

21 世纪新闻与传播学系列教材



中国 当代电影史

1977 年以来

陆绍阳 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

21世纪新闻与传播学系列教材

中国 当代电影史

1977年以来

陆绍阳 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中国当代电影史:1977年以来/陆绍阳著. —北京:北京大学出版社,2004.7
(21世纪新闻与传播学系列教材)
ISBN 7-301-07083-7

I. 中… II. 陆… III. 电影史—中国—1977~ IV. J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 019966 号

书 名: 中国当代电影史:1977 年以来

著作责任者: 陆绍阳 著

责任编辑: 高秀芹 付 凌

标准书号: ISBN 7-301-07083-7/J·0093

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn> 电子信箱: zpup@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752032

排 版 者: 北京军峰公司

印 刷 者: 北京大学印刷厂

经 销 者: 新华书店

730mm×980mm 16 开本 13.625 印张 260 千字

2004 年 7 月第 1 版 2004 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 24.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。
版权所有,翻版必究

21 世纪新闻与传播学系列教材编委会

主编

龚文庠

编委会成员

(按姓名拼音排序)

陈昌风 陈 刚 程郁缀 龚文庠
李 琨 吕 艺 王明舟 肖东发
谢新洲 赵为民

总序

2001年5月,在北京大学新闻与传播学院成立庆典中,有境外记者问我,北大的新闻与传播学院将具有怎样的特色?我说,它的特色就在“北大”两个字,这貌似诡辩的回答,其实有很多含义。说得更清楚一些,就是我们的学院将继承北大的传统。这传统的意义就是鲁迅先生所说的“北大是常为新的,改进的运动的先锋,要使中国向着好的,往上的道路走”。八十多年前,北大站在时代的前列,开设了第一个新闻学研究会,出版了中国第一本新闻学著作,创办了中国第一份新文学期刊,使北大成为中国新闻教育的摇篮和中国新闻事业的先锋。今天我们在新世纪开元之年创办新闻与传播学院,同样要追随世界潮流,走在时代前列。

人们用各种名号来描述21世纪:信息时代、网络时代、知识经济时代、全球化时代……无论哪一个称呼,都离不开在信息科技推动下蓬勃发展的当代媒体。大众媒体最初只是传递消息、提供娱乐的工具,是政治文化体制中的附属品,现在它们已经成长为庞大的跨国产业,是经济全球化的主力军,牵动着世界经济、政治、社会的发展,在时代潮流中推波助澜、势不可挡。这一世界潮流也推动着中国传媒的发展。在改革开放的大环境下,中国传媒的市场化、产业化、集团化已呈现出不可逆转的趋势,整个信息、文化、传媒产业出现了所谓的“大动荡、大分化、大改组”的局面。

时代的变化必将对相应的学科产生影响。在传播业界群雄并起的大变革时代,人们需要摆脱旧模式、旧框框的束缚,需要更新理论、更新思想、更新行为。以人类传播行为和大众媒体为研究对象的新闻与传播学将面临新的课题、承担新的任务。作为人才培养基地,我们学院的首要任务是为社会输送符合时代要求的新一代新闻与传播人才。我们要认真审视旧的理论模式、学科框架、办学理念,要进行大幅度的革新,这样才能回应时代的呼唤。北大新闻与传播学院开始作了一些尝试。在学科设置上,我们建立了新媒体与网络传播系,开设了(或即将开设)网络传播、媒体经营、信息经济学、传播伦理、数字出版技术、整合营销传播等一系列专业课;在教学思想上,我们鼓励不同学科的渗透、交叉和知识领域的拓宽,吸收不同学科背景的学生进入新闻与传播学专业;在办学方式上,我



们主张“开门办学”，积极加强与新闻传播业界和媒体产业部门的交流与合作，请实践经验丰富的第一线专家来讲学，派学生到实务部门去学习，与媒体业界共同举办各种形式的专业培训、合作研究，努力形成“从实践中来，到实践中去”的良性循环。

