

■ 赵 远

王好为：永在跋涉中

提 要 无论是作为第四代导演、还是女性导演中的一员，王好为的影片受欢迎程度和她的知名度似乎总有一些差距。事实上，导演本人的创作图谱中不仅包含多种题材和类型，还有戏曲电影和电视剧。面对丰富的研究对象，本文试图从喜剧创作、农村题材的探索以及性别视角等几个方面以点带面地勾勒其导演风格。

关键词 王好为 喜剧片 农村题材 人道主义

20 世纪 70 年代末，全国场场爆满的喜剧片《瞧这一家子》(1979) 让刘晓庆、陈佩斯等两位年轻演员被广大观众所熟知，却很少有人注意到这部影片背后年轻的女导演；随后《夕照街》(1982)、《迷人的乐队》(1985)、《失信的村庄》(1986) 等影片的相继推出，导演却没有像她的同代人一样被电影理论批评界广泛提及；80 年代末，在娱乐片占据银幕的时候，带有忧郁的散文诗气质的《村路带我回家》(1987)、《哦，香雪》(1989) 似乎愈发“不合时宜”。《哦，香雪》虽然获得 1991 年柏林国际电影节青少年影片大奖等，但在国内仅有十几个拷贝卖出。她的影片曾被研究者指认为“新时期‘主旋律电影’的范本之一”^①，但个人创作似乎难以找到一以贯之的风格，多种题材、类型的创作交叉在一起，影片中独特的个人印记以及所蕴藏的深层结构需要细细挖掘，才有可能见到真颜。



王好为

^① 董新宇：《随心所欲不逾矩——王好为导演艺术散论》，《电影创作》1997 年第 6 期。

作为第四代导演中的女性导演，无论是研究者笔下的“中、正、平、和”的审美原则，还是始终坚持社会主义现实主义的创作方式，王好为似乎总“特立独行”地保持着与时代“主流”的距离。20世纪70年代末80年代初，整个社会还处在各种变动的不安与困惑中，许多导演与时代同呼吸，创作中多表现“伤痕”或是政治、历史的“反思”，如滕文骥的《生活的颤音》（1979）、吴贻弓的《巴山夜雨》（1980）、黄健中的《如意》（1982）、谢飞的《我们的田野》（1983）、张暖忻的《沙鸥》（1982）等，王好为却完成了自己的处女作《瞧这一家子》，以喜剧片的形式宣告对过去的总结和新时代的欢呼。20世纪80年代中期，西方电影理论的引进，导演们不仅加入“丢掉戏剧拐杖”“电影语言的现代化”“电影和戏剧离婚”等理论探讨中，更是借助自己手中的摄影机试图构筑新的电影语言。这些似乎与王好为无关，她仍然坚持着自己的美学观念，同时选择自己感兴趣的题材，按部就班地一部接一部完成。

“文化大革命”十年导致的时空压缩，文艺创作漫长的空白期，伴随着新时期第四代导演的重生，涌现出阵容强大的女性导演群落，黄蜀芹、张暖忻、陆小雅、王好为、王君正、史蜀君、肖桂云等，这些执着、勤勉的女性导演在新时期创作了大量的作品，其中不少作品题材专注于女性描写，如张暖忻的《沙鸥》（1980）、《青春祭》，胡玫的《女儿楼》（1985），王君正《山林中头一个女人》（1987）、《女人·TAXI·女人》（1990），秦志钰《银杏树之恋》（1987）、《朱丽小姐》（1989）、《独身女人》（1990），鲍芝芳《金色的指甲》（1988），武珍年《假女真情》（1988），董克娜《谁是第三者》（1988）、《女性世界》（1990）。“女性特色”第一次成为中年女导演们共同的自觉追求。女性

导演群体如此集中的创作现象即使放在当时的世界影坛几乎是罕见的。这些女导演中，有一些在创作几部影片后就归于沉寂，如武珍年、鲍芝芳等，黄蜀芹、张暖忻和王好为等一直坚持自己的艺术创作。张暖忻先是和李陀合作在《电影艺术》上发表了《谈电影语言现代化》，随后将其艺术理念贯穿在影片《沙鸥》和《青春祭》里，比较遗憾的是因为个人身体原因，她的导演生涯在20世纪90年代中期戛然而止。黄蜀芹则创作了被研究者称为“是中国电影史迄今为止第一部，也是唯一一部女性电影”^①的《人·鬼·情》。谈到第四代，谈到女性导演，两人每每被研究者所提及。与张暖忻对于电影观念/语言的求新、黄蜀芹对于女性表达的探索的鲜明标签不同，王好为的影片似乎很多时候让人很难想到她是一位女性导演。认真完成每一部影片，始终走在自己设定、偏爱的艺术轨迹上，却远离时代和性别归属，这恐怕就是王好为最特立独行的地方了。

