追　忆

一种“大写意”美学风采的创造

□黄式宪

女性意识并不单纯是一种性别的自我认定，更体现在对现代性审美情愫的探索上，一种可贵的主体创造精神之苏醒与拓展。

写意镜像之1：女性视角俨然是东窗，从东窗吹拂进来一股悠然的清风，带着它特定的妩媚、阴柔与韧性。

1995年在美国圣巴巴拉大学人类学系举办的“中国女性在传媒中的地位”研讨会上，黄蜀芹曾就她的影片《人·鬼·情》做出过这样的表述：“女性自我意识的建立，是人类另一半的存在与觉醒。对电影来说，它开辟了另一个视角，探索着另一片天地。我相信，随着人类经济与文化的越发进步，女性文化将越加得到社会应有的尊重与认同。”她还以形象化的语言进行深一步探讨：“如果把南窗比作千年社会价值取向的男性视角的话，女性视角就是东窗。阳光首先从那里射入，从东窗看出去……有它特定的妩媚、阴柔、力度与韧性。女性意识强烈的电影应当起到另开一扇窗、另辟视角的作用。”顿时，语惊四座，响起了经久不息的掌声，因为她完全不同于西方论说女性主义和对女权压抑的表述，既新颖而又富于诗意。

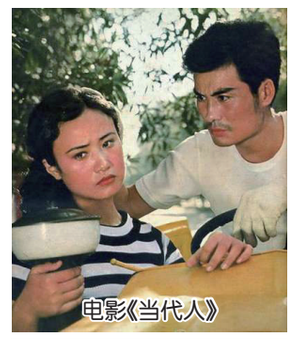
写意镜像之2：理想与现实、理性与情怀之相互融合，其镜像便有境界而自成高格。

黄蜀芹1988年创作的电影《人·鬼·情》，深受父亲佐临先生“写意戏剧观”的教诲和耳濡目染，融会贯通，乃将“钟馗嫁妹”的大写意融入银幕，让女性情愫焕然生辉。她特意邀请河北梆子剧团里以饰演“丑鬼”而素享盛誉的裴艳玲，亲自登场来演这个丑陋的鬼（恰似《巴黎圣母院》里的敲钟人卡西莫多，又丑又聋，内心却十分善良），这个“丑鬼”同样是个心地十分善良与美好的鬼，他对天下女子的命运寄予了深切的怜悯与同情，他唯一的心愿就是愿天下有情人终成眷属。而作为女主角的秋芸，幼年时曾亲眼窥见母亲与另一个叫“后脑勺”的男人偷情。自此在她心灵上烙刻下一层挥之不去的阴影。而当她到了少女时期，情窦初开，爱非所爱又遭挫折。于是，她痛下决心，要摆脱女人弱势的处境，一定要由女人来演男性角色并成为一个“角儿”。她拼命苦练，女孩儿偏要演一个最丑陋的鬼钟馗。在一场戏里，她在幻念中，竟然变身为钟馗这个最丑陋的鬼，她十分心疼那位听取“媒妁之言，父母之命”而新婚在即的苦妹子，曾几度想叩门，轻声说出：“妹子，开门来！”但又怕惊吓着她，只得悄悄转身离去。

秋芸终于实现了自己的梦想，因主演钟馗而名扬四镇八乡。随着剧情逐渐走向高潮，秋芸满腹痛楚无处倾诉，就在幻象里与钟馗交心对话。其实，秋芸的生活原型，恰恰就是河北梆子剧团里“女演男”的武生裴艳玲自己。面对黑丝绒衬底的“大银幕”，那位一身红袍的丑鬼钟馗，竟然与“大银幕”前这个小小的秋芸，展开了大写意的对话。寓意深沉地点穿了“天道不公，女人命苦”的那一声无言的叹息。

全剧以“戏中戏”的套层式结构，瞬间就将“银幕镜像”升华到诗意的境界。

“写意镜像”之3：时代之召唤，没有大时代的变革，怎么会有黄蜀芹在银幕上“大写意”的新篇章？


电影《当代人》

电影《青春万岁》

电影《人·鬼·情》

电视剧《围城》

上世纪80年代初，顺应时代变革的大潮，中国电影理论界率先发出了更新电影观念、倡导电影语言现代化的呐喊，迎来了一个“理论滋养灵感”、理论与创作并驾齐飞的金色年华。那是一个解放思想之风吹拂神州大地的年代。