正是在这样的大背景下，我们开始编写“21世纪新闻与传播学系列教材”。在注重本学科的传统基础知识的同时，我们的教材将力图体现“新、博、活”的特色。“新”就是吸纳新的学术成果，开辟新的学科领域，探讨当代的新问题和新观点；“博”就是在选材上博采“他山之石”，突破传统的学科疆界，实现心理学、社会学、经济学、法学等诸多学科与新闻传播学的相互参照、渗透、融合；“活”，即打破“教材至上”的观念：教材不是供学生死记硬背的“经书”，而是参考资料、辅助读物。活的教材应该具有“开放性”，允许提出问题，也允许有多种答案，提倡多种学术流派的争鸣。最好的教材应当最能激发学生的兴趣、智慧和创造力。

学院刚刚组建，我们给自己悬起了高远的目标，虽暂不能至，心诚向往之。为了培养和造就新型人才，为了推进中国新闻与传播事业的发展，我们将竭尽全力，作出哪怕是一点一滴的贡献。这就是我们编写这套教材的目的。

龚文序

2001年12月8日于北大燕园



序

如果不是这本书，我大概至今也不会去看对于新时期电影的某种概述。作为一个亲历者，绍阳所做的这件事，我本来觉得还不到时候。写在进行时的“历史”，材料可以俯拾皆是，选择却是天大的难题。在一块多变的土壤上，一时间风光无限的东西，没准一阵风后，连过眼烟云都算不上；眼下动静很小的一些作品和人，也许慢慢地会沉淀出特有的价值。史是可以有个性的，但我以为，这个性的体现不是纯个人观点的恣意挥洒，而是大体经得住推敲的公论的个性化述说。对于近二十年的电影，要得出某些将来也不会再推翻的共识，现在还没有这样的气氛，或者说得更实际一点，公论不是完全没有，不过有些话眼下还不好说，至少是说不痛快。比如，在中国，电影和观众之间不能分割的关系究竟用什么来维系更牢靠？每当人们为置身全球化市场、面对好莱坞强势毫无招架之功而发各种慨叹，出各种计谋的时候，我就想说，假如《活着》、《蓝风筝》、《霸王别姬》当初的命运完全不是那样，我们今天至少可以活得像伊朗、韩国的同行们一样挺着。

然而绍阳还是写了。说“初生牛犊”也好，“北大轻狂”也罢，其实写书是世界上跟胆量最不沾边的事情之一，因为说破大天，最终还是要看你究竟给了读者什么。

——本书给这二十五年划了七个“时代”：徘徊、补课、改良、浪漫、娱乐、高歌、写实。前几个以年代划分，小有交错；后面几个，时间是共时的，说的事以人划分。这种划分以及给每个“时代”起的名，可谓苦心孤诣，因为前后相互间没有必然联系，以前没人这样分过，而这种“姑妄分之”，尽管没有道出历史前进或拐弯的规律（但愿将来能有人道出），却带来了讲述现象时的洒脱和自由。这许多就像刚看完一样的电影和都还健在的熟悉的人，在这种宽松的框架里被一一扫描过来，对于想探知的年轻读者，相信会有一种感性的吸引力。作者绝不是没有观点的故意回避，只是把他的所想糅进这些描述里了。

——本书用生动的文学化语言，去触摸一段刚刚发生过的历史；用电影和电影周边环境的互相影响，来分析每一时间段作品的成色和形态；从具体到拍摄背景、票房统计之类的量化现实，到夹叙夹议、“故弄玄虚”式的多相位理论提



升……这些特点以及它所反映出的某些新的学术方式，很值得我们回味。电影本身是一个归属很杂乱的东西，意识形态工具、工业化生产的文化娱乐商品、通过多道工序由集体创作完成个人意图的艺术劳动等等。与其形而上学地规范一套模板，不如就事论事地研究每一次不可重复的过程。

——本书第一次把同一时期台湾香港的电影同步列入了研究体系。除了需要花很多功夫收集资料、积累影片以外，这种开放式的思路本身，就使研究具有更为宏观和前瞻性的意义。新时期以来中国内地与中国台湾、香港电影由沟通而互动，由互动而共存，其间许多文化轨迹和市场规律，将在长时间内继续影响着华人电影世界。

