

# 观念与形式：重返改革开放初期的中国电影现场

陈阳 方思宇

**摘要：**改革开放初期，中国电影界摆脱了“三突出”和“假、大、空”文艺思想的控制，快速恢复了现实主义传统，同时也产生了一批现实主义原则下的探索创新之作。电影艺术家们秉持“真实性”原则，将个人化视角与历史叙述有机结合，形成了真挚感人的创作模式，并对后来的电影以及电视剧产生了深远影响。这一时期的电影理论争鸣与实践既拓展了中国电影理论视域，也为后世留下值得深入探究的宝贵经验。

**关键词：**电影理论；改革开放；个人化视角；历史真实；形式创新

**作者简介：**陈阳，男，教授，博士生导师。（中国人民大学 文学院，北京，100872）

方思宇，女，硕士生。（中国人民大学 文学院，北京，100872）

**中图分类号：**J905.2

**文献标识码：**A

**文章编号：**1008-6552（2018）05-0027-05

今天，我们纪念改革开放40周年，谈论它给中国电影带来的巨大变化，当然可以从许多个角度来进行考量。但不管怎样说，改革开放最为核心理念“实践”和“真理”，对于中国社会政治、经济和文化等方面的影响是根本性的，当代中国电影业的发展亦是由此进入了“新时期”阶段。改革开放给当代中国电影奠定了异常坚实的思想基础，因此，在改革初期，现实主义传统以及“真实性”原则迅速得以恢复，同时也促进了艺术形式的探索与创新。然而，对于现代化的迫切向往与想象，却又将传统视为保守、落后甚至是愚昧，这种对立与纠结也导致电影理论与实践的发展并非一帆风顺。如果对改革开放后的中国电影经验进行总结，很多问题都必须从最初的原点开始，一些看似简单的现象，其背后所隐含的思想逻辑脉络依然值得反复探讨，对于当今的电影发展也有着诸多启示与借鉴价值。

## 一、思想解放和人性的复归对创作模式的影响

在思想解放运动之初，中国文艺界的最强烈呼声是恢复并发展现实主义传统。“恢复中国文学艺术中的现实主义传统，意味着彻底摆脱‘文化大革命’中泛滥成灾的‘瞒和骗’‘假、大、空’文艺以及由于长期提倡所谓革命浪漫主义所导致的‘伪浪漫主义’，使文学艺术工作者从沉重的精神羁绊中解脱出来，敢于面向真实的社会境遇与现实生活；发展中国文学艺术中的现实主义传统，则意味着把现实主义和人道主义结合起来，充分关注真挚的人情与完整的人性，追求‘真实’，以及在追求‘真实’的基础上恢复并发展中国文艺中的现实主义传统，成为这一时期文艺创作和文艺理论的中心话题。”<sup>[1]</sup>1979年，中国电影便涌现出一批现实主义佳作，如《苦恼人的笑》（杨延晋、邓一民导演，1979）、《归心似箭》（李俊导演，1979）、《泪痕》（李文化导演，1979）等。

今天看来，当时现实主义的“真实”观迅速找到的突破口即是个体人性，以及在“文革”样板戏中完全被遮蔽的个人的情感世界。如《苦恼人的笑》里的傅彬、《归心似箭》里的抗联战士魏德胜等。当然，这些个人的情感在当时的电影中也都与历史有着深刻的联系，历史真实的问题便是通过人的真实、情感的真实得以恢复。张暖忻曾经在1978年《人民电影》第10—11期合刊里，发表了《让历史真实回到银幕》一文，明确提出“让历史真实回到银幕”的观点。如果用今天的学术话语来解释，实际上这是对个人经验和记忆在文艺作品中的价值强调，而这些是被以往“帮文艺”所压制的。比如，

《归心似箭》表现的是抗联战士离开战场养伤的一段故事，它没有像普通的战争片那样讲述正面的战斗，而主要表现的是战士在养伤期间与农妇的情感纠葛，这场情感纠葛的核心是“留下”还是重返战场。表现战争中的个人世界，实际上是重新开启中国电影叙事的一种模式，也是重新调整了集体和个体的关系，让历史中的个人上升到主体位置，充分释放出个人内心世界的丰富特质，让观众在对电影个体的喜欢和热爱中，延伸到对集体的热爱，甚至可以上升到整个民族国家的层面。这一创作模式直接影响了此后的电影以及电视剧创作——电视剧《士兵突击》正是通过对一位普通士兵的成长描写，让观众体验着对他所代表的那个群体的热爱之情。

