

1978—1987年中国电影的生产格局 及基本样貌分析

万传法

摘要：1978—1987年，受主流政治文化和工业经济的双向推动，中国电影一方面于继承中开始大胆突破；另一方面，受国内新形势的发展需要，历史与现实反思类影片、艺术类影片开始成为国家艺术生产中的“新宠”；而受经济影响开始自觉成长起来的娱乐类影片，则愈益显示出其蓬勃的生命力，并对现实传统形成了压力和挑战。它们的交错与消长，成为这一时期中国电影最基本的生产样貌，并对中国当下的电影格局产生了重要影响。

关键词：生产格局；基本样貌；主流政治文化；工业经济

作者简介：万传法，男，讲师，博士。（上海戏剧学院 戏文系，上海，200040）

中图分类号：J909

文献标识码：A

文章编码：1008-6552（2010）03-0066-06

在1978—1987年，有三类影片居于当时主流政治文化控制的生产中心：一类是延续“十七年”革命现实主义创作路线、主要表现重大革命历史和现实题材的影片；一类是根据《关于党内若干历史问题的决议》的基本精神对历史和现实进行反思的影片；最后一类则是响应于当时解放思想、改革创新的时代潮流而出现的探索影片。而作为主流政治文化主要承载及其控制的电影工业，一方面先天地接受了来自主流政治文化的强烈诉求，但另一方面，受经济利益本能的驱动，它又表现出某些属于自身的特点，从而与主流政治文化形成了一种既重叠又交错的相互关系，并在自觉的意义上，最终催生了娱乐类影片的产生。上述四类影片，在相互的影响与错动中，构成了这一时期最为鲜明而又基本的样貌形态，对当时及当下的中国电影创作，都产生了较为重要的影响。

革命历史与现实类影片

与“十七年”相比，1978—1987年的此类电影创作存在四大突破：第一种突破是向“真实化”、“纪实化”的转向。此类影片的代表作是《西安事变》、《南昌起义》、《从奴隶到将军》、《曙光》等。如果说《从奴隶到将军》、《曙光》、《今夜星光灿烂》等影片因为更多地表现了党内的路线斗争以及战争的残酷性而向“真实性”迈进了一大步的话，那么《西安事变》和《南昌起义》则是企图在“真实性”上实现全方位“还原”的一次大胆尝试。《南昌起义》不仅展现了整个南昌起义的实现过程，并将起义前后党内外、军内外及国内各派政治力量之间错综复杂的矛盾斗争情况清楚展现在银幕上，因此，有论者认为这是一部“纪录性的历史故事片”。而在纪实性上做得更彻底的重大历史题材影片是几乎同时出现的《西安事变》。在影片拍摄过程中，导演成荫遵循现实主义原则，从揭示事物的因果关系来认识历史的真实面貌。为此，他面对丰富复杂的历史状态，熟练地使用平行蒙太奇手法，将各条线索、各个人物、各种矛盾纠集起来，分头叙述，统一在完整的艺术构思中，让观众从时势的因素、人的因素中看到事变发生的必然，进而洞悉历史规律。影片中出现了张学良、杨虎城、蒋介石、宋美龄、

宋子文、何应钦及革命领袖毛泽东、周恩来等30多个人物。没有虚构的主要人物，没有让人物淹没在事件中，也没有故作惊人之笔，以其史实的力量产生强烈的震撼性。特别是张学良、杨虎城和蒋介石的形象塑造，打破了禁锢，以其性格塑造的真实性和丰富性再现了历史、征服了观众。^[1]很显然，这种全方位的“真实”追求，是对传统书写中“人为性”、“虚假性”的一种强力扭转，它所产生的意义，不仅是美学上的，也是经济上的。

