

■ 赵 远

逝去的芬芳

——张暖忻的创作历程

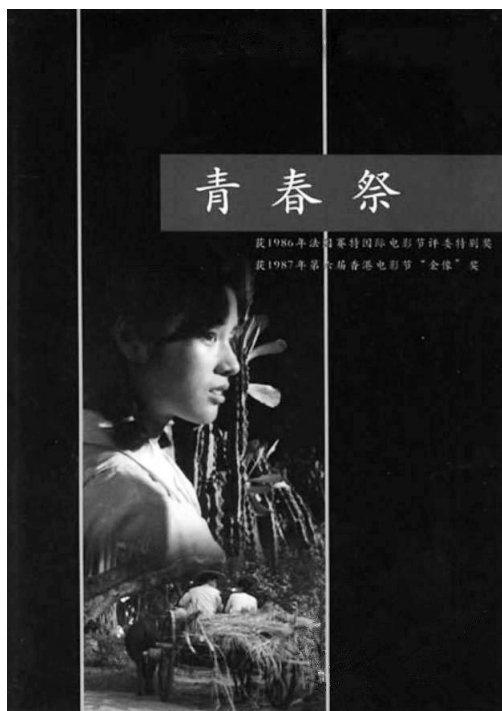
提 要 彰显纪实美学的《沙鸥》，富有诗意的《青春祭》，未公映的《南中国 1994》，阶段性的跨越其实是张暖忻在创作中不断实践自己对电影的认识。同时理论思考与艺术实践并行，与李陀合作的关于电影本体思考的《谈电影语言的现代化》标志着中国电影理论发展的历史瞬间。创作鼎盛阶段的逝去更让人为之惋惜。

关键词 张暖忻 纪实美学 女性意识 电影理论

张暖忻（1940—1995），1958 年考入北京电影学院导演系，后留校任教。1974 年曾在上影厂给桑弧、谢晋当助手，参与《第二个春天》《春苗》两部影片的拍摄。1981 年推出处女作《沙鸥》，1985 年导演《青春祭》，这是两部在中国电影史上值得关注的影片。

从研究角度来看，与“第五代”相比，有关第四代导演的研究不算多。著名电影批评家罗艺军曾认为，“相对而言，对‘第四代’的研究比较沉寂”，在“两峰之间，留下了一片谷地”。^① 幸好，随着时间的推移，这种情形有所改善，2008 年 1 月，荷兰鹿特丹电影节组织放映了 12 部 80 年代第四代的电影，专题叫“再发现第四代”，第四代的影像以及关于他们的相关研究再度被关注。无论是从第四代还是女性导演的角度，张暖忻每每被研究者提及，其身上都附着多重身份和许多让人记忆深刻的细节，如她与李陀合著的《谈电影语言的现代化》是研究新时期电影理论不可回避的重要文章；《沙鸥》《青春祭》是新时期电影创作不同阶段的代表作，尤其是《青春祭》将浪漫现实主义和富有诗意的主观回忆平衡在一起，成为中国电影史上重要作品；《南中国 1994》未公映，以及导演本人在创作鼎盛阶段的早逝；等等。与这些细节相关联的是张暖忻似乎又处在一种模糊、泛泛的状态，无论是对张暖忻本人还是其电影作品深入而全面的分析较少。

^① 罗艺军：《盘点第四代——关于中国电影导演群体研究》，《文艺研究》2002 年第 5 期。



《青春祭》海报

张暖忻似乎为电影而生，她短暂的人生旅途与电影密不可分。18岁高中毕业即进入北京电影学院导演系学习，1962年毕业留校执教。即将展开艺术的翅膀被时代的变革硬生生折断，漫长而荒诞的十年，被消耗的青春与梦想，让人们无所适从。即使这样，张暖忻始终怀揣着电影梦。郑洞天曾在《因电影而美丽》中回忆道：“她实在太渴望一部接一部地拍电影……（电影是）跟她的生命不可分割的渴望。”^①正因为这种渴望，驱动着她始终自学法语，为能一窥另一个电影世界的奥秘。女儿娜斯回忆起自己的母亲：“我还记得20世纪70年代末，母亲翻译特吕弗的电影剧本（《阿黛尔·雨果的故事》）来学习法语，以至我很小就知道有个‘新浪潮’，我还记得走前（出国留学）她要到语言学院去突击法语，冬天早早起来，四十几岁的人了却跟着二三十岁的年轻人一起上课，换了我自己真不知道能否坚持下来。”^②因为这种渴望，张暖忻在时代的严寒还未结束，就跑到上海在桑弧执导的《第二个春天》和谢晋的《春苗》电影中担任副导演。1978年和李陀合作完成《谈电影语言的现代化》，站在世界电影坐标系上，从电影本体的角度讨论“如何使我国电影跟上世界电影艺术的发展，实现电影语言现代化的问题”^③。《沙鸥》奠定了她在影坛的位置，《青春祭》更是达到第四代和个人艺术创作的巅峰。