改革开放之初，中国电影向现实主义传统回归的路径十分清晰，同时也显现出从冰冷无情的“帮文艺”中走出的旺盛生命力。对“人”作为主体的重视和重新发现，对于文艺和电影创作有着至关重要的意义。在上世纪70年代末至80年代初，饱受“四人帮”之害的老一代艺术家重返银幕世界，无论是编剧还是导演都把目光对准了历史中的个人，压抑已久之后的倾情诉说，正是他们由衷渴望的。有意思的是，这竟然有效地促成电影叙事风格的大转变，个人化的叙述视角被当时电影所普遍采用，这与“文革”乃至“十七年”时期的全知全能视角相比，有了非常明显的变化。可以说，这些电影艺术家们饱含个人经验和记忆的创作，恰恰是改革开放初期电影感动观众的深层理由。

在经历了时间的检验之后，反思当年电影热映的盛况，原因不仅在于全国人民对“极左”政治的愤慨，更为重要的是观众在电影中寻找到了“人”的共通性语言。在改革开放初期的电影中，人物大多是平凡普通的小人物，尽管他们大多属于革命队伍中的一员，但是平凡普通才是他们的根本特征。在当时特定的历史环境中，以革命队伍中的普通一兵对抗“帮文艺”的“高、大、全”形象，几乎是文艺和电影创作者的共识。应该指出的是，“高、大、全”形象在某种程度上非常接近好莱坞的“超级英雄”或是“超人”，超级的最终结果是完全不食人间烟火，这便从当初的理想形象迅速退向了滑稽可笑。改革开放之初，中国文艺和电影已经形成了自身的美学特征，这是在历史的教训和普遍的共识基础上确立起来的。这一美学特征，包含着从抽象的崇高转换成对普通人精神世界的关照，进而让观众在接受体验中感悟平凡之中的可敬之处。它把赋予人物形象崇高的权力交给了观众，而大多数普通观众也表现出了相应的审美能力和素质，因为他们为魏德胜的选择而扼腕，却又由衷地钦佩魏德胜的选择。同样，他们也十分同情傅彬的苦恼，毕竟在大多数中国人的头脑里都有着相似的记忆。白景晟在1979年第6期《电影艺术》上发表的《观影杂感——看〈苦恼人的笑〉〈生活的颤音〉〈小花〉》中写道：“《苦恼人的笑》接触最早，记得在去年，一天，有位同志兴致勃勃地向我介绍了这个剧本的故事，我被他的介绍所吸引，赶忙找来剧本一读。打开剧本就看到了这样一段话：‘这个故事描写的既不是神，也不是鬼，而是一个普普通通的人，就像生活中的你、我、他。’当时我的思想状况是刚刚从‘三突出’的迷魂阵中挣脱出来，脑子里还残留着高、大、全的吓人的影子，有点迷离、恍惚，看到这几句话，心情为之一振。‘普普通通的人’，好家伙，这在过去不就是修正主义文艺的口号吗？按照‘三突出’的法令，普通人不过是为英雄人物垫底的，‘三突出’是一座高塔，塔顶上是英雄，普通人甚至连塔底的基石都够不上，因为普通人必然有不少缺点毛病，作正面人物都不够条件，何况基石乎？普通人顶多不过是塔下的沙尘而已。”<sup>[2]</sup>

有意思的是，改革开放之初中国电影的创作选择，后续的延伸脉络却可以从中国电视剧中找到线索。走下神坛的英雄，在2001年的电视剧《长征》中得到出色的表达，同年的另外一部电视剧《激情燃烧的岁月》则更是影响久远，乃至引发了中国影视剧“红色经典”的热潮。表现平凡普通的英雄及其日常生活里的故事，这不正是改革开放之初中国电影的艺术选择吗？《激情燃烧的岁月》在几乎没有什么宣发营销的情形下，竟然被全国多家卫视多次重播，这一现象本身大概也可以和改革开放初期的中国电影相比较，在创作理念、个人记忆和观众兴趣等方面均有值得深入探究的地方。