一、早期喜剧创作

王好为1940年生于重庆，早在儿童时代，就与电影结缘，她曾经回忆到小时候跟随在姨母张瑞芳身边看她如何拍摄《松花江上》，摄影棚搭得有大车店那么大，棚里还搭了破庙，神龛上挂着蜘蛛网，姨母盘着小髻儿给工友们唱《四季歌》，说哭就哭，让唱就唱。自己在电影《哈尔滨之夜》中串场，“很多人都乱哄哄的干，最后又弄得像真的一样”^②，这是拍电影留给王好为的最初印象。艺术之神似乎对王好为格外偏爱，伴随了她整个青春期，从欣赏文学、话剧、电影，到自己组织话剧团，对艺术的爱好最终变成对电影梦的追寻。

北京电影学院四年学习时间，对王好为产生深刻影响，当时主要接受以苏联电影学派为

① 戴锦华：《〈人·鬼·情〉：一个女人的困境》，载王人殷主编：《东边光影独好》，中国电影出版社2002年版，第136页。

② 王好为：《我愿这是史前史》，载王人殷主编：《不思量 自难忘：王好为研究文集》，中国电影出版社2002年版，第3页。

教学模型的电影教育及训练，课程虽多但主要是文化、理论学习，为提高艺术修养和鉴赏水平研习观摩了大量的苏联影片，苏联的现实主义、意大利的新现实主义等对一个初学者产生了深刻影响。大学四年几乎没有什么拍片实践，只是在完成毕业作业时，班上分为两组拍摄两个短片。值得一提的是两个毕业短片分别是张暖忻改写的《白大姐》和王好为改编的《春节前后》。由此可见，虽为女性，但两位的创作天赋与良好的导演基础早在学习阶段就崭露头角。

1962年，王好为毕业后被分配到北京电影制片厂工作。作为初出学校大门的年轻人，在大师云集的北影厂边学习边积攒创作力量。在王好为的回忆中，凌子风导演丰富的想象力、极高的造型修养，谢铁骊导演含蓄婉约的风格，陈怀皑导演驾驭各创作部门的纯熟技巧、电影观念的不断求新，张水华导演深厚的艺术涵养、严谨的创作态度^①等都对其日后的创作实践产生影响。从1972年到1974年，王好为一直参与《海霞》的创作，先是与谢铁骊、钱江等人合作，担任副导演，这部由凌子风任导演的《海霞》中途因为“文艺黑线回潮”的原因停拍。1974年再次开拍《海霞》，王好为升任联合导演。“文化大革命”结束后，1979年，39岁的王好为拍摄了自己的处女作《瞧这一家子》。从1962年电影学院毕业，到初执导筒，已是17年以后。当时处于生产恢复期的制片厂能够真正投产的影片非常少，全国的制片厂都面临僧多粥少的局面，加之北影厂人才众多，许多老导演都急于能重新走上创作舞台，所有导演拍摄的影片需经过厂里的任务分配，对于创作题材和类型没有选择的余地。与同时代的其他导演相比，王好为算是幸运的。正逢文化部指示北影厂组织两个青年摄制组，《瞧这一家子》摄制组成为其中之一，即便这样，

从建组开始，摄制组就没有一台固定的摄影机，哪个组的机器空下来，就抓空用哪台。获准独立拍片的机会让王好为压力变动力，最终凭借歌咏美好新生活喜剧片《瞧这一家子》获得良好的市场效应及文化部优秀影片奖。

随后又完成了爱情伦理片《潜网》(1981)、真实反映普通人生活的剧情片《夕照街》(1982)等。在《潜网》这部表现年轻人爱情婚姻生活的影片中可以看到王好为作为女导演所特有的对人物情感敏锐的捕捉能力与细腻的叙事风格。从1984年到1989年期间，王好为共执导了六部农村题材影片：《北国红豆》(1984)、《迷人的乐队》(1985)、《失信的村庄》(1986)、《金匾背后》(1987)、《村路带我回家》(1987)、《哦，香雪》(1989)。20世纪90年代