第二种突破是向“个人化”、“生活化”的转向。它以《归心似箭》为开端，以《天山行》、《道是无情胜有情》等影片为发展，至《高山下的花环》达到了这一时期此类突破的最高峰。在这类突破中，它既不同于传统的军事影片样貌，也不同于《西安事变》所倡导的“纪实化”呈现，而是将叙事的矛盾焦点，集中于影片的主人公身上，使其在二难的困境中作出艰难的抉择。也正是在这一点上，影片赋予了主人公强烈的情感冲击力，使观众在一同体验主人公艰难选择的同时，卸掉了附于他们身上的情感罩衣，从而给予他们以强烈的深度撞击。同时，由于二难的两头，一头往往系于爱情、家庭，一头往往系于组织、国家，这便为叙事提供了充足的推动力和发展空间，因此当两头以平行的方式共同向中间推动时，受挤压的主人公便往往因矛盾的最大化而达至情感的最大化。又由于他们的选择往往倾向于“舍小家而顾大家”，从而使个人情感的舍弃成为向组织和国家献礼的最神圣祭品。有意思的是，这种情感的舍弃与责任感的合理进入，并非是互相损耗的，而是促成了一种共同的升华，所以，当魏得胜终于决定离开玉贞而选择继续寻找部队时，当袁翰看到抱着孩子在路旁等待他的妻子而下达了部队加速前行的命令时，我们在情感震撼中，感受到的是浓浓的“匹夫有责”、“位卑不敢忘忧国”的责任意识和高尚情怀。这种双向同构的叙事机制，使个人情感与主流意识形态文化得到了完美的缝合。难能可贵的是，谢晋导演又在《高山下的花环》这一影片中，将此向前推进了一大步。梁三喜之外赵蒙生的设置，使这部影片开拓了一种三向同构的叙事机制。赵蒙生作为高官后代所享受到的特殊待遇和在临战之前的退缩，不仅使他与贫苦出身的梁三喜形成了强烈反差，同时也将一种批判意识引进到了影片之中，从而加深了影片的内涵和厚度。但这种批判意识绝非是破坏性的，而是随着赵蒙生最后的改变，在获得一种谅解与宽宥之后，替补性地回归到了梁三喜的方向，从而最终达成了一种新的同构。

第三种突破是向“探索性”、“创新性”的转向。这一类影片前期以《小花》为代表，后期以《一个和八个》、《喋血黑谷》、《大阅兵》等为代表。这一时期的探索、创新集中在两个方面，前期主要集中在电影形式上，而后期则是电影形式和立意的同时进行。《小花》将战争推向后景而将兄妹情推向前景的处理方式，虽说是一个突破，但由于叙事核心仍旧是“十七年”电影中那种兄妹相会、一家团圆的经典模式（最典型的作品是《英雄儿女》），从而在某种程度上削弱了这一创新带来的惊奇性，而带给观众更多冲击的，是这部影片在电影形式的创新上面。“片中以黑白、彩色交替出现串连情节，历史和现实时空交错，打破了线性观赏思维惯性和传统情节叙述方式。全片唯一的战争场面全部用红色画面展现，伴以激越的乐曲，抒发着革命战争的壮美感。多少年后，当人们对美的深刻而复杂的含义有更多认识，形式美的追求也有了相对独立意义，而影片的新颖手法早已成为常规、被花样翻新运用着时，回头再看1979年面世的《小花》，会感到影片的创新意义的可贵。”^{[1] (250-251)}而至《一个和八个》，电影形式的探索更进了一步，如影片的不规则构图、光影色彩的低冷色调运用等等，都是对以往战争影片以及传统审美习惯的冲击和挑战。而同时，在影片立意的追求上，这部影片一反常规战争电影的常规处理，而是将人放置于一个“危险、绝望”的空间内接受考验，通过人的“变异”和“聚变”处理，从而将人格精神、民族大义、历史反思等等，一同抛到了战争书写的最前沿。诚如倪震教授所言：“老土匪的一声枪响，杨芹儿的中弹倒下，改变了中国电影关于抗日战争的描写。无论是历史角色——土匪的义举和女战士的殉国，处理的一反常态，还是影像表现的新颖陌生，都震惊了中国影坛。”^[2]而

后来的《喋血黑谷》、《大阅兵》等影片，则在此基础上，又大大往前推进了一步，无论是在视点的选择上，还是在立意以及镜像美学的追求上，它们都大大拓展了此类影片所可能开掘的深度和广度，丰富了此类影片的创作。