作为电影学院的老师，最主要的工作是教学，张暖忻甚至为了能专心拍摄影片，从北京电影学院转调到北京电影制片厂担任专职导演。从法国学习电影回国后，《北京，你早》《云南故事》《南中国1994》不多的几部影片记录了张暖忻坎坷



《云南故事》剧照

艰辛的导演之路。80年代末，电影制片厂迈进体制改革的大潮，以前只需要埋头拍片的导演被迫面对投资、市场、票房等从未曾也不擅长考虑的事物。很多时候导演们需要直接面对投资商，反复宣讲自己的创作理念以获取投资。资本面前，女性尤为处于劣势。此时张暖忻的创作游走在商业与艺术之间，她既渴望不放弃手中的摄影机，同时又不得不将自己的艺术想法隐藏在资本的后面。这种矛盾与冲突在《云南故事》《南中国1994》中有明显的体现。她曾在一篇文章中详细讲

① 郑洞天：《因电影而美丽》，《北京电影学院学报》2005年第3期。

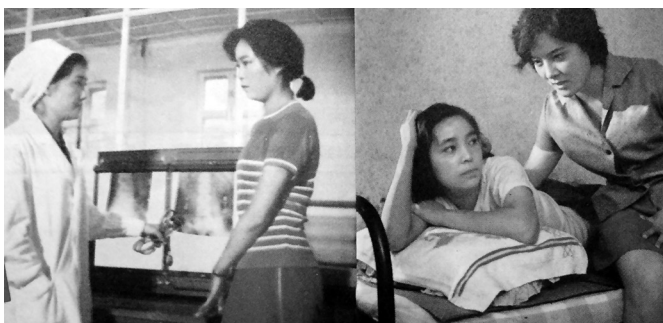
② 杜庆春：《张暖忻：谁比谁更青春》，《南方周末》2005年第1112期。

③ 张暖忻、李陀：《谈电影语言的现代化》，《电影艺术》1979年第3期。

述了在拍摄《云南故事》过程中，始终处在资金不到位的紧张中，在拍摄计划、选择场景、演员等拍摄的诸多细节如何和制片人讨价还价。拍摄期间的种种艰辛非常人所能体会，但这些都在对电影的挚爱中化解，只要能拍摄电影，即使付出生命都是值得的，可以说张暖忻本人始终用生命创作电影。尽管拍摄的影片不多，但是可以看出其阶段性的跨度比较大，每部影片之间都有跨越性差别，这些差别其实就是导演本人在拍摄中不断实践自己对电影认识的结果。

一、纪实美学的实践

《沙鸥》讲述了一个普通的排球运动员沙鸥，经过十年动乱，重新站在球场上，希望能通过比赛获得作为一个运动员的最高荣誉——世界冠军。在她经历了自身的病痛、事业的挫折、爱人的逝去等诸多考验与不幸后，最后依然没有获得自己渴望的冠军的故事，但这些挫折并没有妨碍她怀有坚强的意志，矢志不渝地追求自己的梦想和希望，甚至把自己没有得到的寄托在下一代身上。



《沙鸥》剧照

体育电影作为类型电影的一个分支，虽然创作数量并不多，却有不可忽略的传统。从中华人民共和国成立前的孙瑜完成的《体育皇后》(1934)、新中国成立后谢晋拍摄的《女篮5号》(1957)、《大李、老李和小李》(1962)，武兆堤的《冰上姐妹》(1959)、刘国权的《女跳水队员》(1964)，新时期陆建华的《排球之花》(1980)与曾未之的《剑魂》(1981)等，作为一个类型片绵延不断存在于中国电影发展的各个历史阶段。不同社会历史发展阶段，体育电影强调的主题不同，但“身体的强健”(体育)与“国家现代化”始终联系在一起。^①在民族国家的背景下，作为一种对抗性、胜负性活动，体育不仅仅是竞技活动，更多地与政治、经济、文化、意识形态相联系，近现代社会体育更是衡量一个国家综合实力的指标，中华人民共和国成立前的中国被冠以“东亚病夫”的称谓，摆脱这个称号成为国人、国家的愿望。体育与民族精神密切联系，实践显示，在国际体育盛会上取得良好成绩，确实有助于一个国家在国内外的威望。康拉德·洛伦茨曾说过，体育运动是“随着人类文化的进步而发展起来的一种特殊的、礼仪化的战争”^②，这就赋予了体育丰富的能指空间，为时代的民族的某种欲望提供合法表现的平台。

从“十七年”到新时期，体育振兴与民族复兴话语紧密相连，尤其是“文化大革命”之后，百废待兴，国家建设、各行业的重振需要一种精神的支撑，体育成为

① Xu Guoqi, *Olympic Dreams: China and Sports 1895-2008*, Cambridge: Harvard University Press, 2008.