《瞧这一家子》海报

① 参见王好为《我愿这是史前史》，载王人殷主编：《不思量 自难忘：王好为研究文集》，中国电影出版社2002年版，第6页。

之后，王好为在创作电影的同时也开始电视剧的创作，《武生泰斗》（1991）、《寻梅》（1994）、《第三军团》（1996）、《红旗漫卷西风》（1999）、《徐悲鸿》（2013）等。

王好为似乎非常中意喜剧片，从家庭伦理喜剧《瞧这一家子》、农村题材的轻喜剧《迷人的乐队》、讽刺喜剧《金匾背后》、爱情喜剧《赚他一千万》等，在她的创作序列中，喜剧片占有不小的份额，这种题材的选择再次说明了王好为特立独行之处。无论是第四代导演还是女性导演中，都很少像她创作出如此数量多且受欢迎的喜剧片。

《瞧这一家子》是王好为的处女作，剧本最初是由业余创作者完成，导演主动选择了这个剧本，并带着作者下基层体验生活，反复修改。影片以20世纪70年代“技术改革”为基本叙事结构，展现了纺织厂保守的车间胡主任、宠爱孩子的母亲、懂事的女儿、幼稚的儿子组成的普通的一家人的生活，贯穿影片的两条线索，一条是女儿和胡主任的徒弟在工作上积极创新，与保守的父亲胡主任之间的矛盾摩擦，这条线索产生的喜剧笑料主要围绕胡主任的保守与年轻人的创新的碰撞，缺少新意；另一条是关于胡主任幼稚的儿子嘉奇及其朋友，这条线索制造的喜剧段落主要围绕日常生活中的巧合、新旧观念的碰撞以及对生活中一些现象的讽刺，如嘉奇在公园里冒失地落水救人、不懂装懂地排练节目，书店售货员张岚与胡主任的误会等段落。好在这些被“文化大革命”耽误的年轻人很快认识到自己的问题，迎来了圆满的大结局。

喜剧片对演员的要求比较高，既要夸张又要自然，动作、表情和节奏等核心元素要配合默契。《瞧这一家子》中导演不但挖掘出刘晓庆的喜剧天赋，同时也成了陈佩斯的伯乐。对于嘉奇的人物性格以及演员选择，李準在给王

好为的信中曾谈及，主要担心嘉奇这个演员，他的戏重，又容易流于俗套。他除了娇惯、懒、天真以外，似乎还要有一种热情，爱帮助别人，不小气，痛快，爱朋友，还有点傻乎乎。这些很重要，不然他就没有性格魅力了，一定要演出来让人觉得这小子还挺可爱。^①在《瞧这一家子》之前，陈佩斯仅仅在北影厂跑龙套，借助这部电影，开创了自己的喜剧生涯。影片中陈佩斯充分展示了他的喜剧表演天赋，去新华书店教舞蹈的一场戏，是全片喜剧笑料颇多的一场戏，“我想通过这个舞蹈创造出披荆斩刺（棘）的、全心全意为工农兵服务的、并且是这个……这个……扭转干（乾）坤的高大形象……”这段台词在陈佩斯白字连篇的阐释下显得笑料十足。嘉奇的白字连篇引起哄堂大笑，嘉奇被笑声搞得不知所措，因此越发严肃。当人物行为举止荒谬滑稽时，一定要自信而严肃，决不能自我丑化，演员的表演越是真挚，此时表演者的严肃真诚与他行动引发的后果形成错位，引发观众的笑。陈佩斯的喜剧表演主要是借助略微夸张的肢体动作。在《瞧这一家子》中，陈佩斯与父亲陈强开创了父子冲突的喜剧模式，表现生活在同一屋檐下父子俩的矛盾和冲突，父子俩的冲突主要源于新旧观念、生活方式等。陈佩斯在《夕照街》中继续自己的喜剧表演，剧中角色“二子”被沿用。20世纪80年代中期，由陈强父子合作的“二子系列”成为最受观众欢迎的喜剧片系列。

有研究者认为，与第四代其他导演不约而同地讲述“缺憾”与“丧生”的故事不同，王好为更愿意以“赢得”取代了“丧失”，用“完满”取代了“缺憾”。它无意自欺欺人粉饰现实，也并非无视历史悲剧的质问与反思，而只是不再反复检视创口的血迹。如果痛苦的每一次重复与回忆都强化了悲伤的体验，王好为似乎宁可背负了“笑忘”的责难，平和地构造