第四种突破是向“巨片化”、“重大化”的转向。此类影片前期以《南昌起义》、《西安事变》等为开端，中期以《风雨下钟山》等为过渡，至后期则以《成吉思汗》、《直奉大战》、《非常大总统》、《孙中山》、《血战台儿庄》等为渊薮，开始了向“巨片化”、“重大化”的转向。很显然，这里所谓的“巨片化”、“重大化”，并不仅仅是指题材的重大，历史事件的重大，历史人物的重大，更多的是指一种影片品格的重大。在《血战台儿庄》一片中，创作者从战争角度以历史大事件、历史大人物、历史大场面、历史大斗争等方面表现着历史巨片品格。影片成为新中国银幕上第一次正面表现国民党军队大规模抗战的影片。由于影片采取了实事求是的历史公正态度，脱离了传统战争题材影片的既定书写模式，从而使影片获得了很大的空间表现力和历史实感。

历史与现实反思类影片

这类影片大致可以细分为三类。一类是描写与“四人帮”斗争以及对“文革”、“反右”等政治运动进行反思的影片，以《苦恼人的笑》、《生活的颤音》、《天云山传奇》、《芙蓉镇》等为代表；一类是对现行体制、改革及固有观念等进行反思的影片，以《人到中年》、《花园街5号》等为代表；一类是对传统文化、传统道德、传统观念等进行反思的影片，以《如意》、《被爱情遗忘的角落》等为代表。可以说，这三类影片由上而下、由外而内展示了中国在最近几十年内所经历的一系列政治运动、经济改革及其由此所形成的文化嬗变，在深刻体察、反思的基础上，显示出此时的中国电影在批判与建设、认同与反省、改革与留恋、坚持与背叛之间所深深体验的迷惑与不可言说的痛苦。

以此为基调，基本上奠定了这一时期历史与现实反思类影片的影像与叙事风格。在缓缓的故事讲述中，外部矛盾的展开，为主人公内心矛盾的冲突提供了强大的推动力，而主人公所生活的“封闭性”空间，又为这种压抑性的心理宣泄提供了切实的环境，于是，空间的、心理的、时代的、人性的等等诸如此类的种种困惑，会随着这种无以排遣的氛围，被推向对历史、现实、时代、文化以及人性的哲理性思索与批判之中。影片《苦恼人的笑》描写了一个正直的记者傅彬在那个是非颠倒的时代里，他不愿说假话，而又不得不说假话的内心痛苦。故事以此为线索，着重刻画了傅彬在重回报社之后所经历的种种彷徨、苦闷和犹豫。他的记者身份——“行动自由”、“言说自由”的表征——被报社和家庭这两个一反平常而为封闭性的空间死死卡住。在左右为难中，傅彬的心理空间，取代报社和家庭，成为最安全的确定性空间。由于空间的内置化，或者说，由于外部空间对人物内部空间的挤压，最脆弱的内心竟成为了抵御外部强大力量的承担者。由此，力量的悬殊，就会变成一根绞索，在扭动着观众心灵的同时，也扭动着对于这个时代的深深思索。正是在这一点上，空间的内置化，成为这部影片向“扭曲的时代”控诉的最有效设置。

由于空间的内置化所带来的外部空间和哲理性空间的开拓，成为八十年代初中国此类电影在创作上的一大特色。也正因为此，它带动了中国电影向现代电影的发展并深刻影响了这一时期中国电影的叙事结构。由于空间的内置化所带来的心理空间的无限扩大，使得时空交错结构逐渐取代中国主流电影一直延续下来的戏剧式结构而成为这一时期整体电影语言向现代化转变的标志之一。这一变化，因为拓展了电影语言的丰富性而倍受电影评论界的关注和赞赏。而受此冲击或滋养，中国的散文式电影或哲理性电影等也在这一时期获得了发展。然而，伴随着《天云山传奇》、《人到中年》等一系列此类电影的隆重离场，戏剧式叙事结构却又获得了部分回归。这不仅见之于此时期此类影片中的改革类电影，也见之于此时期此类影片中的传统反思类电影，更见之于谢晋此时后来的重磅作品《芙蓉镇》以

