

## 苦涩的浪漫：20世纪80年代伤痕电影的“爱情”探析

王雨涵

**摘要** | 20世纪80年代的伤痕电影中逐渐出现了爱情元素与爱情叙事，但影片中的爱情书写却引发了当时社会各方的讨论。在国家的需要、社会的需求及电影创作者的努力下，伤痕电影的爱情书写形成了与社会挂钩，与时代同频共振，向内探索高尚品格，以社会意义和青年教育为首要目标的书写模式。通过爱情叙事传递积极向上的人生观念，以期对社会大众产生广泛而正面的影响。

**关键词** | 伤痕电影；爱情题材；改革开放

Copyright © 2022 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



“文革”结束后，为了总结历史经验，抚平历史伤痛，大量的伤痕电影出现在国内电影市场。作为世界范围内的艺术作品最常见的主题之一，爱情题材在20世纪70年代末至80年代的伤痕电影创作中也占据了一定的比重。“20世纪70年代末以降，电影之新的主要表现形式体现在对电影观念的再认识、对电影功能的调整、对电影语言的革新和对电影题材的多元化拓展。其中一个最为重要的观念改变就是艺术作品打破禁忌、摒弃禁欲主义束缚、开始触及浪漫爱情题材。”

<sup>[1]</sup>但艺术作品打破禁忌的同时，受到当时的时

代背景和社会环境的影响，关于爱情题材与爱情元素在电影中的运用无论是在全国故事片创作会议、各类报刊的评论还是在普通受众的层面都引发了广泛的讨论，从各界的讨论声可见，这一时期的爱情题材伤痕电影创作，不能仅仅从历史和情感的角度出发，还与政治和社会发展、大众需求紧紧勾连在一起。

在伤痕电影创作的最初阶段，爱情叙事是

[1] 周学麟：《20世纪七八十年代之交中国青年爱情题材电影初探》，《当代电影》2021年第1期。

十分稀有的，虽然在像《并非一个人的故事》（1978）这样的片子中有一些爱情叙事，也只是主人公反昭雪后的锦上添花，其整体主题表达和叙事仍侧重于主人公以及广大人民群众与“四人帮”爪牙之间的斗争，这些影片千篇一律的问题很快就被相关部门和创作者们注意到，对于伤痕电影的这一现象，夏衍提出：“题材要解放，风格要解放，导演手法要解放，创作手法要解放。”很快，随着政策调整与改革开放的推进，越来越多的爱情题材或有爱情元素的伤痕电影出现在了银幕上。

### 一、恋爱分寸：伤痕电影中爱情的“尺度”问题

在20世纪80年代关于电影中的爱情的讨论中，男女主人公身体接触的“尺度”是引起最多争议的一项。“尺度”问题不仅仅引起相关部门和创作者们的重视，在广大观众中也引起了很大关注，这种广泛关注甚至直接影响了电影的商业表现。

《生活的颤音》是“文革”后最早出现接吻镜头的影片，甫一上映便引发了观影热潮。“被电影吸引的观众像久旱逢甘雨，成群结队地从四面八方电影院涌来”“当时，该片在鄞县人民大会堂一天放映7场，1640个座位几乎场场座无虚席，还得场场加座呢！”<sup>[1]</sup>，这种观影热潮不仅出现在《生活的颤音》这一部影片中，“有的青年竟然看了29遍《不是为了爱情》，据说因为有接吻镜头”。<sup>[2]</sup>《庐山恋》作为“创造了‘放映场次最多’‘用坏拷贝最多’‘单片放映时间最长’等多项世界纪录”的电影，“影片中出现了接吻镜头。男女主角身着泳衣同游，张瑜轻轻地吻了一下郭凯敏的脸，虽说蜻蜓点水，在当时却是石破天惊，对观众颇有震撼与冲