① 参见李準《致王好为》，载王人殷主编：《不思量 自难忘：王好为研究文集》，中国电影出版社2002年版，第49页。

一派乐观气氛。^①《瞧这一家子》中“文化大革命”作为社会背景被推倒幕后，仅从人物对话和人物行为中点出，如嘉奇去新华书店教跳舞，念了许多白字、错字，最后跟着学习跳舞的人都溜走，只剩下小红，两人结伴回家的路上，小红对嘉奇说：“在那些年里，我们究竟学了些什么？我笑不出来，我只感到可悲。如果我们的父辈看到他们的儿女那样的胡蹦乱跳愚昧无知，会有什么样的感觉呢……”对“文化大革命”的控诉间接含蓄，以嘉奇为代表的一部分年轻人正是受到“文化大革命”的影响才变成这样。

王好为在生活和艺术中所寻求的是个人要求与社会要求之间的和谐一致，这种和谐显示了其人道主义观念。在她看来，艺术与生活密切相关，艺术创作中更加注意寻找变革中出现的社会点滴发展和善意的、积极向上的变化。也许是曾经身处激烈的社会政治动荡之中，面对转型中的社会和各种变化，她更愿意努力去理解和展示变化。从《瞧这一家子》及随后的一系列喜剧片中，我们可以看出导演对新生活、对社会、对变革表现出真心期盼和急切投入的热情，但未触及深层的东西。如《瞧这一家子》中冲突和巧合构成了叙事动力，全片设置的几条线索中都技巧地安排了细节上的巧合与前后呼应，如胡主任因为在书店买书时受到冷落，认识了工作作风散漫的张岚和认真和气的张岚，随后在去剧场看儿子表演的话剧，将坐在旁边的张岚误认为是嘉奇的女朋友，而小红因为要去给胡主任送书而将演出票送给了张岚。嘉英、郁林和胡主任创新与保守的冲突常规化、类型化。总体而言，电影较多地因袭 20 世纪 50 年代的喜剧电影的创作定势，在艺术表现上没有较大的开拓。

王好为的创作起点适逢整个国家、社会从动乱中清醒并试图走向现代化的“新时期”，

她的人生经历和价值观与同代人相同，就像吴天明所言，“尽管我们也尝到了‘文化大革命’的血雨腥风，但 20 世纪 50 年代留给我们的理想、信心、人与人的关系、诚挚的追求、生活价值的赢取、青年浪漫主义的色彩等等，这种人间正道是沧桑的积极向上的参照体系，总不肯在心里泯灭”^②。在主题选择、叙事风格甚至美学理念上，王好为的创作序列表现出“特立独行”并没有脱离同代文以载道的知识分子的使命感，只是选择了更温和的方式。她的作品中没有强烈的政治色彩，更关注历史进程中、社会更迭中的人，普普通通的小人物，工厂工人、四合院里的待业青年、下乡知青是如何在社会剧烈变动的漩涡中一步步走向彼岸的“自我”，如何在历史和社会的伤痛中努力前行，寻找自身的价值。

二、深入挖掘农村题材

王好为的人生经历与中国农村、农村生活并未有太多的联系，虽然“文化大革命”中曾下过干校，接触过繁重的劳动，但从出生到学习阶段和工作以后，并没有深切的乡村生活经验。20 世纪 80 年代中期，她先后拍摄了《迷人的乐队》《失信的村庄》《金匾背后》等多部农村题材影片，1999 年又创作了《能人于四》。乡村成为王好为讲述现代化进程中的中国场景，一系列关于农村题材的影片既反映了新时期改革不同阶段乡村的变化，同时也映射出作为知识分子的王好为对乡村变革、对现代化的认知与态度。

经历了漫长的、稳定的农业社会的发展，农民始终是中国最大的社会群体，是社会结构的主体，农民的生活水平、精神文化现状映射了现阶段国家的情形。在现代社会转型中，国家的进步是以农民的现状为衡量标准的。从文