② Joseph Othmar Zoller, "Sport, Society and Politics", 转引自[澳]杰弗里·考德维尔《国际体育运动与民族意识》，徐壮飞译，《国际社会科学杂志(中文版)》1984年第2期。



《沙鸥》获得1982年中国电影金鸡奖，张瑞坤（左）获“最佳录音”奖

中华民族强国梦想的一种替代性的实现。《沙鸥》结尾中国战胜日本获得冠军时，伴随女排队员举起奖杯的画面，场外解说：“中国女子排球队，第一次在重要的大型国际比赛中，战胜了日本队获得冠军的称号，从此中国女排冲出了亚洲为今后走向奥运会，走向世界打开了通路。奖杯，这不仅仅是球赛胜利的标志，也是祖国荣誉的象征……”体育以及体育带来的荣誉一直被赋予了强烈的民族话语，这段话为冠军做了很好的文化注解，这不仅是一项体育事业的胜利，同时意味着国家的振兴。新时期初始导演第一

部影片选择体育题材，背后隐含着丰富的政治含义，将个人梦想的实现与祖国的强盛联系在一起。

个人主义的自我完善的意识形态存在了相当长的时间，作为一种伦理道德，这种意识形态认定可以通过工作与道德约束完善自身。“十七年”电影中常见的个人话语与党、群众密切相关，党培养与引导了个人的成长，个人成长的条件环境全都转化成革命叙事元素，个人的理想是无产阶级的理想，前辈的引导是党的领导，同辈的帮助是革命同志的互勉^①，个人话语被国家高度整合。个人成长的意义象征国家的成长，与国家的命运不可分割。新时期以来，提倡一种有别于传统话语的个人主义，告别宏大叙事而开拓个人心理空间和主体经验。“正如片名所暗示的，《沙鸥》的叙事开始偏离原来的‘典型’人物——一个阶级的共同轨迹代言人，而开始转向更为强调个人化的叙事——以沙鸥为中心的一系列人物：教练、队友、母亲、恋人等，场景也加入了更为个人化的空间，她和沈大威的恋爱、张丽丽的婚恋，其电影语言也倾向于增加个人的心理状态的展示。”^②个人话语在影片中被凸显。

影片开端，画外音的形式沙鸥内心独白：“每个人都有自己的梦想。我的梦想就是打败日本队，当世界排球冠军。……我日夜盼望着这场比赛的到来，只要能打赢，我愿意付出任何代价和牺牲。”在《沙鸥》一片中，导演在开头及其结尾都用了画外音，即沙鸥内心的独白。以直白的语言叙述说出个人的主观感受，以递进的方式表达出越来越强烈的个人情感。这种感受不是无关乎国家、民众，但它首先是个人的呐喊，来自个人最深切的感受，导演在《沙鸥》的导演阐述中提到，塑造沙鸥这个人物，“就是力图表现一个活生生的普通人，她是一个有抱负但屡遭不幸，最后也没有成功的小人物。她概括了我国三十年来几代人的共同经历”^③。当然也包

① 杨远婴：《电影作者与文化再现——中国电影导演谱系研寻》，中国电影出版社2005年版，第124页。

② 郑洞天：《因电影而美丽》，《北京电影学院学报》2005年第3期。

③ 张暖忻：《〈沙鸥〉从剧本到电影》，《北京电影学院学报》2005年第3期。

括导演张暖忻被搁置了 20 年的电影梦在内，这部影片既是导演个人情感与梦想紧密相关的叙述，同时也是启蒙思潮下思想解放的“个人的觉醒”。

在《沙鸥》场景设计中，导演想象应该有这样一场核心的戏：沙鸥遭受巨大的挫折后，来到天坛，站在圜丘洁白的石坪上，面对着广阔的天地，浮想联翩，面对着古老民族的文明，产生一种精神的升华。^①这场戏具体处理为沈大威死后，沙鸥因为无处化解自己的悲伤，冲出家门来到了圆明园，在这里回忆和沈大威曾经在这里的时光，在这个段落里，沙鸥和沈大威的对话别具深意：

369 镜（全、跟摇）沙鸥在披着黄叶的白果树林中走着。

370 镜（近、跟摇）沙鸥在枫叶林中走，回头茫然地看着，又继续走着，不停地擦着泪水。

371 镜（全、跟摇）沙鸥走出枫林，从土坡走下。

372 镜（近—全—近，摇—推）沙鸥在红叶丛中走，忽然，面前豁然开朗，她看见不远处圆明园的废墟，（推）废墟中的石拱门。

373 镜（近—特，推）白色的石拱门，残缺、精美。沙鸥看着。

374 镜（特—特，摇）拱门上精雕的花纹、裂缝。

375 镜到 379 镜，是回忆沈大威与沙鸥当年在大雪天来圆明园，吃着糖葫芦，谈笑游玩。

380 镜（近）沙鸥在石柱前，抬头看着。

381 镜（全—特，摇）残美的石柱，柱顶的花纹。

382 镜（特）柱旁残破的大石头从 381 镜

开始的画外音：

沙鸥：“这圆明园是什么时候烧的？”