在我看来，有这三条，绍阳就算没有白写。何况，他由于以本书主要内容开的课程被学生选为北大去年“十佳教师”的事实，可以看做它的价值的一个佐证。我祝愿有更多的青年学者默默耕耘在自己选择的田地，更祝愿以后的历史不再让我们写起来那么费心思。

郑洞天

2003. 11. 30



目 录

总 序	(1)
序(郑洞天)	(1)
第一章 徘徊时代	(1)
第一节 乍暖还寒:1977—1978 年的文化生态	(1)
第二节 沉重翅膀:阵痛后的电影界	(3)
第三节 徘徊踏步:恢复时期的电影创作	(5)
第二章 补课时代	(9)
第一节 思想解放:1979 走进新时代	(9)
第二节 集体补课:电影本性的讨论	(10)
第三节 走向真实:电影艺术的第一个台阶	(13)
第四节 遭遇激情:恢复电影的感受力	(17)
第三章 改良时代	(29)
第一节 电影的改良:三代同堂的电影创作	(29)
第二节 战火中的青春:第三代导演的创作	(31)
第三节 儒者风范:谢晋的电影	(39)
第四节 春雨潇潇:1979—1983 年的电影生态	(47)
第五节 诗化生活:吴贻弓的电影	(53)
第六节 人的主题:谢飞的电影	(55)
第七节 坚硬的外壳:第四代导演的重要作品	(59)
第四章 浪漫时代	(69)
第一节 浪漫时代:80 年代中期的文化生态	(69)
第二节 横空出世:第五代闪亮登场	(70)
第三节 影像魅力:第五代的创作特色	(73)
第四节 中国力量:张艺谋的电影	(77)
第五节 电影诗人:陈凯歌的电影	(85)
第六节 孤独旅人:田壮壮的电影	(92)
第七节 黄金时代:第五代其他重要导演及作品	(95)



第五章 娱乐时代	(104)
第一节 众声喧哗:转型期的文化背景	(104)
第二节 回到最初:娱乐片大讨论	(107)
第三节 泥沙俱下:娱乐片的创作得失	(110)
第六章 高歌时代	(117)
第一节 以革命的名义:中国电影的政治意识形态化	(117)
第二节 以人民的名义:引吭高唱的“主旋律”电影	(120)
第三节 以电影的名义:主旋律影片存在的问题	(125)
第七章 写实时代	(128)
第一节 告别革命:90年代初的文化生态	(128)
第二节 “行走的一代”:中国电影新的可能性	(130)
第三节 我在我创作:新生代导演的创作特色	(131)
第四节 开拓电影的疆域:姜文的电影	(135)
第五节 艺术家的破坏力:贾樟柯的电影	(137)
第六节 个体的创痛:第六代其他重要导演及作品	(140)
第八章 台湾电影	(151)
第一节 台湾电影的民族性和现代性	(151)
第二节 冷眼看生死:侯孝贤的电影	(155)
第三节 温和的抚慰:李安的电影	(161)
第四节 冰冷的街道:杨德昌的电影	(164)
第五节 病中的孩子:蔡明亮的电影	(167)
第六节 台湾其他重要导演及作品	(170)
第九章 香港电影	(175)
第一节 香港电影的多元化发展	(175)
第二节 天马行空:香港的武侠电影	(179)
第三节 迷失的森林:王家卫的电影	(182)
第四节 情感的胜利:关锦鹏的电影	(187)
第五节 苍凉的世界:许鞍华、陈果的电影	(191)
第六节 香港其他重要导演及作品	(195)
 附录一:1977年以来 100 部重要影片	 (201)
附录二:主要参考文献	(203)
 后 记	 (205)



第一章 徘徊时代

第一节 乍暖还寒：1977—1978年的文化生态

1976年10月，一场长达十年之久的噩梦结束了，中国人民终于可以和“斗来斗去”的日子告别了。^①在后来的中国官方叙述话语中和民间话语里，“浩劫”、“动乱”、“噩梦”等词是描述“文化大革命”经常采用的词汇。