1979年3月，张暖忻、李陀在《电影艺术》杂志上发表论文《谈电影语言的现代化》，顿时引起广泛关注并激发起一场热气腾腾的学术争鸣。不妨说，春江水暖，一个新的信号亮了起来，中国电影叙事观念的现代性转化就此被提上了日程。

第四代导演由此迎来了拨乱反正、革故鼎新的“破冰之旅”，尤其在女性情愫的自我发现与开掘上，有两位女性导演特别引人注目。

其一，张暖昕：1940年10月生，北电导58年级（全班21位同学），她的代表性作品如《沙鸥》（1981年）与《青春祭》（1985年）等等。理论思考与创作实践和谐一致，殊为难得。

其二，黄蜀芹：1939年9月生，北电导59年级（全班22位同学），她的代表性作品如《当代人》（1981年）、《青春万岁》（1983年）、《人·鬼·情》（1988年）以及十集电视剧《围城》（1990）等等。

她们锐意探求电影的现代性及其诗意的镜像：一方面，写景状物，穿透历史与现实，呈现出青春的情怀，笔致婉约而秀丽，并且扎根于中国这一方改革开放的现实热土上，焕发出一派清新喜人的时代气息；另一方面，彰显了女性的主体意识及其独特的人文情怀，侧重于女性主人公内在心理气质的描述与刻画。

令人十分遗憾的是，张暖忻在1995年5月因病英年早逝。但她当年曾振臂一呼：“中国电影要走向世界！”迄今还让我们缅怀并记忆犹新。

而黄蜀芹则追随父亲黄佐临的“写意戏剧观”，获得自我艺术创造意识的苏醒与启迪，致力于女性导演在电影美学主体性上的提升，冲向新的与世界对话的现代美学高度。这里有一则小故事，1986年拍摄的动作片《超国界行动》是当年上影厂出品且票房卖得最好、拷贝出得最多的一部电影。黄蜀芹当时也是志得意满的。但是，在黄家老宅给家里人放映这部片子的时候，老爷子黄佐临看了一半就站了起来，说了声：“什么东西”，径自上楼进自己的书房去了。这一突然而来的惊吓，让黄蜀芹开始反思，转而再读再思父亲的一贯教诲，“写意戏剧观”五个字的分量顿时不同了。循此思路，两年后，即1988年，她拍出新作《人·鬼·情》，并在上影厂放映间单独为老爷子放了一场试片。黄蜀芹回忆说，“那一天，我不敢进放映间，是躲在机房从放映的洞口往里张望的，看到的是白发老爸的背影，坐在放映间的前排。当片子放到最后一本，我从后门溜了进去。影片结束，灯亮了，父亲站起来。迎着他寻找我的目光，我赶紧向前走去。父亲啥也没说，却抱了抱我，在我额头上亲了一下，我强忍着，差点没落下眼泪，心里却松了口气”（黄蜀芹：《感谢父母给予我们信念》，引自《百年回眸看佐临》一书，《话剧》编辑部2006年增刊）。

黄蜀芹

随后，佐临还特地为该片写了贺词：“不像不是戏，太像不是艺；悟得情与理，是戏还是艺。”落款是“观蜀芹新作《人·鬼·情》后，引用老艺人张德诚的这一句名言以贺之”（语出1988年1月）。

时光流逝，到了2022年4月21日晚，中国银幕的星空上，又有一颗美丽而璀璨的星星坠落了，她就叫黄蜀芹。

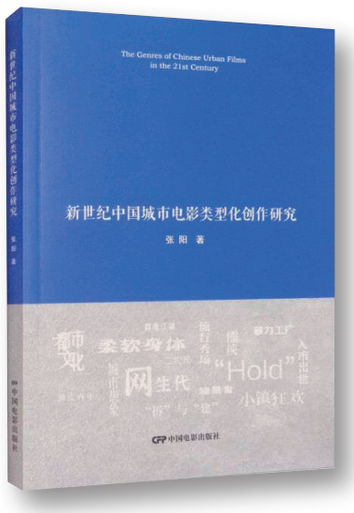
我们应当向她学习与看齐，我们的电影艺术家需要坚持走民族文化主体创新之路，努力促成高科技（High Tech）与高情感（High Touch）的平衡与和谐，从现有的文化“高原”向文化“高峰”攀登，塑造出为世界上更多观众所喜爱的中国形象，为中华民族伟大复兴筑牢文化之基。

