铸的民族心理状态的裂变、更新过程，无疑是当代艺术面对的时代性的主题。本集中的探索电影，不期而遇地都在不同侧面和层次上触及这个主题。

《黄土地》中广袤无垠、光秃秃的黄土地，深沟大壑象是它的年轮。那哺育了我们民族和悠久灿烂文化的贫瘠的土地，似乎将它的青春和活力都付与了历史，如今衰老得丧失了活力。那里的时间似乎停滞，人们的生产方式、思维方式和行为规范，仍在两千多年前的轨道上运行。静穆的黄土高原，是我们民族在历史长河中长期凝滞的表征。然而时代的浪潮毕竟在这里激起了涟漪，淤积的活力在震荡腰鼓声中显示出巨大潜



能。这古老的大地深层流动着炽热的岩浆。《良家妇女》象《黄土地》一样,具有历史的、宏观的反思特质。片头上的浮雕,远古象形文字中跪在地上两手扶地的妇女,把中国妇女的命运放置在民族文化系统中观照;出手不凡,意蕴深邃。人们熟悉的“小女婿”的故事,在银幕上得到了远为深沉的开掘,在貌似和谐的家庭中隐藏的更深刻的悖谬。封建买卖婚姻的不合理性,提升为文化沉积的社会精神网络笼罩下人性的异化。《青春祭》选择另一个独特角度,撷取古朴的傣族文明和现代汉族文明撞击的浪花。封建文化对人性的压抑获得“革命的”禁欲主义的支援而泛滥中原大地,边寨中古朴的文明在爱情的坦直和对美的爱好上更合乎人的天性。被“革命的”的风暴驱使到偏远边疆的年轻一代,在这里激发了审美意识和青春意识的觉醒,接受人的自我实现的启蒙。看似荒唐而又包涵历史必然的现象,往往发人深省。《猎场扎撒》则把我们带到民族大家庭的另一隅,诱发着缅怀古昔之幽情。蒙古民族传统的美德,纯朴、刚毅、诚挚和守信,仿佛都是现代文明在演进中丧失或侵蚀了的品格。在奔驰飞跃的围猎场面,依稀可见几个世纪前在欧亚大陆所向披靡的祖先的身影。将摄影机转向硝烟弥漫战场的《一个和八个》,则是民族生死存亡关头的一曲对中华民族气质、民族精神的颂歌。我们这个民族具有强大的凝聚力,这种凝聚力使她跨越无数的历史风暴顽强屹立。一群社会渣滓,土匪、逃兵,在革命理想、民族气节和献身精神融为一体的共产党员激发之下,觉醒的民族意识使猥琐的灵魂升华到民族英雄的境界。

尽管这些银幕形象与创作意图之间存在不同程度的距离,电影这样集中地对民族文化体系进行过探索,毕竟还是

新课题。

当代电影探索精神,根源于经受巨大灾难后的忧患意识,根源于对历史曲折的沉思。这是主要的和基本的。对外开放敞开银幕之窗,国际电影浪潮冲击着长期封闭而萎缩的中国影坛。几部影片的中年导演,黄健中、张暖忻、滕文骥,都是积极借鉴当代外国电影的鼓吹者,他们既用摄影机,也用笔和舌。年轻一代的陈凯歌、张军钊、田壮壮,踏进电影学院之际,适逢敞开锁闭的国门之时。他们在一手伸向外国的勇气和跨出的步幅,更甚于中年一代。这批作品在电影形态上与七十年代以前中国电影的区别从视听直观上就能明显地区分。电影综合造型手段潜力的发挥(不是更多凭借对话),结构上的散文化、诗化的倾向(不追求强化的戏剧性),逼近生活形态的流动感、真实感等等,流露着当代电影的丰神。有不少同志忧心忡忡,这样热衷于吸收当代外国电影,会不会导致中国电影的西方化?不能说我们的电影中没有这种倾向,但主流总是健康的。引进外来的艺术,用鲁迅先生的话说,即是借新的形、新的色写自己的世界,探索中国向来的灵魂。我以为这是对电影艺术洋为中用的最确切而简练的概括。这几部作品,基本上是向这个方向努力的。至于探索的成效如何,当然还可以研究。为了建设高度物质文明,必须坚持开放;为了建设高度精神文明也同样要开放。当然不容忽视维护社会主义意识形态的纯洁性,更不容许去拣西方有识之士都嗤之以鼻的文化垃圾。