“文革”给中国社会带来了巨大的震荡，这是一场名不副实的“革命”。在“革命”的名义下，年轻人的破坏欲被激发出来，在运动领导人的一再鼓励和纵容下，他们无所顾忌地摧毁了一切，使全国文化处于一片荒芜之中。“破”是做到了，而且“破”得很彻底。破坏是必要的，不破不立。但从人类文化总体建设的角度看，破坏是第二位的，建设才是第一位的。“文革”是一场破坏远远多于建设的运动。在这期间，所有独立的思考被禁止，个体生命的自由意志被无情地扼杀，所有制单一化和阶级斗争的绝对化被当作社会主义意识形态的主要标志。这导致“反唯生产力论”、“无产阶级专政下不断革命论”、“资产阶级知识分子不断改造论”、“接受贫下中农再教育论”、“样板戏至上论”等被少数当权者认定的论调成为主流意识形态。这些主流意识形态规范着全社会的一切思想和行为，当然也规范着电影。

随着外伤、内伤都非常严重的“文革”的结束，中国的政治、经济、文化、社会随之都发生了变化。但是，从“文革”结束到1978年12月中国共产党十一届三中全会召开这两年时间内，变化的步伐是缓慢的，或者说向前迈进的脚步是沉重的，远远没有达到人们期望的效果。有一些人没有公然反对原先的主张，并不是因为认同它，而是他们习惯生活在惯性之中，有意、无意间被惯性推着往前走。这类人的数量并不少，他们的心灵处于一种麻木状态，在长期的政治风雨冲刷中，已经丧失了对新鲜事物，甚至“常识”的感知能力。于是他们选择了一种最为保险的生存策略，沉默地往前走。另有一些人是恋旧的，他们虽然不相信“凡是派”，知道这样的主张并不符合唯物主义的观点，但不妨碍这个观点的市场，因为可以说这在某些人的心里是根深蒂固的。这些人对历史、对现状也有怀疑，但



没有深究下去。他们主动放弃了探究真理的权利。这其中的阻力来自强大的情感因素。他们大多对毛泽东怀有深厚的感情,理智明显被情感压倒,因此无法对事物做出理智、准确的判断。还有一种人,他们是“前朝”的既得利益者,当然不愿意放弃“两个凡是”这把“上方宝剑”。他们试图借着它的余威,维护自己的利益,打击对立面。于是,和“两个凡是”对立的“实践是检验真理的惟一标准”的思想遭到顽固的抵触,多年来积压下来的、数以百万计的冤假错案一拖再拖,得不到及时平反,各个学术领域的种种禁区仍然使心有余悸的人们不敢涉足。这段时间,绝大多数人的思想、认识和行为基本上处于小心翼翼、徘徊观望、原地踏步的状态,对未来没有足够的信心,惟恐踏入雷池重蹈覆辙。这个时期,就像一个人大病初愈,身体非常虚弱,处于恢复、疗伤阶段,心有余而力不足,并没有多大的作为。

但变化还是有目共睹的。尽管有阻挠、有禁令、有批判,但自由之风却已经刮起,再也挡不住了。这一点在文艺界表现得非常明显,一出现“实验话剧”频频亮相,“星星美展”冲破了各种阻力“破土而出”,“朦胧诗”潮一浪高过一浪,年轻的艺术们通过自己的创作实践,把多年来积压在人们心头的酸甜苦辣和百感交集慢慢地释放出来了。那些在“文革”中受到迫害的人们发现,政治氛围的改变已经允许他们说一些以前不许说的话了,哲学工作者可以谨慎地、有限度地思考马克思主义运用的若干前提。从对“四人帮”及其追随者的极度激愤到对这场民族灾难的理性层面上的思考,社会科学工作者已经意识到应该更深入地检讨中国20世纪50年代中期以来发生的政治运动的全过程,检讨整个中国当代历史长期存在的弊病和不理性的成分,电影创作者也开始拍摄一些触及情爱主题的作品。