书林漫步

“城市电影”的蜕变

□路海波

1895年法国卢米埃尔兄弟发明电影之时，正是西方工业革命如火如荼之际。工厂吸引大批农民和新移民到城市谋生，看电影随之成为这些贫穷的新市民的主要休闲方式。美国中东部工业发达城市由此兴起了许多“五分钱镍币”影院。到1915年格里菲斯的鸿篇巨制《一个国家的诞生》问世，标志电影艺术已经成熟，也证明了意大利人乔托·卡努杜早在1911年发布的《第七艺术宣言》中宣称电影是“第七艺术”绝非虚言。



电影与城市共生共荣，是电影的宿命。城市是各种新文明的摇篮，更是孕育电影发展电影之根脉，是电影能不断吸取新发展动能的科技魔力的孵化器。而城市和城市人的生活，无论是其积极的还是消极的一面，也成为电影表现的对象。诚如卓别林的《流浪汉》《安乐街》《寻子遇仙记》《城市之光》《摩登时代》等等，城市或人性的美丑善恶均现于其中。

虽然城市一直是电影的主要表现对象之一。但城市电影的概念却出现得较晚，具体时间甚至很难精确考证。中国学者对城市电影给予较多关注或研究，也是改革开放以后的事。张阳的《新世纪中国城市电影类型化创作研究》，无疑是对城市电影最新的研究成果。

传统上对城市电影的定义，约定俗成是指一部电影以城市为空间，表现其间人们的物质与精神生活。不难看出，这样的定义与电影的题材内容相关。张阳研究的新意，是他在肯定传统研究的基础上另辟蹊径，根据近年来城市电影创新发展的大量实证案例，发现了城市电影的新变化，并根据这些新变化提出了从类型化角度研究城市电影创作的新思路。

类型电影是电影因应社会需求进入大规模生产进而形成电影工业后的必然结果。类型电影的内在逻辑，是它基于目标观众接受需要的工业化细分定制，以及类型化定制要求带来的特殊的类型定位和叙事策略。另一方面，类型电影本身也有与时俱进以适应当代观众新接受要求的特点。而这又导致三种可能：旧类型的变化，甚或旧类型的淘汰，以及新类型的诞生。譬如美国西部片在上世纪三四十年代盛极一时。上世纪70年代中期，随着斯皮尔伯格、乔治·卢卡斯和科波拉等新一代导演及其创新的冒险片、科幻片和黑帮片的崛起，美国电影工业出现重要转折，传统西部片逐渐衰落。意大利导演莱昂内的“镖客三部曲”曾使人们对西部片重燃希望，但奇迹并未发生。因为意式西部片非美式西部片，至多只能说它是西部片的一个变种。在人物塑造和主题表达上与传统美国西部片有很大不同。虽然这些变化在当时的确使人耳目一新，但当时真正让人引以为美国电影未来希望的，还是斯皮尔伯格、乔治·卢卡斯和科波拉等新生代导演的电影新类型。正是他们开创的科幻片、冒险片和黑帮片，开启了美国乃至世界电影的大片时代，使电影工业登上了一个崭新的至今仍方兴未艾的历史性台阶。

中国电影直到2010年才突破年度票房百亿大关。这个来之不易的成绩，无疑也跟中国电影体制改革催生的市场化管理和类型化创作观念息息相关。10年后的2019年，中国电影全年票房已跃升为642.66亿元。其中国产电影票房410.13亿元，在总票房中占比64.07%。值得一提的是，“按单片票房统计，票房超亿元的国产片48部，票房382.27亿元”。更重要的是，这些票房超亿元的国产片中，不乏成本中等左右的以小博大（票房）的作品。如《少年的你》（15.45亿票房）、《哪吒之魔童降世》（50.36亿票房）、《误杀》（13.33亿票房）、《南方车站的聚会》（2亿票房）、《半个喜剧》（1.88亿票房）等等。据相关研究和不完全统计，与中国电影票房飞跃式攀升相对应的是电影市场对丰富多彩的类型电影的刚需，包括张阳在本书中重点研究的几种城市电影类型诸如“女性电影”“黑色电影”“公路电影”和“武侠电影”等等。