沈大威：“1860 年。”

沙鸥：“谁烧的？”

沈大威：“英法联军。”

沙鸥：“大石头也能烧？”

沈大威：“能烧的都烧了，就剩下这些石头了。”

383 镜（中近）沙鸥在两石柱间，沉思地看着。

384 镜（特）石拱门精美的花纹。

385 镜（特）石柱顶的精雕的花瓣。

（从 383 到 385，每个镜头里重复一次沙鸥与沈大威对话的最后两句画外音。以残响处理，造成幻声。）

386 镜（全—远、俯—推）透过石拱门洞、石柱，可见沙鸥站在远处看废墟，在沉思中缓缓走去。^②

① 张暖忻：《〈沙鸥〉从剧本到电影》，《北京电影学院学报》2005 年第 3 期。

② 《沙鸥》分镜头剧本，转引自张震钦《从“自觉”向“自由”的求索——论张暖忻和她的电影创作》，《当代电影》1987 年第 2 期。

张暖忻说：“这场戏的核，是早在文学剧本尚未成型之前就已找到了的。那是在1978年初夏北京举办日本画家东山魁夷画展，在那里我见到他几幅小画，画的是我国西部戈壁沙漠上的古城废墟的风景。画面的下半部是在大沙漠中遗存的一片古老城垣的废墟，而在这废墟的天空中有几个若隐若现、虚无缥缈的佛像的身影。这幅画的题目叫作《废墟的幻想》。虽然只是几幅小画，但意境十分深邃。我从这几幅小画受到一种朦胧的启发，突然想到，在《沙鸥》影片里，应该有这样一场核心的戏。”^①

“能烧的都烧了，就只剩下这些石头了。”这句话反复回响在沙鸥的耳边，到底剩下些什么，沙鸥想通过回忆和沈大威的这段对话，激励自己重新站起来。是呀，无论是民族还是个人，都会遭遇到未曾想到的困难和孤独，但是只要战胜自己即战胜了面临的一切。我们的民族近代以来多次面临民族危亡，八国联军围攻、日本侵华，甚至“文化大革命”，每一次我们都会依靠自己的能力再次站起来。也许这就是张暖忻想要借由沙鸥的境遇所抒发的情感吧。

然而这段最能传递作者主体性情感的段落，仅仅只能靠演员的表演和场景环境的加强，虽然导演要表述的人生价值观、悲剧的崇高意义等主题，但仅能选择一个比较外在的形式表现。《沙鸥》的创作实践给张暖忻带来了许多新的探索，如对纪实美学的思考，对电影审美价值和审美功能的思考，等等。她在对自我的审视中意识到，艺术创作有着无限的可能。她在《我们怎样拍〈沙鸥〉》中，第一次提出“要用电影的新观念去探索”^②，而这种新观念的最终目的是要使影片“成为一种创作者个人气质的流露和感情的抒发”^③。

《青春祭》根据张曼菱的中篇小说《有一个美丽的地方》改编。张暖忻在阐述这部电影时这样写道：“早在两年前我读了《有一个美丽的地方》这篇小说，就在脑中构想出了一部形态很新颖的影片。它在叙述方法上像一股涓涓清流顺着地势自然流淌，而在内涵上又很深蕴，许多藏而不尽的东西，使人回味无穷。我一下子感到它非常适合我。它既发掘了我们这一代多年来对生活的感受和思考，又提供了一种很优美而又独特的形式来表现它。”^④

影片充满对生命疑惑的追问，由此关于青春、美、生命、爱情、女性自身的意识等一些李纯从未意识到的东西。《青春祭》片中插曲：“青春的野葡萄，淡黄的小月亮，妈妈发愁了，怎么做果酱？哦，妈妈，我说，妈妈，妈妈，别忧伤，看那早晨的篱笆上，有一枚甜甜的红太阳。”诗人顾城作词，艺术家刘索拉作曲。

如果说《沙鸥》是导演积攒20年力量的奋力一击，在搏击的时候太想让大家看到这种力量，反倒是有点失去平衡。反映在影片中，最为突出的是纪实性与主观抒情性的并列与消解。一方面是使用非职业演员，实景拍摄，自然光效的运用，如长镜头下沙鸥回到四合院的家中与妈妈做饭、聊天，跟妈妈走进小屋看妈妈给她准