人们逐渐认识到“文革”荒谬的道德世界以及它留给所有中国人,特别是年轻人心灵上深重的、很长时间内都难以根除的伤痕。这在文学上的最直接的结果是产生了“伤痕文学”^[2]。钱钟书先生认为,从文学历史的眼光看,历代文学的主流都是伤痕文学,成功的、重要的作品都是作者身心受到创伤,苦闷发愤之下的产物。一时间,“人啊,人!”的呼喊声回荡在神州的上空,围绕着血肉丰满的感性个体,人的启蒙、人道主义、人性的讨论、人的觉醒,这些一度被遗忘和遗弃的主题终于“浮出海面”。中国似乎回到了五四时代,回到那个时代的感伤、憧憬、迷茫、叹息和欢乐交杂的氛围中。

当然,那个时期中国小说中出现的自我反省,更多是局限在经验、常识范畴内,它是靠事物发展的自身规律揭示自身的秘密,在内容和形式上都缺乏独创性和丰富性,大多数作品都显得简单、直白,但作为某个特定时期的一种文化现象,在一个反经验、反传统的不正常的社会里,说出经验和常识就需要极大的勇气。



文学艺术终于在强加给它的重压下存活下来了,那些“痛苦的真实,事物的实际状态,常识性思考”⁽³⁾在中国文艺作品中越来越自我显露了。虽然艺术家无法梳理和解释“文革”的起因与影响,但回忆并叙述“文革”的过程和细节,把心中的苦难和怨恨通过艺术作品宣泄出来,是他们可以做的。一些有良知的艺术家很快发现,如果不能从文化、道德及价值观的断裂创伤中修复生还,中华文化的种种精神谱系都面临着中断的危险。但废墟上的文化重建并不是一件容易的事情,机遇和风险一直并存,要有所作为,除了艺术家自身的能力外,向困难进军的勇气也必不可少。

第二节 沉重翅膀:阵痛后的电影界

在“文革”结束的头两年里,和整个中国社会一样,电影界也处于百废待兴之中。与其他领域相比,电影界在“文革”十年中的变化更特殊,中国电影走了一条异常艰难的道路。这条路上布满了危险的陷阱,中国电影的形象是扭曲和变形的。

“文革”期间,江青直接介入了电影界的大小活动。因为30年代在上海电影界的演艺经历,使她对领导电影界的“革命”充满了自信,并把电影界当作她占领整个文艺界的桥头堡。大到电影方针、政策的出台,小到一部影片中某个镜头的处理,都打上了中央“文革”领导小组副组长江青的烙印,体现了她的“关怀”。作为江青主抓电影的直接产物,“样板戏”⁽⁴⁾定为电影艺术的典范,被推到至高无上的地位。如果作为一种艺术样式来看,可以用另外的篇幅来讨论它的得失,但有一点是可以肯定的,它的产生是付出了巨大代价的。首先,它是以割断中国电影历史为代价的,中国电影的传统被一概抛弃,几乎所有的优秀影片被扣上“大毒草”的帽子,打入了冷宫;第二,它是以抹杀“百花齐放”的指导方针为代价的,以创作上的整齐划一取代丰富多样,以一种声音替代众人的发言;第三,它是以无数艺术家放弃自己的艺术主张为代价的,很多有才华的艺术家的艺术生命被窒息了,他们一律被送到“五七”干校从事并不擅长的体力劳动,扫厕所、修水利、烧锅炉,接受以消灭知识与知识分子为目的的“思想改造”,在此期间,作为知识分子的声音彻底消失了。中国电影总体创作势头的中断,使当代中国电影严重受挫,弊害是一目了然的。两三代电影人仅仅作为石子和泥土铺垫在历史的巨轮之下,而且,大多数人再也没有等到他们的第二个艺术春天,再也无法实现他们的艺术抱负。

“文革”结束后,江青在电影界培植的亲信还没有完全被清理出去,把掺入的“沙子”分离出来并不是一件容易的事情;由于历次政治运动中立场、观点的不



同，遗留下来的派性问题也不可能在短期内得到处理；电影人虽然没有到你死我活、党同伐异的地步，但骨子里相互间的不信任和排斥是司空见惯的。江青退出历史舞台后，电影界一度还被捂着盖子。在整个文艺界，同样蒙受了冤屈，但电影人的平反时间是最迟的，大部分人都在1978年底、1979年初才重见光明。电影界元老阳翰笙和田汉是1979年得到平反的，瞿白音直到1980年才彻底平反。艺术家得不到公平的对待，历史遗留问题得不到公正、及时的解决，这在客观上造成了电影界徘徊不前的局面。