城市电影研究从题材内容层面上升到类型化角度进行研究，是城市电影市场化发展的丰富现实给张阳提供了这样的理论可能性。如上所述，张阳在书中提出目前市场上已经出现了四种类型的城市电影。一是专注于表现年轻女性生存话语和“个性命运发展”的女性电影，如《失恋33天》《女人不坏》《滚蛋吧！肿瘤君》《明天会好的》等等。作者认为，这四部女性电影“建构了新世纪以来城市电影创作的一种杂糅方向，并延续至今”。在其后出现的《亲爱的新年好》（2019）、《送我上青云》（2019）、《下一任：前任》（2019）和《过春天》（2018）等影片，在“此基础上不断融入更多城市主题，建构更多贴近生活的女性形象。带给我们的启示是，城市电影在创作过程中寻找的是一套自己的‘诉求’‘期待’和‘愉悦’体系。女性电影将自己的‘诉求’定位于展现城市中女性的生活、情感、事业和信仰，‘期待’影片呈现的文化生活、视觉符码与观众认知结构中的女性定义产生契合，从而带来彼此间的‘愉悦’体验”。二是黑色电影。作者用美国学者芭芭拉·门奈尔的观点给黑色电影定义为：“黑色电影将城市与疏离、孤立、危险、道德堕落和压抑的切实存在联系起来。人物的疏离感表现在他们独自一人在城市空间里重复的动作以及与其他孤独的人物角色偶然相遇”。张阳认为，“近年，中国电影市场诸多具有黑色电影叙事特征、类型元素，并指涉城市空间的影片进入大众视野，开创了自己的市场领域。如《钢的琴》（2011）、《浮城谜事》（2012）、《边境风云》（2012）、《白日焰火》（2017）、《烈日灼心》（2015）、《老炮儿》（2015）、《追凶者也》（2016）、《暴雪将至》（2017）、《爆裂无声》（2017）、《心理罪》（2017）、《风中有朵雨做的云》（2018）、《南方车站的聚会》（2019）、《除暴》（2020）等等”。三是公路电影。这个类型电影的特征应该是人所共知的，此不赘述。四是武侠电影。张阳“将武侠电影归属于城市电影类型化创作范畴”。新世纪以来城市电影与各类型电影杂糅叙事已成趋势，也是当代类型电影叙事发展的路径之一。作为中国原生类型，武侠元素在不同时期、不同题材的电影中都有所体现。他引用电影学者贾磊磊的话说：“在类型电影发展的历史语境中，中国武侠电影的‘武术之舞’，如今已作为电影语言的经典编码进入到不同类型和题材的电影叙事体系中，为增加中国影片的观赏性和惊险性，起到了重要作用”。张阳进一步论述道，“武侠电影的核心命题是‘侠义’精神，通过‘以暴制暴’的哲学展现一个侠义的世界”。这样的“叙事形式在当下以城市为背景的新武侠电影中不断涌现。如《叶问》（2008）、《十月围城》（2009）、《一个人的武林》（2014）、《杀破狼2》（2015）、《追龙》（2017）等”。

以上所引张阳对现有中国城市电影类型化创作的分类及阐述可能还有很大的理论提升空间，但我们仍能看出张阳对城市电影这种另辟蹊径的研究极具开创性和挑战性，当然也会引起争论。我倒是很期待可能会引发的争论和讨论。有一点无可怀疑的是，中国电影的持续繁荣和走向世界需要基于市场规则的类型电影的发展和繁荣。正如黄建新导演所说，“1994年国内开始引进分账发行的好莱坞大片，给国产电影带来巨大冲击。”“中国电影在上世纪90年代中后期开始，日渐势衰，《真实的谎言》一经上映，中国电影受到很大的冲击。其实那个时候就是因为国内没有真正的类型电影，所以主流市场电影是救中国电影的唯一方法”。“黄建新转做监制，就是希望先建立电影工业概念”。而从2009年成功监制了主流市场大片《建国大业》开始，黄建新又陆续成功监制了一系列主流市场电影，包括电影《1921》，为中国电影的整体繁荣做出了突出贡献。而中国电影的可持续发展的确跟我国电影工业日渐成熟，一线电影主创们对类型电影创作能够进行越来越成熟的把控密不可分，包括对城市电影的各种类型化创作从初步尝试，到成熟作品迭出，屡创票房佳绩，这些都验证了中国电影这些年在工业化尝试和类型化实践等方面取得了丰硕成果，已经为中国电影开启自己的新宇宙打下了坚实基础。期待张阳这本书能够为中国电影的创作实践提供有益借鉴。

大爱无疆，书写时间的答卷

——解析六集电视纪录片《国家的孩子》

□杨清茨

生长在北方草原的额吉、阿爸与“国家的孩子”，用半个世纪的真情，诠释了“大爱不分民族，真情不分血缘”。在岁月长河中流淌的博爱与深情，如同在坚硬冰冷的岩石中听到了花开的声音，时至今日仍然感动着每一个人。