① 张暖忻：《〈沙鸥〉从剧本到电影》，《北京电影学院学报》2005年第3期。

② 张暖忻：《我们怎样拍〈沙鸥〉》，《电影通讯》1981年第8期。

③ 张暖忻：《努力拍摄一部有追求的影片——〈沙鸥〉导演阐述节录》，《电影文化》1981年第3期。

④ 杜庆春：《1984年的那个夏天》，《中国民族》2012年第1期。

备的礼物，窗内母女俩笑着相拥，窗外一排火红的柿子等纪实美学的追求。另一方是主观抒情性的段落，雪地疾走、圆明园中对爱人的追忆等段落。这种失衡在《青春祭》中已消失。我们在银幕上看到的是，导演张暖忻对艺术与现实之间的辩证关系的把握，纪实性与写意表现相辅相成，并从审美的视角反映根植于那个纯美时代的悲伤现实。

二、模糊的女性主义

《青春祭》的核心议题涉及“发现”——李纯在傣寨生活中逐渐发现美、爱情、人性等，影片在历史的回顾中，将“发现”主题放置在性别/民族/知识等一系列关系所形成的叙事情境中。阿尔都塞曾指出，作为一种大众文化产品的电影，是受到具体的社会、文化、经济等先天条件制约而生成的产物。其中的文化显现必定带有显著的文化、历史的特定指涉。^①“文化、历史的特定指涉”不仅涉及汉、傣民族之间不同的文化格局，同时也涉及不同民族的人们对各自历史经验的沿袭与表述。影片选择从性别与民族的视角来展开自我发现之旅。

在我国“十七年”和新时期初期电影序列中，多样化的女性角色往往归于两个基本原型，要么女性与阶级勾连在一起，成为被解放的女性，女性遭受来自男性社会的经济、政治压迫，女性依靠男性获得解放，代表作有《白毛女》(1950)、《红色娘子军》(1960)等，另一个原型是“地母”式的男性拯救者，如《天云山传奇》(1980)。女性缺乏对自我与女性意识的认识。张暖忻的《青春祭》则塑造了不一样的女性角色，李纯透过对美的发现唤醒自身女性意识，朦胧地对女性自身给予关注，让女性在不同民族文化的映照下逐渐发现自我。

在特殊的社会历史时代下，李纯来到傣寨，初到傣寨的李纯以一个外来者的角度观察注视着这里的一切，这种观察也是李纯发现美、认识美以及女性意识逐渐被唤醒的过程。在这里，女性对自己的性别是欣赏的、自豪的，而非压抑的。傣家少女都穿着花衣裙，会在辛苦劳作后在河里放松自己的身体，男女之间以对唱的形式公开地展示魅力、表达彼此的爱慕，甚至美都可以比别人多拿工分。就连老得不能下楼的佤，也依然保有女性对美的向往，在阳光下一遍遍抚摸李纯的花衬衫。这些女性经验是来自汉文化地区的李纯所陌生的，同时也是莫名地吸引李纯的，这些发自人原始欲望的本性最终唤醒了李纯的性别意识，让她脱下束缚压抑自己的灰布衣服，穿起了好看的傣裙，此时李纯不再掩饰自身的性别特征，重新认识到美，其女性意识逐渐复苏。

因为生活在异域的文化体系中，在汉傣两种不同的文化差异中，李纯渐渐发现了自我，但导演的反思并未止步于此，她更进一步，似乎想要借助汉傣文化的平行比较对扎根于中国几千年历史之中的文化传统和文化规范进行了一种现代人的反思。把人的主题放到了更广阔的历史和文化背景上。带着大量书籍来到傣寨的李

^① [英] 乔安·哈洛斯：《大众文化理论与政治经济学》，载《大众电影研究》，台湾远流出版事业股份有限公司2001年版，第27页。

纯不仅是一个女性，也是文化启蒙者的代表。“书籍 / 知识”赋予李纯不一样的位置，傣族少女依波来到李纯的房间，羡慕她拥有很多书籍；李纯借助自学的农村医疗手册救活了误食毒蘑菇的小男孩；甚至李纯为了躲避大哥的爱慕离开居住的傣寨后，选择到学校教书。知识将李纯放置到启蒙者的位置，也将导演内在的矛盾暴露出来，在反思中国几千年的文化传统的同时，无意中将不同的文化置于高低不同的阶层上。导演一边以纪实镜头展示熊熊篝火映照下的活动程式，民俗化的庆丰收仪式，宰牛、择偶、对唱，李纯探询式的目光和随时抽身离去的姿态显示她的局外人，更具有神秘性。