另外，我们从创作者自身来分析这个时期电影没有明显进步的原因。“文革”结束后，电影艺术家相继回到了原来的工作岗位，由于极“左”思潮没有得到彻底批判，创作人员还是心有余悸，思想上还禁锢得很严，长期处在政治高压的控制下，使得他们的言行变得唯唯诺诺、谨小慎微，不敢表达自己的见解；更出人意料的是，有的人已经习惯把外在的禁令化作自我内心的“需求”，早已完成了艺术家自身的奴化。这是十分可悲的，也是十分恐怖的现象。遍地都是惊弓之鸟，也就谈不上出现莺歌燕舞的场面。长期的泛政治化的倾向，狭隘的文艺观念与文艺政策偏差的影响，在创作上结出的恶果就是程式化的、极具政治色彩的文学、戏剧和电影作品的产生，艺术作品里只有两种极端的東西——要么是神，要么是鬼。

在一场名为揭批、肃清“四人帮”在电影界流毒的运动中，电影人的很大一部分精力用在揭批文化专制主义罪行上。原来被诬陷的“文艺黑线专政”得到平反，曾经遭到压制和上纲上线批判的《海霞》、《创业》等影片及摄制组成员也都得到平反，电影人对江青的亲信主抓的“阴谋电影”⁽⁵⁾进行了逐一的清算和责任追查。

与此同时，被定为“大毒草”的老电影重新在全国电影院上映。这些电影数量之多，影响之大，前所未有。这一举措在新中国电影文化史上应该写上浓重的一笔，它的意义和价值是巨大的。首先，在当时中国人文化生活极度贫乏的情况下，大量老影片的解禁复映，大大地丰富了中国人的业余文化生活。虽然这些影片早已拍成，在民间也时有耳闻，但大多数影片只是听说过而没见过，一旦解禁，那些银幕上的明星们以他们的个人魅力，一下子就征服了长期处于“禁欲”中的人们的心。从梦魇和禁忌中解放出来的观众开始被银幕上的故事打动，随着主人公的悲喜而流泪欢笑，无数的年轻人也开始学着银幕上那些偶像的做派，看电影成了一种不可替代的娱乐享受，收集明星的画片成了当时年轻人的一种时尚行为，电影院也成了年轻人约会的场所。以刊登明星照片和讲述明星故事为主的《大众电影》杂志，以每期百万份的销量在年轻人的手中传阅。中国的电影观众，处于一种狂欢般的庆典之中，只在1979年，观众的人数就达290亿



人次。其次，电影人重新以积极、正面的态度面对中国的电影传统，不再害怕谈论“修正主义”的电影，也不再为拍摄过“毒草”而惊恐不安，在国门还没有打开、还不能接触到世界电影潮流的年代里，中国电影人首先从自己的电影传统中获得了宝贵的滋养。

第三节 徘徊踏步：恢复时期的电影创作

“文革”结束后，电影工作者重新开始了在“文化荒原”上的建设工作，从“干校”回到各个电影制片厂的艺术家中，以前所未有的热情投入到工作当中，希望在短期内把过去十年中的损失弥补回来。