及稍前的《高山下的花环》等影片中。影片《芙蓉镇》的叙事结构，就是谢晋重回其一直非常擅长的起承转合的戏剧式结构，并将其感伤美学和批判美学发挥到极致，进而对中国主流电影形态加以的一次巅峰性追求。在完整的“开端（好人受难）——发展（道德坚守）——高潮（价值肯定）——解决（善恶有报）”的叙事组合中，^[3]谢晋不仅成熟融进了经典好莱坞的三幕剧结构，也将郑正秋、蔡楚生发展起来的“家庭伦理情节剧”结构推向了一个更为开阔、更具情感内涵的高度，同时谢晋本人所特有的政治理念、道德关怀、人性追求又使得这一结构性的运用，获得了士大夫的高度和普通民众的普及度，几乎在所有层面上，它成为中国电影最适合发展的标准范式之一，甚至可以说，它是最经典的，最有魅力的。

探索类影片

按照历史进程，探索类影片可以明显分为三类不同的创作，一类以《小花》、《苦恼人的笑》等为代表，提倡一种电影语言的革新与传统的叙事、传统的人物塑造相结合的手法，追求一种形式与内容的相互促进，亦即，形式的追求是为了更好地突出内容的鲜明性与重大性，而内容的深刻和人物所遭受的非同一般的遭遇，又必须借助夸张的语言形式来加以表现，因此二者基本上是一种相辅相成的关系。譬如，在影片《苦恼人的笑》中，为了突出傅彬所受到的强烈的心理冲击，不断使用梦幻镜头来表现主人公内在的思想感情活动。影片还运用升格、降格、停拍、多画面镜头、声画分离等手法，^{[3](105)}来加强现实的荒谬性。反过来，现实内容经由这些电影手法的运用，则获得了空前的表现力。

另一类是深受巴赞的纪实美学影响的第四代导演的创作，以《邻居》、《沙鸥》、《城南旧事》等为代表。这类创作，以“本体论”追求为动因，以电影语言的“现代化”追求为誓言，以巴赞的“纪实美学”追求为目标，全面掀起了一场企图突破政治一体化书写、追求电影本体自身美学的新运动。然而，他们的艺术经验与实践经验在某种程度上又是相悖的。深受意大利新现实主义以及《公民凯恩》等影片影响的他们，在实践上却更多来自于对老一代导演的学习，如吴贻弓跟随孙瑜、沈浮、吴永刚学习，张暖忻跟随桑弧、谢晋学习，黄健中在崔嵬指导下学习，郑洞天也得到了沈浮、岑范的指导，这些都决定了他们与传统有着割舍不断的联系。因此，尽管他们都在追求着电影语言的“现代化”，但对巴赞纪实美学的片面性追求所导致的“误读”，实际上是一种妥协的结果。在此前提下，他们大大发展了长镜头的美学探索，进而发展为淡化情节，淡化表演、减少对白、看不见导演的导演、无表演的表演、散文电影、诗电影、纯电影等等一系列新的观念、新的追求，实现了中国电影在剧作、镜头语言、摄影造型、表演、声音构成、音乐等方面的变革，促成了日益走向独立的电影本体研究和电影美学的形成。^[4]譬如《青春祭》，影片运用纪实手法，摒弃了戏剧模式，采取散文结构，使银幕上再现的傣族生活具有一种质朴自然的流动形态，给人以真实自然之感。^{[3](121)}《城南旧事》则以6岁女孩小英子为主人公，以低视角的拍摄角度，模仿记录了她的所见、所闻、所感。简洁、含蓄、唯美的镜像语言造就了影片独特的意境美、韵味美，从而使这部电影成为继费穆的《小城之春》之后中国电影诗化美学的又一代表性作品。

还有一类则是以第五代群体为代表的电影创作。以《一个和八个》、《黄土地》、《黑炮事件》等为代表。作为创痛后成长的一代，他们与第四代的不同在于，他们与历史传统的关系不像第四代那样紧密，却因为历史的原因，让他们更多看到了与历史传统的割裂。因此，当改革开放的大潮与文艺界整体反思浪潮涌来之际，他们没有像第四代那样，选择站在了与历史传统的有效对话上，通过创伤性体验来感悟人生、感悟世界，而是选择站在了与历史传统的对立面上，通过批判与反思，建立起一种全新的影像书写。所以，尽管《一个和八个》、《黄土地》、《大阅兵》等都是属于主导文化体系中的“革命历史与现实题材”，但他们的反叛精神却似乎是从一开始就注定了的。张艺谋1998年在谈到他参与