导演关于傣寨的呈现“具体化”，光影下的傣寨、人与人之间美好的关系，无论男女老少都会毫无保留地表达对美的称赞，放牛的哑巴摘一朵白莲花送给李纯、热闹的赶场、民俗化的庆丰收仪式等，这些对民族景观的关注更以现实中的景观为聚焦点，人们的日常劳作与生活方式不仅是一个民族的代表，而且还被当作一个与现存社会失序与国家面临崩溃的地域化景观对立的“缩影”。与此相关的一个文化事实是，尽管 80 年代现代性话语在启蒙、现代化进程的名义下再度涌现，但“个人”作为与现代性话语中“自由”互为表里的核心命题却始终呈现为缺席，至少呈现为一种暧昧的区域。因此，在 20 世纪 80 年代初中期的艺术创作中，“我”仍是“我们”的代称；自传或自传式写作仍必然被读作一代人至少是一类人的心路。以个人名义书写的集体“伤痕”。^①李纯在傣寨的经历，不是某个人的一段经历或历史，而是一代人的遭遇与历史傣寨只是李纯一段客居的旅程，她现实与文化的根源仍在城市。20 世纪 80 年代中期，“‘第五代’导演开始将他们的摄影机镜头投向壮观的乡野自然风景，从而远离现实政治的城市中心，企图以此挽回被遗忘或被压抑的民族文化和历史记忆”^②。

“民族国家对于妇女来说，究竟意味着什么？”埃莱娜·西苏呼吁：“妇女必须写作，必须写自己，必须写妇女……妇女一直被暴虐地驱逐出写作领域……妇女必须把自己写进文本——就像一直通过自己的奋斗嵌入世界和历史一样。”^③把自己写进文本是一个艰难的过程，从《沙鸥》《青春祭》到《北京，你早》，导演在创作中女性意识的浮现，对于性别身份的认同与突出，女性独特的情感体验的反映并不是一个发展递进的过程，相反表现为犹豫和困惑以及某种现实的困境。

张暖忻在《北京，你早》中讲述了一个年轻女人的成长故事。艾红，漂亮、可爱，更为重要的是她是一个传统意义上定义的“好女孩”。在家里孝顺老人，悉心照顾病中的爷爷；工作中，尽职尽责，认真负责迎送乘客，这是生活在北京城众多普普通通的年轻女性的真实写照。然而艾红也有自己的烦恼，她不想做售票员，这个工作活累钱少。正如车队同事所说：“公交待遇是差了点，就咱们最累，钱拿得最少。”她的理想是要向自己的朋友一样，能让生活变得好一点，而且很简单具体，

① 戴锦华：《涉渡之舟：新时期中国女性写作与女性文化》，北京大学出版社 2007 年版，第 231 页。

② [美] 张英进：《民族文化，个人视野，多地记忆：当代中国电影的真实风景》，郑焕钊译，《文艺理论研究》2011 年第 3 期。

③ [法] 埃莱娜·西苏：《美杜莎的笑声》，载张京媛主编《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社 1992 年版，第 188 页。

离开车队，能买自己喜欢的衣服等。整个叙事的过程中，有三个男性依次与艾红发生关联，同为售票员的王朗，艾红暧昧的追求者；邹永强，艾红的男朋友；克克，自称新加坡留学生，其实是胡同混混。在与三人交往的过程中，艾红始终将改变的希望寄托在男性身上，希冀能借助男性脱离现有的环境。邹永强安于现状，而克克带着艾红看到了外面的世界。影片中女性身处的现实困境，既有与社会的也有与男性的，甚至性别自我与社会自我之间的。影片却迎合了劳拉·穆尔维的预言：“女人只承担价值，而不创造价值。”导演在创作中忽略了女性主体的价值和意义，让她丧失女性主体位置，沦落为社会发展的注脚。

在电影走向市场，电影制片厂体制改革后，女性导演面临比男性导演更多的问题，王君正在一次访谈中曾讲到她听到的一个关于张暖忻的创作细节，在深圳拍摄《南中国 1994》的时候，喝了一瓶二锅头，然后蒙着被子大睡。在拍摄与台湾人合资的《云南故事》，资金不到位，一边是拍摄已经开始，每一天都需要大量的费用维持摄制组的正常运行，出了问题，每一个人都来找导演；另一边是资金始终处在资不到位的紧张中，拍摄计划、选择场景、演员等诸多细节都在侵蚀着导演的艺术创作。女性导演与自己片中的女性角色一样，始终面临着不可逾越的困境。

三、电影理论的收获

张暖忻在电影理论研究方面也有很好的成绩，1979 年与李陀合著《谈电影语言的现代化》，随后又发表了《开创者的崇高责任》《用电影语言传情》《三级跳的最后一跳》《寄希望于理论研究》等多篇理论探讨文章，并且在每一次影片完成后，都要总结电影拍摄中的心得、感受，如《〈沙鸥〉从剧本到电影》《我们怎样拍〈沙鸥〉》《〈北京，你早〉导演阐述》等，将在电影实践中遇到的问题和思考与电影理论相结合。