1977年，全国各大制片厂共生产了故事片18部，数量并不多。但1978年就翻了两倍多，有40多部影片问世⁽⁶⁾。这两年生产的电影，主要就是以下三类电影：

第一类电影，当然也是数量最多的，显然是为了配合当时形势的需要，这些电影的拍摄是作为政治任务布置下来的，是揭露“四人帮”罪行以及人民群众和他们的追随者做斗争的影片。最能说明问题的是影片《十月风云》（雁翼编剧，张一导演，1977）的创作。其实在“文革”结束前这部影片就准备投拍了，政治形势突变后，创作者迅速改动剧本，素材还是用原来的素材，只是把“同走资派斗争”改成“同‘四人帮’斗争”，原来的正面人物改成反面人物。经过这样的“乔装打扮”后，《十月风云》倒是抢了“头彩”，成了中国电影中第一部表现和“四人帮”做斗争的影片。从它的创作目的和动机就可以看出，要求影片有多高的艺术价值也是不现实的。这类电影的故事大同小异，要么是对“文革”的政治控诉，要么是和“四人帮”散布在各地的大大小小的追随者的斗争，如《十月风云》、《严峻的历程》（张笑天、侍继余、郗劫编剧，苏里、张健佑导演，1978）、《蓝色的海湾》（吴荫循、周民震编剧，颜学恕、艾水导演，1978）、《失去记忆的人》（杨时文、斯民三、周泱编剧，黄佐临、颜碧丽导演，1978）、《风雨里程》等影片⁽⁷⁾。这类作品，可以说是一种破碎心灵的哭诉，感情是真的，悲愤也是可以感受到的，但因为都是匆匆上马的作品，只能说是应景之作，很少有符合艺术规律的作品，影片谈不上有什么艺术价值。这些影片的缺陷都很明显，首先，正如夏衍指出的，“形势变了，（电影）却还在讲过去的老话”⁽⁸⁾。《大河奔流》（李准编剧，谢铁骊、陈怀皑导演，1978）里面所谓的“水高一寸，堤高一尺”，如果仔细推敲一下，本质上同“大跃进”时期高喊的口号“人有多大胆，地有多大产”如出一辙，都是在宣扬“唯意志论”，片面、绝对地夸大意志的作用。其次，这些影片中没有一个人物立得起来，角色基本上都经不起仔细推敲，影片创作上还不能摆脱阶级斗争、路线斗争的模式以及“三



突出”的原则^[9]，在当时的政治气候中，就算等剧本成熟了再上马，也不能对影片抱多大的希望。最根本的原因是，电影人的脑子都还没有转过弯来，人们的思维还未从根本上摆脱历史的惯性。《人民日报》1977年2月刊登的一篇社论，标题是《抓好文件学好纲》。连党报的社论都还没有放弃“两个凡是”的主张，可见当时的思想界、理论界对涉及“文革”历史和思想战线的理论问题还讳莫如深。因此在电影里，仍然表现出对于政治的机械反映，不敢稍有出格的行为，就是可以理解的了。

第二类作品是革命历史题材电影。像《大浪淘沙》（朱道南、于炳坤、伊琳编剧，伊琳导演，1977）、《万水千山》（陈其通编剧，于洋导演，1977）、《拔哥的故事》（谢夫民、成荫、毛正三、马元杰编剧，成荫导演，1978）^[10]、《大河奔流》（李准编剧，谢铁骊、陈怀皑导演，1978）、《挺进中原》（汪遵熹、李林木、温昭礼编剧，张一导演，1979）等。很多老导演希望借拍摄这类电影，在艺术上打个漂亮的翻身仗，给自己正名。但事与愿违的多，一些原先在观众中享有声誉的艺术家反倒落入了“灰蒙蒙的境界”（钟惦莱语）。造成这样的结果，原因是多方面的。新时期电影创作者面临的是“经规化和僵化的艺术模式”；“文革”期间，受文化虚无主义的戕害，中国电影在纵向方面割断了和三四十年代现实主义电影的联系，在横向方面，也把自己封闭起来，和世界电影潮流完全隔绝；这样，就导致了创作者的艺术观念越来越狭窄和匮乏，无奈中只好沿袭旧的思维框架。电影《大河奔流》里有一场戏，女主人公李麦在部队夜行军时，一只手举着照明的火把，一只手无比虔诚地捧着毛泽东像，在导演特地强调的特写镜头里，李麦的眼睛里饱含着深情。这样的情节设置，把一个女战士热爱党和领袖的心情过分地夸大处理，就明显失真，表达感情的方式也是矫情的。同时，《大河奔流》对“思想性”的片面推崇使艺术家畏惧技巧的切磋，显现出艺术精神上的停滞不前。这些历史题材作品，还存在着一个历史观的问题，“削历史之足适现实之履”的行为也时有发生。影片《大渡河》（《大渡河》创作组集体编剧，林农、王亚彪导演，1980）甚至在重大历史问题上也偏离了历史的原貌。