拍摄创作的影片《一个和八个》时说：“（当时）在电影的表达形式和如何拍电影这种最简单的问题上，常常出现很教条、很固定的东西。我们认为很陈腐、很愚蠢，所以《一个和八个》是针对这种迂腐的背叛。……《一个和八个》可以简单地说是针对当时的那种娘娘腔的、那种粉饰的、那种矫揉造作的电影的反抗。《一个和八个》的思想内涵其实不深，它的故事叙述也不是那么独到，人物塑造也不是那么突出，就是以那么拍电影来造反。”^[5]这一宣言式表述，恰当而准确地诠释了这一代电影艺术工作者当时的真实想法和他们的艺术观念，但事实上，通过如何拍来造反仅仅是他们的一个开始，继《一个和八个》所开创的不规则构图带给中国电影界以全新的感受和震惊之后，伴随着第五代电影导演群体的横空出世，他们将这一造反很快发展到了故事讲述、人物塑造、文化批判、哲理探求等等电影的每一个细胞组织中。在此基础上，田壮壮以纯记录式的手法对于民族、民俗、宗教等的影像呈现；黄建新以隐喻性语言、象征性手法对于人生、社会命题的独特性思考等等，都以非凡的胆识，构成了对于中国电影的开创性追求。尽管在当时他们遭到了来自各方面的抨击，但却像一柄开辟了新时代的“双刃剑”，在电影美学上对戏剧化的影像模式和在意识形态上对权威拯救的叙事模式引起了反叛，确定了“第五代电影”在中国电影发展历史中的前卫性、先锋性和探索性，使它与当时中国现代主义艺术一起，成为了中国思想解放运动的重要一环。在意识形态观念和电影观念两个方面改变了中国电影的品质。^{[3](126)}

娱乐类影片

此时期的娱乐类影片，主要包括如下三种，一是喜剧片，代表作是《甜蜜的事业》（导演谢添）、《瞧这一家子》（导演王好为）、《喜盈门》（导演赵焕章）等；一类是公安、惊险片，代表作是《保密局的枪声》（导演常彦）、《神圣的使命》（导演毛玉勤、滕进贤）、《405 谋杀案》（导演沈耀庭）等；还有一类就是武打片，它们以《神秘的大佛》（导演张华勋）、《少林寺》（导演张鑫炎）等为代表。

这一时期的喜剧片创作，呈现出一种新时期以来特有的喜庆感、质朴感和亲和感。尽管在用喜剧方式弘扬新风尚、鞭挞旧思想上，这类喜剧电影仍基本沿用着“十七年”的轻喜剧形式^①，但无论是在题材的开阔度上，还是在喜剧手法的巧妙处理上，这一时期的喜剧电影，都以其贴近于现实的生活感和鲜活感，获得了广大观众们的热烈欢迎。而尤其令人欣喜的是，这一时期的喜剧电影在农村和都市两个向度上，都找到了各自适宜的土壤。各种性格的人物，不论是思想保守的，还是积极进取的；不论是务实本分的，还是油滑怠惰的，都在各自的空间里找到了合适的位置。因此，尽管这时的喜剧电影仍然大多借助于噱头、反差、巧合、误会等等传统喜剧处理手法，但因为现实生活可信性的加强，从而也带来了喜剧表演的真切性的深入。也正是在这个意义上，是“生活里来的喜剧”还是“搬演出来的喜剧”，成为衡量这一时期喜剧电影成就的一个最重要的标准。而时光倒流，当我们重新回忆起《喜盈门》、《瞧这一家子》、《阿混新传》等这一时期的电影时，其扑面而来的生活质感以及家庭伦理式的亲情捕捉，仍带给我们以愉悦和感动。