① 董新宇：《随心所欲不逾矩——王好为导演艺术散论》，《电影创作》1997 年第 6 期。

② 吴贻弓、汪天云：《承上启下的群落——关于“第四代”电影导演的对话》，《电影艺术》1990 年第 4 期。

化角度而言，乡土文化始终是中国传统文化生生不息的来源，是知识分子的精神家园。许多乡土电影在叙事上以对农民/土地的想象寓意民族、国家的历史文化。中国的经济体制改革也是首先在农村展开，“承包到户”“使一部分人先富起来”改革给农村带来翻天覆地的变化，改革不仅为农民带来物质上的富裕，同时也充实了他们的心灵。作为中国电影曾经的主流形态，农村题材影片主要以与时代同步、与生活贴近为主要特征。

在新时期许多农村题材影片中，农村意味着落后、现代化的对立面、传统守旧的代言人，是变革的对象，如《野山》(1986)、《老井》(1987)，城市始终是这时期许多农村题材影片“缺席的在场”。还有一些影片表现农民尤其是具备一些知识的新时代农民在现代与传统之间挣扎，如《人生》(1984)。王好为对乡村、对改革带给乡村的变化充满赞扬，以一种热情的态度拥抱乡村。

《迷人的乐队》是对新时期农村改革后精神风貌的正面阐释，是融人民性、典型性于一体的社会主义现实主义作品。影片以观众喜闻乐见的戏剧式叙事讲述乡村乐队从筹建的窘迫到最终被村民们认可的转变过程。主人公辛天喜和他的乐队成员是乐观、充满自信的，是了解文化价值并在提高物质生活后意图改变农村精神面貌的新型农民，是一个对于土地和农村有着先天的亲近感，在长期的劳动和追求中，有着坚强的自我、韧性的农民。尤其是辛天喜，他有解决问题的能力，懂得如何领导、团结周围的农民。对组织乐队发展的阻力设置主要来自两个方面，辛天喜的女朋友兼上级领导女乡长，注重生产力发展忽略精神文明建设，同时有些僵化；还有传统农民的观念和生活方式。在社会主义现实主义的原则下，《迷人的乐队》突破了传统农民原有的生活方式，探索

着如何再次将集体主义的精神注入新时期的农村。1978年农村改革承包到户后，中国农村更注重个人行为与利益的传统再次战胜集体主义精神，导演试图通过乐队这种带给农村新的精神面貌的集体活动将农民们再次聚焦到集体主义精神下面。

《迷人的乐队》并不能称为一部佳作，但在某种意义上，这部作品标示出导演的对于社会历史阶段的理解，此时导演的态度如她所创作的对象辛天喜一样是积极乐观的。这种态度在《失信的村庄》《金匾背后》等之后的影片中有了变化。曾经在《迷人的乐队》中对新时期农民的赞扬变成了忧虑。随着改革的深化，原有的文化观念和价值体系都在改变，迈入现代化的乡村呈现出复杂的多元化状态：一方面，乡村只有摆脱封闭的小农意识才能进步；另一方面，在接受现代文明的同时，乡村文化中本身固有的狭隘的、根深蒂固的封建意识在现代化中被放大。《失信的村庄》，一方面接受现代化的先进技术，全村人都通过丁云鹤带来的西瓜种植技术享受着物质生活的改变；另一方面，在先进技术带来的丰厚收益面前，重利轻义的小农意识被放大，甚至违约原先签订的合同。

中国以往的乡村被称为“礼治的社会”，并与西方国家的“法治”相对立。费孝通先生在《乡土中国》“礼治秩序”中做了精辟的分析：“法治的意思并不是说法律本身能统治，能维持社会秩序，而是说社会上人和人的关系是根据法律来维持的。”^①乡土社会秩序的维持则依靠“礼”，礼是社会公认行为规范。几千年来在中国社会生活中有一套完整的封建宗法体系，其维护着整个社会的运转。中华人民共和国成立后，封建宗法体系表面上被法制体系所取代，但是在社会生活中，传统的道德礼法始终是中国人交往的基本规范。如今所有这些

① 费孝通：《乡土中国》，上海人民出版社2006年版，第53页。

在市场经济的冲击下，都礼崩乐坏。《失信的村庄》反映了市场经济对古老乡村传统礼制的冲击与破坏。因此，当村民们撕毁合同，降低了本应按照合同约定支付的劳动报酬意味着失败将来临。

20 世纪 80 年代末 90 年代初的中国影坛，农村题材在整体电影创作中所占比例逐年下滑，这一时期一些年度创作中农村题材呈现个位数的局面，整个电影市场亦出现滑坡。曾经统购统销的国营制片厂逐渐开始摸索改革之路。