## 二、人性的、历史的真实性原则与形式创新的探索关系

按照人们通常的理解，现实主义原则引领下的电影创作似乎很难触及艺术形式变革与创新的问题，但是改革开放初期的电影在形式上的创新也是有目共睹的。这种创新首先体现在叙事结构的处理上，比如，《苦恼人的笑》就使用了意识流的方法，把人物的心理幻觉、记忆和现实剪接在一起。整部剧作的结构，按照剧作者的说法是按照奏鸣曲的结构方式展开的，由呈示部、发展部、再现部和华彩乐章构成整部剧作的结构框架。

改革开放初期的中国电影，也印证了电影形式与文化的紧密关系。随着时代和社会文化的变迁，中国电影呈现出全新的样态，这既受益于创作者丰厚的生活积淀，也得益于某些中国电影人始终保持着对国际电影的关注。这一时期，随着整体创作观念的转变，电影叙事的方式对于拉近电影和观众的距离起着重要的影响作用。个人化视角成为电影叙事的一个主要特征，电影主创人员的切身经历使他们的创作带有浓郁的生活积淀气息。创作《今夜星光灿烂》（1980）剧本的白桦，就曾参加过淮海战役，他亲眼看到过许多年轻战友的牺牲，创作这部剧本无疑是对牺牲战友的深情怀念。导演谢铁骊也是战争年代参加革命的老艺术家，他对于战争与牺牲的理解同样异常深刻。由此可知，编导主创并未按照传统的战争片模式去编排情节结构，而是把残酷的战场作为背景，以诉冤无门的农家女杨玉香的视角，表现了一个个为人民解放而陨落的年轻生命。电影《今夜星光灿烂》的小视角叙述，实则可以解释为个体对那场战争的理解，被解放的农家女从壮烈的牺牲中，看到了一个公平、公正社会即将诞生的曙光。这也是亲历过战争的艺术主创当时真实的想法，历史的真实从这一叙述中得以有效还原。

当然，更为重要的是，叙事学意义上的个人视角的建立与人生经历的高度吻合，使这种叙述视角成为表现真实的最佳方式。此外，电影《小花》（1979）的导演张铮也是一位延安时期的“老革命”，这是一位善于广纳贤言的老艺术家，对于意大利新现实主义电影亦有所了解。《小花》这部广受业内外人士好评的电影，在当时被看做是一部具有创新意义的电影，然而，它的最终完成形式，却是在拍摄过程中不断调整的结果。在外景地，摄影师云文耀建议导演不要再拍战争场面，而应该独辟蹊径，拍摄前人没有拍过的战争故事。最后经过剧组全体讨论，决定拍摄一部反映兄妹情义，把人物命运作为主要内容的电影。在拍摄期间，时任文化部副部长陈荒煤还提议增加几场有“人情味”的戏，这样一来，原本按照小说原著《桐柏英雄》改编的战争片，最后就成了一部表现战争与人性、人情的电影。整部电影的结构也脱离了传统的戏剧式结构。

杨延晋导演在创作出《苦恼人的笑》之后，又在1981年推出了探索影片《小街》，这是改革开放初期电影艺术的上乘之作，即使在今天看来，其缜密的艺术构思所营造出的艺术效果亦是极为优秀的。当时，这部电影给观众留下最深的印象大概就是开放式结尾，这种结构形式对于中国观众来说完全是陌生的，毕竟，接受美学的概念在当时尚未被介绍到中国来，导演强烈的探索精神由此可见一斑。实际上，这部电影的整体氛围也令中国观众感觉新奇，在看似封闭隔绝的一条小街上，传递出孤寂冷清的气氛，然而周围建筑上的标语口号，以及不时传来鼓噪的声音，又分明让人清楚地感受到一个特定的时代气氛。特别值得一提的是，这部影片的主创人员，在别无经验的条件下，是按照他们所熟悉的中国古代诗词意境建构气氛环境以及人物内心感受的。根据该片导演助理吴天忍回忆，当他们接手《小街》剧本的时候，发现它并没有一条贯穿始终的情节线，因此，按照以往的拍摄习惯，剧组一开始无法对未来的影片作出具体设计。只是在反复阅读剧本之后，剧组发现了贯穿剧本的情绪是剧作的关键，那么如何表现情绪，实则需要精心营造特定的意境。“我们常说人的心理是不可视听的。在影片中它只有通过某种环境气氛的渲染，通过人物的语言、行为，通过生活细节的暗示，间接地表现出来。‘风急天高猿啸哀，诸清沙白鸟飞徊。无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。’形象地衬托出杜甫颠沛流