第三类作品是惊险反特片。当时这类电影的数量并不少，基本的情节模式是如何把隐藏在人民内部的阶级敌人挖出来。这些影片编造的痕迹很浓，叙事上是程式化，反面角色塑造是脸谱化，正面人物性格是单一化，影片的毛病一目了然。尽管这些影片的艺术价值不高，但作为“百花齐放”中的一朵花，它们也有生存的权利。在我们的电影创作中，只有影片的样式多种多样了，才能满足不同观众的需要。如果没有这样的影片，在失败中让创作者获得经验、教训，中国娱乐片质量的提高也是一句空话。在这类“反特”题材的作品中，相对比较出色的有：《熊迹》（巩卓编剧，赵心水导演，1977）、《黑三角》（李英杰编剧，刘春霖、陈方



千导演,1977)、《猎字99号》(周振天、黎阳编剧,严寄洲导演,1978)、《东港谍影》(孟森辉、周云发、陈镇江编剧,沈耀庭导演,1978)等影片。作为一种类型片,它有自身的创作规律,影片编剧的才华主要体现在悬念的设计和破解上,让观众越难猜出坏人是谁,谜底越晚揭开,影片就越成功。像在影片《黑三角》中,除郎井田一开始就暴露了自己的特务身份外,特务头子“猫头鹰”、凌元扮演的卖冰棍的老太太“水鸭子”,都是到影片最后才露出庐山真面目,编导设置悬念的技巧还是相当老练的。

在这期间,谢晋导演的影片《青春》(李云良、王炼编剧,谢晋导演,1977)是银幕上的一点亮色。这是谢晋在“文革”结束后拍摄的第一部作品。它是一部离政治有一定距离的作品,在那个年代可以称得上是一个“异数”。谢晋在一个虚假的前提下拍出了相对真实的影片,这应该归功于他在精神镣铐下还能保持几分创作才华。影片讲述了女主人公哑妹在女军医的精心治疗下,克服生理上的障碍,当上了一名女通信兵,并且在战斗中成长。谢晋试图脱离路线斗争、阶级斗争的框框,影片表现出对“青春”的思考和対生命的尊重,但因为编导认识上还有局限,《青春》不可避免地带上那个时代的烙印,并没有彻底回归艺术本身。当然,要一下子摆脱旧的模式,对当时的艺术家来说是不现实的,也是不公平的,他们同样都是“历史的人质”,都不可能马上甩开历史的宿命。尽管影片有很多局限,《青春》还是吸引了大量的观众,因为陈冲周身散发出来的女性魅力极大地满足了大家的情感渴望。对看惯了“苦大仇深”面孔的中国观众来说,正值美好年华的哑妹要亲切、动人得多。当年还是外语学院学生的陈冲扮演的哑妹形象深入人心。陈冲在她的银幕处女作中,就展现出了成为一个优秀演员的潜质和才华,后来,她在好莱坞的成功并非偶然。



陈冲

兵,并且在战斗中成长。谢晋试图脱离路线斗争、阶级斗争的框框,影片表现出对“青春”的思考和対生命的尊重,但因为编导认识上还有局限,《青春》不可避免地带上那个时代的烙印,并没有彻底回归艺术本身。当然,要一下子摆脱旧的模式,对当时的艺术家来说是不现实的,也是不公平的,他们同样都是“历史的人质”,都不可能马上甩开历史的宿命。尽管影片有很多局限,《青春》还是吸引了大量的观众,因为陈冲周身散发出来的女性魅力极大地满足了大家的情感渴望。对看惯了“苦大仇深”面孔的中国观众来说,正值美好年华的哑妹要亲切、动人得多。当年还是外语学院学生的陈冲扮演的哑妹形象深入人心。陈冲在她的银幕处女作中,就展现出了成为一个优秀演员的潜质和才华,后来,她在好莱坞的成功并非偶然。

注 释:

- [1] 中共中央明确认定“文化大革命”是一场“由领导者错误发动,被反革命集团利用,给党、国家和各族人民带来严重灾难的内乱”。见《关于建国以来的若干历史问题的决议》,《三中全会以来重要文献汇编》(下),人民出版社,1982年。
- [2] “伤痕文学”的名称出于作家卢新华在1978年发表的小说《伤痕》。