为追溯那段历史，感悟这份深情，六集大型电视系列纪录片《国家的孩子》如同一幅长篇画卷，记录了众多草原额吉、阿爸与“国家的孩子”之间血乳交融、情深似海的特别缘分，以及受此影响的爱心人士、学者、作家、艺术家等，描绘了一段充满人间大爱的史实。

该纪录片出品人、总制片兼总撰稿尚文达、宋然谈起整个撰稿拍摄制作过程，不由得感慨万千：这部纪录片从撰稿、拍摄到制作播出只用了不到一年时间，时间紧、任务重、战线长。从内蒙古最东边的呼伦贝尔到最西边的阿拉善，从祖国正北方的锡林郭勒大草原到东南沿海广东的广州、江苏的江阴……行程数十万里，采访人物上百个。特别是因疫情复杂多变，只是采访“人民楷模”都贵玛就联系了五次，历时6个月，最终得以顺利完成。

《国家的孩子》并没有把视角和切入点固定在一个主题、一个人物身上，而是根据每集不同主题，每集设置有多个拍摄对象，从而扩展了视角的维度，穿越时光、传递情感。受访者身份多样，有些是故事的亲历者，有些是故事的讲述者，也有些是故事的见证者。他们在观众与拍摄团队之间架起了一座有效桥梁。

《国家的孩子》真实展现了那段历史。通过国家孩子们的日常生活，以动情而不煽情的温度，抚慰了世间冷暖，以广博而宽宏的视角，见证了生命中平凡的美好。纪录片不单单只是简单地讲述那段历史，更讲述了受那段历史影响的人们。该片用见微知著的细腻笔法，诠释并塑造了朴实温暖、真诚可爱、平凡又伟大的母亲形象，展现了草原母亲的广博胸怀，讲述了在中国共产党领导下的国家大爱、民族大爱、人间大爱，用超越地域和血缘的大爱点亮了善行的火种，谱写了共和国历史上的生命赞歌。

仔细观研这六集纪录片，每一个镜头都真实记叙了这些让人泪流的话语：这群来自南方的娇弱的小雨滴，在驿站中短暂停留，旋而再融入到草原每个家庭之中，草原母亲用心血、汗水浇灌，让这群来自南方的孩子在广袤的草原上生根、发芽、开花、结果，最后长成流着南方血液，却独属于北方的树木，这些树木汇集在一处，在草原上形成了一片片茂盛的森林，再次为草原奉献出“氧气”。

《国家的孩子》不仅记录了草原额吉对孩子们的爱，更呈现了爱的回报与延续。敖德巴拉结婚后，不仅担负起照顾养父母的责任，还和爱人一起，把爱人家里9个弟弟妹妹带大成家，她从一个可怜的孤儿最后成长为全国“五一”劳动奖章获得者。苏和为了给养母陪床，在地上睡了整整32天。养父长期生病卧床，身上却一点褥疮都没有，这都要归功于在养父生病期间，苏和不分昼夜、坚持给养父翻身擦洗的悉心照料。

纪录片最后一集记录了“草原爱心团队”及其发起人张宇航先生等人的爱心故事，“爱心团队”以“回馈学子，感恩内蒙古”为初心，在25年时间内，资助了内蒙古各地5000名贫困家庭孩子完成学业。如今，被广东“草原爱心团队”帮助过的孩子们，大多已顺利完成学业，他们又尽自己的力量去帮助有需要的人，正是因为草原母亲的大爱，才让这些爱心人士与草原融为一体。在中华民族大家庭中，大家只有像石榴籽一样紧紧抱在一起，手足相亲、守望相助，才能实现中华民族伟大复兴的梦想，民族团结进步之花才能长盛不衰，民族团结故事才能永远延续。

《国家的孩子》撷取了许多重大人生断面，时间上贯穿于国家的孩子来到草原，成长、成家、立业、寻亲、传递等人生中不同的阶段，空间上分布在草原、城镇、东部区、西部区、南方、北方等不同场景，纪录片内容因之得以更加丰富。

《国家的孩子》更深刻的主题落脚于“民族深厚的文化背景和社会良性的制度优势，以及面对逆境时的民族品格”。该片专门记叙了“投之以桃，报之以李”的情感，而该片之所以这样做，正是为了教育后来人要学会感恩。人们需要认识到：一个想要发展的社会，最不能缺的是温暖，最先要学会的是感恩。

地址：北京市朝阳区农展馆南里10号　邮政编码：100125　总编室电话/传真：(010)65003319　新闻部电话/传真：(010)65002492　宣传发行部电话：(010)65046620　广告许可证：京朝工商广字20170145号　零售每份1.50元　印刷：工人日报社印刷厂