离、风烛残年的心境。‘朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。’没有人物活动，却令人清晰地感触到了刘禹锡的那种对社会的荣辱变迁、物事如烟云的感慨。环境不仅仅是人物活动的场景，同时也应该是充满活力的造型因素。有人曾经提出：要把环境当作人物来塑造，是有其道理的。”<sup>[3]</sup>将所思所感寄托于世间景物，这自然渗透着传统的中国文人情怀，而能够让观众感悟电影中的寄寓之情，则是审美的一种较高境界。

如果从中国电影史的脉络来看，改革开放初期电影的探索，实际上可以划归到文人电影的传统之中。其主要表现的人性与人情，既是对“文革”电影叙事只要“革命目标”而不讲人性、人情的反拨，同时也开启了电影形式结构的新尝试。值得注意的是，当时还有《甜蜜的事业》（谢添，1979）、《小字辈》（王家乙，1979）、《庐山恋》（黄祖模，1980）、《喜盈门》（赵焕章，1981）、《咱们的牛百岁》（赵焕章，1983）等一大批面向中国大众的电影，因此可以说，改革开放初期中国电影的生态环境是整体均衡的。尽管当时没有电影市场的概念，但是作为电影管理者和管理部门，对于电影的大众性和娱乐性的认识和把握还是到位的。

### 三、重新反思：接受美学观念缺失的遗憾

上世纪90年代，中国电影曾在低谷时期痛苦徘徊，究其原因自然是有多个方面。其中一个重要原因，是电影生产和发行的体制与机制尚未及时完成向市场的过渡和转轨，这在今天已经得到有效印证。而在改革开放初期展开的电影观念的一系列讨论，显然对于受众的维度考虑过少，以至于在新世纪中国电影市场化之后，中国电影自身的传统脉络难以形成有效的规模性资源，这不能不说是一个很大的缺憾。

从电影批评史来看，在改革开放初期，中国电影理论和批评界曾经展开过几次重要的大讨论，其中包括：电影语言“现代化”大讨论，电影艺术“非戏剧化”论争，电影文学性论争，电影美学建构讨论，电影民族化和电影风格民族性论争等等。总体上说，这些论争的焦点主要集中在“传统”与“现代”、“民族”与“世界”两组相互对立的命题上。毋庸置疑，参加论争的理论家和批评家们的初衷都是为了中国电影的未来发展，并且希望切实解决妨碍中国电影发展的理论和实践问题。在今天看来，当年的论争仍然有着强烈的启示意义。比如，电影的形式和语言问题，是否采用了“现代化”的电影语言就能创作出世界级的经典之作？在理论家们犀利的辩驳中，似乎难以顾及到未来的可能结果。实际上，随着“第五代”导演的出现，电影语言“现代化”的问题似乎告一段落。“第五代”的精英气质在电影艺术上堪称一个时代的坐标，然而，其对于整个中国电影生态格局形成的客观效果，还是需要认真考量。问题可能还在于，后来我们习以为常的代际区分，是否包含着机械进化论的思维意识，它究竟是包容的还是排他的？如果是排他性思维，那么岂不是从一种单向度思维走向了另外一种？与之相对照的是，上世纪80年代后期，随着对“谢晋模式”的批判，导致谢晋电影的时代黯然退出中国电影银幕。这其中内在的电影理念上的逻辑关系，仍旧值得此后电影理论和批评者审慎思量。毕竟，历史虽然不能再来一次，但是必要的学术反思却是不可缺少的。