1984 年起国营电影制片厂被定位事业单位、企业管理，生产上要求独立核算、自负盈亏。国家按照规定每年给予各国营厂一定的流动资金辅助生产。北影厂每年获得的国家补助为 380 万元。在票房说话、娱乐片当道的现实面前，王好为也拍摄了《寻找魔鬼》(1988)。不过，王好为再次显现出自己特立独行、坚持自我的一面，在创作中坚持自己感兴趣的题材，从 1984 年见到铁凝的《村路带我回家》《哦，香雪》两篇小说后，始终寻找机会要将两部小说搬上大银幕。1987 年，在拍摄《金匾背后》时，向厂里建议，套拍《村路带我回家》，即摄制组、主创人员基本不变的情况下，同时拍摄两部影片，在这样的情形下，《村路带我回家》完成。1989 年，借用儿童电影制片厂的拍摄名额完成《哦，香雪》。

《哦，香雪》《村路带我回家》是铁凝的早期作品，铁凝的作品尤其是早期短篇小说，淡化情节的戏剧化冲突，用大量的场景描绘出人物的社会环境与生活空间。情节简单，意境深远、空灵，文本中总是流露出一种素朴之美，更像是散文。人物描写更像是素描，简单的笔触勾画出人物的个性特征，形神兼备却需要观众细细品味，深入挖掘。20 世纪 80 年代初期，许多文学艺术作品都以“伤痕”“反思”“改革”为主题，以及个体经历的苦难，而铁凝这一时期的作品，避开反思与苦难，叙事清新，更多

地表达了对美好生活的向往。在这点上，作家与导演王好为有较为相近的价值观和审美追求，没有刻意渲染时代发展带来的创伤与伤痛，对生活的变化保有积极乐观的态度，仅仅用普通人的视角讲述故事，作品中始终流淌着温暖与善良。

两部电影都由作家本人担任编剧，相同的美学理念和对现实认知态度，在某种程度上最大化地保证了影片和原著美学风格的一致。尤其是《哦，香雪》，本身是短篇小说，篇幅短，风格清新淡雅如散文诗般，既是铁凝早期最钟爱的作品，亦是导演珍藏许久，慎重对待的。大山里小村庄常态的生活和人们的情感，没有巨大的社会矛盾，没有戏剧性冲突，有的只是劳动和收获，让导演醉心。

电影似乎最大化地还原了小说，如果细细解读，就会发现在散文诗一般的叙事表面下，小说和电影之间有着不一样的叙述逻辑。在 20 世纪 80 年代初的历史语境中，启蒙和人道主义成为时代的关键词，在关于台儿沟的这篇小说中，铁凝意图表现现代化对于山村的冲击和人的主体性的发现，而这种发现与启蒙正是依靠现代工业的介入产生的。铁轨是小说中非常重要的象征，“两条纤细、闪亮的铁轨延伸过来了”，铁轨不仅给台儿沟带来了火车，同时也将城市 / 现代化摆在台儿沟人的心头上。发



《哦，香雪》剧照

卡、纱巾、尼龙袜等所有现代工业的产物通过交换取代了手工衣物。仅仅是物质的拥有是不够的，只有在精神上的觉醒才有人的主体性的发现。与凤娇等小伙伴不同，香雪作为台儿沟唯一的中学生，拥有知识的她在走出台儿沟后，在与周围同学们不同的物质对比中敏感地发现，台儿沟与周围世界的不同。与同时期的许多文艺作品不同，作为启蒙对象的香雪并没有在现代化的冲击下变得焦虑，相反，她坦然面对并对将来充满自信：“台儿沟一定会是这样：那时的台儿沟的姑娘不再央求别人，也用不着回答人家的再三盘问。火车上的漂亮小伙子都会求上门来，火车也会停得久一些，也许三分、四分，也许十分、八分。它会向台儿沟打开所有的门窗，要是再碰上今晚这种情况，谁都能从从容容地下车。”香雪这种自信来源于对知识的掌握，她确信知识会带来所渴望的一切，对知识的重要性契合了20世纪80年代整个社会对知识与现代化诉求，铅笔盒一知识一现代化，在这里铅笔盒被赋予了重要的意义：“她要告诉娘，这是一个宝盒子，谁用上它，就能一切顺心如意，就能上大学、坐上火车到处跑，就能要什么有什么，就再也不会被人盘问她们每天吃几顿饭了。”