1976 年粉碎“四人帮”，在给无数人身体与心灵留下创伤后、在使整个社会发展陷入停顿后、在使中国与世界发展脱离多年后，狂热而混乱的“文化大革命”结束了。历史事件的结束并未能马上给其画上休止符，其带来的后续性震荡其实一直在影响着我们的社会生活、文化等多方面。1978 年 12 月，中国共产党十一届三中全会对文艺政策做了重大调整，曾经主导创作的“阶级斗争为纲”“文艺从属于政治”“文艺为政治服务”等原则不再提倡，而是重申了“双百”“二为”方针，文艺创作包括电影都将会迎来一个崭新的时代。1978 年，许多影片依然遵循阶级斗争思维模式和“高大全”“三突出”创作方法，创作滞后于广大观众的需求。1979 年上半年，《人民日报》曾开辟专栏展开“中国电影为什么上不去”的讨论，得到社会广泛关注，在讨论中中国电影被批评“脱离生活，感情虚假”，“千篇一律，枯燥无味，看头知尾，情节简单，形式单调”。^①广大电影工作者带着强烈的使命感和艺术创作激情，希望通过拍摄高质量电影以改变这种现状。特别是中青年导演，他们

① 郦苏元、刘思平：《电影观众的心声》，《光明日报》1979 年 5 月 5 日。

“文化大革命”前从电影学院经过正规学院式学习毕业，最好的创作年华被“文化大革命”耽误，现在终于可以通过摄影机将积攒了十余年的力量爆发出来。中华人民共和国成立以来的电影研究多侧重于影片的内容，很少研究电影本身，尤其是关于电影艺术形式的相关研究。已故著名电影批评家钟惦棐就曾谈过这个问题：“从全国解放算起，我们搞了三十多年电影。长期的状况是把注意力放在影片的内容方面。因此很少可能分出精力来研究电影本身。因此关于电影的‘本体论’作为一门必备学科，我们或者知之不多，或者根本没有注意到。电影是什么？电影的潜能我们发掘了多少？我不是就它的内容而言，而是就电影艺术形式本身而言。”^①

在这种背景下，写于1979年的《谈电影语言的现代化》犹如一阵清风给沉闷、僵化的中国电影创作带来了新的观念与主张，也好似一面镜子，让中国电影在观照中看到自己的长短。这篇文章是作者带着使命感完成的，并非是一篇抽象的理论专著，而是一篇以实用为目的而作的针对电影实践的檄文，在一个强调电影形式与内容现代化的理论框架中，表述了对电影语言、形式美学的摸索与探讨，从某种意义上说，这篇文章也可以说是在寻找一种中国电影在融入世界电影潮流的一种途径与努力。中华人民共和国成立以来的艺术理论与艺术创作深受苏联社会主义现实主义创作原则的影响，其核心是“要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地、具体地描写现实。同时，艺术描写的真实性和历史的具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来”^②。而“社会主义现实主义”的诸要素分别是：人民性、典型性、思想性和党性。与“形式主义”的艰深晦涩相反，人民性要求作品具有人民大众所喜闻乐见的朴实无华，又具有合乎传统的明白易懂。^③思想性和党性其实就是强调电影与政治的关系，“用社会主义精神从思想上改造和教育人民”。

文章的发表对电影意识的觉醒有很大的促进作用，将电影理论关注的焦点转到电影本体，尤其是对电影语言的基础研究，推动了当时的电影创作实践摆脱传统观念。为了摆脱传统的电影创作理念，张暖忻在文章中非常强调电影形式的重要性，呼吁应该“理直气壮地、大张旗鼓地大讲电影的艺术性，大讲电影的表现技巧，大讲电影美学，大讲电影语言”。

“需要指出的是，这种在文艺创作上只讲政治，不讲艺术，只讲内容，不讲形式，只讲艺术家的世界观，不讲艺术技巧的倾向并不完全是从‘四人帮’横行时开始的。”^④

“内容决定形式（以及形式对内容表现又有十分重要的反作用）这一马列主义的美学原则，就常常被歪曲成似乎只要内容好，形式就无关紧要，或者只要内容好，形式自然就会好。”^⑤

① 钟惦棐：《电影评论有愧于电影创作——在中国电影家协会第二次全国理事会上的发言》，《电影艺术》1982年第9期。

② 《苏联作家协会章程》，转引自戴锦华《读夏衍同志〈写电影剧本的几个问题〉》，《当代电影》1987年第1期。

③ [英]雷蒙德·威廉斯：《现实主义与当代小说》，顾栋华译，《文艺理论研究》1987年第6期。

④ 张暖忻、李陀：《谈电影语言的现代化》，《电影艺术》1979年第3期。

⑤ 张暖忻、李陀：《谈电影语言的现代化》，《电影艺术》1979年第3期。

从形式上突破，对形式的探索又服务于内容，最终思想解放。而无论是有关形式与内容的关系，还是长镜头的运用、电影造型手段的创新都是为了改变当时主要流行的戏剧式电影，认为这类电影的极端化发展容易造成虚假。