再考察事物的另一面。引进外来形、色为了写中国灵魂,而中国灵魂特殊的气质和神采,又有待与之相适应的形和色。这就要求对外来形色有所增损,有所改进,赋予民族的特色。

在这个课题上电影界意见纷纭，这就是仍在展开的关于电影民族化的争论。我个人认为，中国电影的美学特色应建立在对当代发展中的审美理想的尊重和对中国优秀美学传统的批判地继承。中国电影史上许多优秀作品在这方面已作了很多成效卓著的探索。仅就八十年代中年导演的创作看，《城南旧事》、《乡音》等即是突出的例证。文集中有的作品，比较有意地作了这方面的努力。

纪实性风格在中国电影界曾风靡一时，目前仍保持它的势头。《猎场扎撒》展现的生活质朴感可见一斑。纪实美学在中国的勃兴，主要是外国电影的影响和巴赞、克拉考尔电影照相本性理论的介绍。纪实美学在矫正悲剧年代孳生的矫饰性美学对电影自身的认识上，功绩不可磨灭。中国电影扩张了电影的潜力，电影显示了更为鲜明的艺术个性。但纪实美学也有自己的局限。这里的几部影片，多在向超越纪实性层次探索。《青春祭》和《良家妇女》力图在客观表述中渗透主观的感情色彩，抒发对生活的感受、情绪和作出审美评价。影片中追求的或清新、或沉朴、或淡远的诗意，均可感受中国传统艺术美学境界的意蕴。《一个和八个》、《黄土地》的摄影师张艺谋在造型上的视觉冲击力，如前者的人物个性分明的静态肖像画，后者的人格化了的黄土高原的形象，以及画面的滞凝感和开放性，都带有某种抽象的、变形的和象征的色彩，而非纪实美学的“物质现实的复原”。力图在电影的照相技术本性所具有的最大再现性中，赋予表现性的意趣，在形似基础上捕捉神似就是尝试将中国传统美学与电影艺术结合的一种努力。作这样的判断，并非主观臆测，确系创作者有意识的美学追求。《一个和八个》的导演张军钊说：“在创作这部影片时，我们曾认真的研究

了中国的美学传统”^① 其他的某些创作者,也有类似的表述。

有些同志担心,提倡电影继承和发展中国传统美学,既违反了审美观念现代化的潮流,也会导致对刚刚兴起的对电影艺术特性探索的忽视和抹煞。不能说这种担心没有一定的现实依据。人们往往将中国美学传统与向国外借鉴对立起来,似乎是鱼与熊掌不可兼的二维背反。艺术实践表明,这两者并非绝然对立的。现代审美意识并不一概排斥传统,它还得在传统的基点上革新。当代西方艺术,还有哲学、社会科学和自然科学,往往从古老东方文化中汲取智慧和灵感。这已非个别人的标新立异,它已形成了一个仍在上涨中的潮头。东、西方两种悠久文化体系的汇合,总是交流的,而不是单向流程的。现代一百多年来则表现为单程流向的倾向。这固然有社会发展不平衡的必然性,也包含欧洲文化中心论的偏见。这种偏向性似乎已被更多的人觉察并着手扭转。

电影艺术在中国美学传统的继承发展中,并不一定要以牺牲自身的艺术特性为代价;相反地,倒可能为开拓电影艺术的可能性独辟蹊径。《罗生门》、《雨月物语》等日本影片走上国际影坛,浓郁的东方情调是重要因素。中国的优秀影片,也都在不同程度上带有这种素质。中国的美术片在国际影坛上享有比故事片更高的荣誉,主要优势也在于此。我们的电影应该是电影思维的,又是富于中国审美特色的。

探索电影某些意向的得失,尚有待进一步的探讨。初步的实践检验中,有不少问题值得注视。其一,有些探索电影不为广大观众所理解和喜爱。扩大观众审美领域和提高美学素

① 参看《影剧艺术》1985年第5期:《美国电影界三教授谈〈黄土地〉、〈一个和八个〉》。