影片与小说创作之间隔了5年，无论电影生产条件还是社会文化语境都发生很大变化，时间的距离以及创作者思考角度、不同的视角，让影片有了不一样的精神内涵。《哦，香雪》是一部短篇小说，叙事容量远远没有达到一部电影要求的90分钟。如何将小说内容扩充为一部影片的容量，是导演最先要考虑的问题。导演对原作的扩充主要集中在两方面：一方面加入大量的关于香雪和小伙伴们的日常生活和生存方式。如香雪和小伙伴在河湾洗衣服，彼此开着对方的玩笑，用野花编的“九连环”勾起大家对火车见闻的谈论，特写中，河

滩上一团团简朴的衣衫、沾着牛粪黄泥的鞋、粗布衣服等，画面外坝的单调长音；秋天打柿子的一场戏，香雪与小伙伴们打闹着、享受着大自然丰馈的赠与，导演用了近似油画般的光影处理了这场戏。香雪和小伙伴们的日常生活是繁重的、清贫的同时也是充满生机、欢快的。另一方面，展示静默的大自然与农民之间的关系。所有乡村场景被导演呈现为有着内在精神构成的寓言化或人格化主体。从对原作的扩充内容中可以读出导演创作的落脚点。如果说铁凝在20世纪80年代初的创作“歌颂了变革给山村带来的春意，表现善良、纯洁的香雪对现代文明的向往”^①，那么80年代末王好为则难以掩盖自己对大山深处小乡村的钟爱，这里的人们依然在原始的劳作中生存。“在这部影片中，劳动，作为人物重要的生命活动，正面地充分地展开着。在劳动过程中，劳动者的智慧、力量、创造性、跟自然的搏斗与融合，都得到热烈的咏叹。”^②人与人之间、人与自然保有着最原始、最质朴的关系，即使在现代化的冲击下，人们获得了物质上的改善同时精神上依然纯净。这无疑是导演理想主义的畅想，对大自然的、对自然与人的和谐关系的歌颂。与《迷人的乐队》对农村改革的赞歌不同，导演似乎重新回到乡村，构筑心中的“桃花源”，在歌颂古老中国独特的生存韵味中读出人格天地的历史与哲学。

三、模糊的女性主义探索

作为一名导演，不同于纠结的、为了超载的思想与使命所累的同代人，王好为既不是社会寓言的书写者，也不是时代赞歌的歌颂者，她是时代的记录者。同时作为一名女性导演，影片并没有特别的性别意识，在许多总结自己艺术创作的导演阐述中也很少涉及女性创作意

① 王好为：《在大山褶皱里采撷——〈哦，香雪〉导演随笔》，《北京电影学院学报》1995年第1期。

② 王好为：《在大山褶皱里采撷——〈哦，香雪〉导演随笔》，《北京电影学院学报》1995年第1期。

识。但是性别视角依然是读解其影片的关键元素。尤其是其作品中有形象丰满地陷在情感困境中的女性角色，如《潜网》中的罗弦、《北国红豆》中的鲁雪枝以及《村路带我回家》中的乔叶叶等，这些影片可以归纳出一个“女性系列”，通过对这些影片中女性角色的分析，可以看出导演借助表现女性的婚恋题材，探索女性自我成长之路，既有与对社会传统观念的对抗，亦有对自我精神世界的挖掘，同时这种探索又是矛盾而模糊的、不彻底的。

王好为创作的一系列饶有意味的女性形象有一个变化的轨迹，从《潜网》《北国红豆》两部影片来看，罗弦、鲁雪枝等是一个阶段，两个女性人物有极其相似的特征，两人都充满理想、自我奋斗，对待自己的问题上有明确的认识，但是在与男性的关系上，却充满矛盾，一方面敢于追求自己的幸福，另一方面在发现自己与爱人之间有了距离以后，很难突破传统观念的束缚，反而是压抑自己的情感。《村路带我回家》乔叶叶属于第二个阶段。

《潜网》“是一部以‘求爱受阻’为母题的典型的‘链锁连环牵相思’式情节剧。以女主人公罗弦的爱情婚姻为线索，以父母之命门第观念为对立面，看上去很容易成为一个‘抗议女性’文化文本而构成对父权秩序的威胁”^①。