作为一种理论假设，假如改革开放初期接受美学理论被及时引入中国，或许接受美学的理论深度会改变当初讨论的视角或格局。实际上，当年老一代电影理论家夏衍和钟惦棐等人都曾强调过观众的重要性，然而，在当时的理论争鸣中，以观众为中心的讨论并未出现。当然，钟惦棐在论文集《电影美学：1982》后记里提出：“我们的电影美学一刻也不能脱离我国的广大人民群众。这是我们的电影美学意识中最根本的意识。”<sup>[4]</sup>但是，事实上，在当时各种热烈的大讨论中，观众的视角以及大众接受的问题大多处于缺席状态。不得不说，这与改革开放初期中国文化界普遍具有的批判传统意识有关。中国文化传统被置于和现代化对立的位置上，因此，传统以及与传统关系密切的大众实质上成为需要改

造的对象。比如，反对电影民族特色的观点就认为：艺术形式上不存在“民族特色”，电影民族化的主张具有保守、狭隘性质。中国现代化的核心是思想观念的革命，这就意味着要对落后于时代的文化进行改造。<sup>[1](337)</sup>在当时中国建设现代化强国的文化语境里，现代化意味着前卫和先锋，同时也意味着与传统的绝决态度，联系到当时著名的电影“三乡”系列，今天的人们或许会很好地理解这一点。很明显，在当时的文化语境之下，“人民群众”大多属于落后、保守之列，知识精英与普罗大众的对立已经蕴含在诸多“现代化”语言的文本之内。

老一辈理论家夏衍先生始终坚持“群众接受”的电影标准，对于“第五代”电影的精英意识可能导致与观众疏离的倾向，夏衍先生曾经在评价《黄土地》时有过十分具体的阐述：“针对《黄土地》在表现黄土地上人民的‘贫穷’‘落后’‘愚昧’这一点上。夏衍指出。黄土地上的人民贫穷了几千年，这是事实，我们不怕揭露真实，不怕暴露当时当地的愚昧落后，但愚昧落后绝不是我们的目的，我们不赞成‘为暴露而暴露’，更不用说，我们不赞成‘欣赏’群众的愚昧和落后。成千上万农民跪在地上求雨，精心设计了波澜起伏的那几个镜头，是不是有一点‘欣赏’的意味呢？形式与内容之间，他是不赞成片面地追求形式之‘美’的。他一直鼓励创新，从来不反对大胆探索，但还是希望青年电影艺术家千万不要忘记电影是最富群众性的艺术。……总之，创新必须考虑到群众的喜闻乐见，《黄土地》作者的探索精神、严谨作风是可贵的，但夏衍还是担忧这部作品能不能为现在的广大群众所接受。”<sup>[1](360)</sup>今天看来，夏衍先生对于《黄土地》的批评确实具有更深刻的内涵。当然，《黄土地》的成就在这里自然不必再多说，但是它内在的冲突意识，又确实建立在“文明”与“愚昧”的对立这一文化语境基础之上。因此，大众不仅在形式上难于理解和接受，在情感上也必然与之有着更深的隔阂。

电影精英意识与大众的隔阂，只是在21世纪电影市场化之后才成为无法绕开的矛盾，当年的“群众”被置换成“大众”，满足大众的观影兴趣和需求也变成了电影产业的第一要义，但是如何处理好文化、艺术和观众需求之间的关系依旧是一个重要的问题。今日中国电影工业的话语已经变得十分强大，但是回首历史上曾经发生过的或政治、或精英的倾斜偏颇，更让人感受到电影生态整体均衡的必要性。这或许是在我们纪念改革开放40周年时，需要从历史中寻找的意义。

## 参考文献：

- [1] 李道新. 中国电影批评史(1897—2000) [M]. 北京：北京大学出版社，2007：294.
- [2] 白景晟. 观影杂感——看《苦恼人的笑》《生活的颤音》《小花》 [J]. 电影艺术，1979（6）：18-21.
- [3] 吴天忍. 环境·节奏·时空——由影片《小街》所想到的 [J]. 电影艺术，1982（8）：49-53.
- [4] 钟惦斐主编. 电影美学：1982 [M]. 北京：中国文艺联合出版公司，1983：348.

[责任编辑：华晓红]