“在我们的一些电影工作者当中，一想到电影，一谈到电影，就离不开‘戏’‘戏剧矛盾’‘戏剧冲突’‘戏剧情节’这些东西。似乎一旦没有了戏剧这根拐棍，电影就寸步难行。因此，写剧本的就拼命‘找戏’，导演就全力以赴地‘拍戏’，演员就努力地‘演戏’。结果是什么呢？那就是我们拍出的往往都是‘戏’，而不是那种自然逼真地、生动朴实地反映现实生活的电影。广大观众对我们的影片的批评，最常见的意见就是‘假’。这除了反映的内容虚假之外，在表现形式上那种强烈的戏剧化色彩，不也是造成影片虚假的一个重要原因吗？”^①

在最初创作这篇文章时，导演并未很清晰的意识到这是一个观念的问题，而还只是注意从艺术形式上着手。文章还提出了一个对80年代中国电影创作和电影理论产生过广泛影响的观点，推崇在国际上已经退潮的巴赞纪实美学。认为巴赞的电影本体论“是人类对电影认识的重大成果和不可逾越的阶段”。在创作实践中逐渐意识到电影观念不是简单的认识问题，也不是简单的形式的改变，而是一种精神的内化。诚然，如后来评论者所言，中国开始引进巴赞纪实美学，存在一定程度的“误读”。^②“误读”与否，并非关键，而是借此对中国电影完成了一次重大的电影本体的补课。在2008年《当代电影》召开的关于“八十年代初期的电影理论思潮”的座谈会中，著名电影翻译家崔君衍先生回顾，当时正是由于这篇文章在理论界引发了争论，他才开始着手完整地引介巴赞的纪实美学理论。因为“一个民族想要站在科学的最高峰，就一刻也不能没有理论思维”。

《谈电影语言的现代化》这篇倾注两位作者创作激情之作也许在今天看来未必是精彩之作，但在某种意义上，这篇文章标志着历史的特定瞬间，有其不可回避的历史意义。由于时代的局限，站在今天来看这篇文章，整体还是偏重于对电影语言技巧的分析，基本停留在表面，浅尝辄止。对于“现代电影语言特征”的归纳仅仅是一种自发的，缺乏必要的理论深度和严谨的逻辑性。在思想反思、社会反思的深度不够，未曾触及现代电影语言背后的现代主义哲学思潮背景。这并不影响它成为中国电影新浪潮的理论铺垫，就如50年代的法国电影新浪潮、德国新电影一样，带有强烈知识分子色彩的电影运动，需要有理论的发声，理论与创作实践相辅相成，理论为实践提供思想基础，实践又带动理论研究的深入。如创作于1978年的《苦恼人的笑》大量采用了慢镜头、停格、声音分离、抽象的色彩效果以及连珠式的蒙太奇镜头，其中超越影片故事情节的一段梦幻情景，包括那场带有强烈法西斯和变态色彩的喧闹晚会。1978年，在一些电影人频繁借用的“长镜头理论”并非巴赞意义上的，如果说此前《小花》《苦恼人的笑》《生活的颤音》《樱》等影片还在试图摸索寻找有别于传统的新的表现方式的话，等到了《沙鸥》《邻居》《如意》等时，长镜头、实景拍摄、生活化表演等现代电影语言的运用显示了电影理论对创作

① 张暖忻、李陀：《谈电影语言的现代化》，《电影艺术》1979年第3期。

② 胡克：《中国电影真实观念与巴赞影响》，《当代电影》2008年第4期。

的指导力量。

在当时的历史环境下，选择长镜头，纪实美学，开启了探讨研究电影本体电影本性理论之门，是中国当代电影美学发展的一个重要转折点，本身就带有人文关注的一种选择。80年代的思想解放运动的主题之一是革命之后人性复苏，长镜头，纪实美学背后的哲学依据是关注生活的真实性，也关注人的真实性。正如有学者总结，这篇文章“表面上是关于电影形式与技巧的争论，实质上是通过反对虚假追求真实，抵制政治横加干预，批判极‘左’文艺思想路线，对长期奉行的冠以‘革命’的现实主义进行重新审视和评估，是现代电影思潮对传统电影观念的试探性突围，或许在某种意义上也可以说是现代主义与现实主义的一次对话，与当时整个社会日益高涨的现代改革思潮相呼应”^①。

第四代的电影在形式上的贡献是具有历史意义的，跟思想解放运动分不开的人文精神更值得今天回味。在内容上更强调记录时代感情，在可看性与表现人性真实之间有一个平衡。80年代的电影人最幸运的就是那时他们的电影跟观众有强烈的情感共鸣。《沙鸥》里找到一种自强，在《青春祭》里发现了美的存在，在《早安，北京》里看到普通百姓的日常烦恼。张暖忻以一种独立、奉献的精神深入到历史与现实、民族和个人之中深入探讨生活的本质，发出心底最真实的声音，以期达到与人、与时代的共鸣。电影是她对生命的呼唤。

（作者单位 中国艺术研究院电影电视艺术研究所）

^① 郦苏元：《现代主义与现实主义的对话——新时期之初电影理论讨论随想录》，《当代电影》2014年第12期。