《潜网》剧照

罗弦的爱情在父母以“门第观念”为由的阻挠下破裂了，罗弦追求自由的步伐受阻，反抗父母的方式是与父母断绝来往并嫁给自己不喜欢的郭汾。这也使得这个发生在20世纪80年代的爱情故事，具有了20世纪20年代女性立足于反封建的话语主题以爱情为手段追求自由的相同境遇，“爱情”成为与自由相关联的话语。“出走的娜拉”/罗弦凭借热情与任性离开家庭，却走进另一个自我束缚的怪圈。在这里，没有心意相通的爱人，没有琴瑟和鸣，有的只是一面忙于照顾家务一面投身事业的窘态与疲惫。至此导演对于女性追求自由的出路在哪里给出了极好的问号？但是接下来导演提供的解决方案却是令人失望的，用一场意外的灾祸让郭汾退出，使无法拆解的矛盾倏然消失。

《潜网》的女性书写，显然和20世纪80年代呼吁人性/启蒙的社会思潮有关。经历了“文化大革命”后，中国社会整体从革命/集体的思维模式转向个人话语，个体的情感、生活成为艺术表现对象，无论是电影还是文学创作、美术等各个领域都是如此。围绕着“人”“主体”等问题的人道主义表述伴随着“思想解放”的大潮成为最为醒目的一组话语，涌现出一大批描写人性、人道主义的作品，如《人啊，人》《爱是不能忘记的》《归心似箭》等。话语叙事显然是对自己内在思想的阐释，而且许多时候是不为作者所察觉的。导演对“爱情”的描绘，是“门第观念”和以“自由恋爱”为手段追求的个人主义的探索。

女性艰难的自我探索在自发的，不自知的，没有任何理论依据的社会环境下从未停止，甚至连女性自己都处在探索的矛盾、压抑困惑之中。《北国红豆》的鲁雪枝为了消解心中的困惑，甚至不惜献出自己的身体。她的困惑被传统伦理道德观念束缚，唯有以奉献自己来解脱。女性找不到自己的位置，退缩到婚姻

① 董新宇：《随心所欲不逾矩——王好为导演艺术散论》，《电影创作》1997年第6期。

原有的状态中，不敢迈出新的一步，也不知该如何迈出这一步。在本质上，罗弦和鲁雪枝都是导演对女性的想象，想象在“新时期”所谓女性应该是什么样的。现实秩序已经融合到女性自身，同时也是社会不可分割的一部分，因此这张网是难以突破的。

有研究者曾总结了女性导演在创作中的不自觉的女性立场的原因，认为这些影片的女性制作者并未能建立一种真正自觉、自省的女性立场，她们大都持有某种本质论的女性观，大都保有某种经典的道德判断与性别价值判断。^①

《村路带我回家》是导演比较钟爱的一部影片，与《潜网》有着一个惊人的相似性结构。只不过，女主人公乔叶叶似乎退化为一个“幼稚化”的女性，不同于罗弦与鲁雪枝的对自我的清醒意识，乔叶叶似乎处在一种对社会、对自己无意识中，甚至连对自己的情感都缺少察觉，更别说是认识。在经历了结婚、被树立扎根农村的典型、丈夫死亡自己独自一人生活等阶段后，成为能对自己人生选择负责的人。乔叶叶的成长并不是转变，亦与女性意识没有太多关系，她是一种纯真、美好的象征。

对于选择拍电影的原因，王好为有自己的

解释：

生活在世上总还想认识这个世界，认识这个人生吧，对自己是这样。还想通过自己的创作使更多的人认识我们所表现的世界和人生。不管我们表现的是善还是恶，总希望观众看完之后心灵能够得到一些净化，希望他们走出影院比进去时心灵更美好一些，这仍然是教化吧。当然得通过他们能接受的喜欢的形式，给他一种愉悦，不然他怎么来呀？至于更直接的政治的功利，过去我们的片子也不是十分注重这些。主要还是表现人生、世界，希望观众在精神和情操上得到启迪和陶冶。^②

在电影商业化、奇观化的今天，许多国产电影将更多的精力放置到构筑“历史”或“传奇”上，忽略了我们身边的人与事、忽略了正在发生巨大变化的社会，失去了人文关怀精神。素有关注现实传统的中国电影，被各种“大片”洗劫着，这个时候让我们静下心来看看《哦，香雪》《迷人的乐队》《村路带我回家》，也许有不一样的发现。

（作者单位 中国艺术研究院电影电视研究所）

① 参见戴锦华《不可见的女性：当代中国电影中的女性与女性的电影》，《当代电影》1994年第6期。

② 马德波：《创作与天性——王好为论》，《电影艺术》1991年第2期。