而这时期的公安、惊险片，却并未能像此时的喜剧片一样，在延续“十七年”传统的基础上，实现突破性进展。这一时期，除了《神圣的使命》、《405 谋杀案》、《戴手铐的旅客》等属于政治公安片之外，更多如《蓝色档案》之类的影片，都和《保密局的枪声》一样，属于红色特工片。这些作品基本讲述的都是“战斗在敌人心脏”的故事，表现我特工人员，如何在险恶的环境中，凭着对理想和信念的忠诚，为了革命的胜利，与敌人进行斗智斗勇，随时都将流血牺牲的斗争过程。而除了题材单一外，此期间的革命历史题材惊险片虽然在追求惊险效果上，通过情境设置和紧张曲折的情节编织，营

① 即以一个正剧的基本情节框架，外加接连不断的喜剧效果，并最终收场于一个教化式的结尾

构着具有虚构意味的英雄神话，为观众提供了惊心动魄的观影体验，但在真实性、生动性、平实性方面，却很少达到“十七年”电影同类题材的水平。^{[1](409)}但尽管如此，这一时期的公安片以及如《蛇案》之类的警匪片，仍对占主体地位的惊险片构成了强有力的补充。在紧张、刺激、悬疑的总体追求下，满足了新时期观众对题材多样化以及渴望经历冒险、寻求精神刺激的普遍心理。

然而，这一时期真正以“娱乐”性质冲击中国影坛的，却非武打片莫属。1980年，张华勋导演拍摄的《神秘的大佛》，开启了新时期中国武打片的大门。而根据廖承志同志的建议，1981年开拍的影片《少林寺》，则正式拉动了中国武打这一娱乐片浪潮创作的导索。这部影片一扫旧派武侠电影中的书生气、神仙鬼怪气，开创了一种更为传奇、更具现代感，也更具华丽丰富影像美感的武侠片潮流。另外，影片叙事上的清新流畅，风格上的明快、简洁，都和旧式武侠片的沉闷、虚假形成了强烈的反差。此外，《武当》、《武林志》、《自古英雄出少年》、《木棉袈裟》等一系列有影响的重要武术作品，在注重武打奇观的同时，开始有意识地融进民族主义和爱国主义的主题内涵。譬如由张华勋再次触“雷”拍摄的影片《武林志》，便呈现出与此前的《神秘的大佛》迥异的创作趋向。在这部影片中，传统武侠电影的经典场面——擂台比武已不再是一种技艺和动作的竞逐，在不同武术技击方式（中国的八卦掌和西方拳术）的交锋中，包含着奴役与抗争、侵略与反抗、正义与邪恶的尖锐冲突。以此为基本思路，这一时期的武打片无论是叙说官逼民反，还是讲述雪耻复仇，无论是以此承载社会思潮的流变，还是向历史、社会空间拓展，都将主人公的特殊身份置于一种特定的话语语境之中，并通过一系列考验，达成一种对于现实的指涉性追求。再以影片《神鞭》为例，从表面上看，影片讲述的是一个大辫子被尊称为神鞭的故事，实质上，“神鞭”显然是中国传统文化的一种象征物，它在影片叙事过程中的“创造性转换”，正是当年思想文化界对中国传统文化精神在新的历史转折时期的一种由衷期待。武侠电影的历史叙事就是这样与当时的社会思潮翕然合一。然而，尽管这一时期的武打片电影创作仍受到了意识形态的辐射作用，但无论如何，它所掀起的娱乐片浪潮，给中国电影整体生产格局的变化带来了重要影响，而且愈往后看，它的重要性就愈加突出。

参考文献：

- [1] 章柏青，贾磊磊．中国当代电影发展史（上册）[M]．北京：文化艺术出版社，2006：254.
- [2] 倪震．北京电影学院中国第五代电影前史故事[M]．北京：作家出版社，2002：169.
- [3] 尹鸿，凌燕．新中国电影史：1949—2000年[M]．长沙：湖南美术出版社，2002：110.
- [4] 解玺璋．观众的流变与批评的对策——对1979年以来电影的一种反思[J]．北京电影学院学报，2001（2）：23-28.
- [5] 叶坦．“电影是感情性的东西”——与张艺谋的谈话[J]．电影艺术，1998（3）．