击力。”<sup>[3]</sup>以上的电影放映后所受到的欢迎，也直接反映了20世纪70年代末80年代初，无论是国内的电影市场还是广大观众，都需要爱情题材这一股新鲜的血液。但当此类影片数量激增，随之而来的是问题渐显。“听说近三年来我们拍了二十几部爱情题材的影片，远远超出在此之前二三十年间同类影片的总和。这大概又是历史的辩证法对于批判永恒主体论的一种‘惩罚’吧”<sup>[4]</sup>“写爱，出现接吻的镜头，原本无可非议。然而现在似乎成了无爱不成文，无接吻不成戏了”<sup>[5]</sup>，诸如此类的评论，反映了当时爱情题材影片的创作状况，但由于伤痕电影自身的历史伤痛属性，这种千篇一律、格调低下的问题，并没有在伤痕电影的爱情叙事和表达中广泛出现。大众认知内的“文革”后“银幕第一吻”，是《庐山恋》中脸颊一吻，但实际上无论是《生活的颤音》还是《不是为了爱情》都要早于《庐山恋》，且就尺度而言更大，但《庐山恋》的爱情属性明显强于伤痕表达，其浪漫轻松的基调，让观众印象更加深刻。所以相比于爱情表达，抚平历史伤痛、总结历史经验，通常才是伤痕电影的第一主题，所以我们很难将某部伤痕电影完全定义为爱情题材影片。即使如此，关于部分伤痕电影对于爱情描写突破禁忌的“尺度”问题，仍

[1] 陈济开：《中国电影界的“宁波帮”》，宁波出版社，2018，第196页。

[2] 李镇：《爱情往事——20世纪80年代初期“爱情”电影的创作热潮及相关讨论》，《北京电影学院学报》2020年第11期。

[3] 丁亚平：《中国当代电影艺术》，文化艺术出版社，2017，第217页。

[4] 东方石：《关于爱情影片社会内容的随想》，《电影艺术》1980年第11期。

[5] 马敏学：《爱情与接吻小议》，《电影艺术》1981年第6期。

然产生了很大的争论。

《被爱情遗忘的角落》改编自张弦的同名小说，母亲菱花年轻时为了爱情放弃了家中定下的亲事，十几年后，两个女儿存妮与荒妹也到了情窦初开的年纪，可这时正值十年动乱时期，爱情成了禁忌话题。存妮与同村的小豹子在约会时被发现，面对村民的指责，存妮跳塘自杀，小豹子也被抓了起来。姐姐的悲剧也影响着荒妹的择偶观，面对自己仰慕的荣树和母亲安排好的亲事，荒妹陷入深深的迷茫。这部影片最终获得了第2届中国电影金鸡奖最佳编剧奖，但却因为电影中存妮的半裸镜头，引发了极大的争议。在《电影评介》1982年第4期中，就有两篇文章展开了对《被爱情遗忘的角落》的讨论。其中甚至出现了“这样的镜头，简直不堪入目”“影片把靠山庄描写得那样贫困、落后、阴暗，人物精神面貌那样封建、麻木，很有点丑化之嫌”<sup>[1]</sup>这样言辞激烈的批评。在1981年全国故事片创作会上，胡乔木也发表了对《被爱情遗忘的角落》中半裸镜头的看法，“这是一部严肃的片子，可是这里面有个别的镜头是完全没有必要的，不出现这样的镜头，这个故事可以照样发展。考虑到我们社会的风尚，也考虑到在这些方面的这种‘解放’无益而有害”。<sup>[2]</sup>胡乔木对于这部电影做出的评论与建议，很大程度上代表了中央对于爱情题材影片创作的态度。将电影中一个镜头的尺度问题在全国故事片创作会议上进行讨论，足见爱情题材影片的尺度问题在当时社会产生的影响之大。值得深思的是，《被爱情遗忘的角落》中的半裸镜头所面对的是争论，而非单纯的批评。“在那场仓库两人相爱的描写，影片还赋予小豹子以自责的镜头，写出了他的纯真、朴实的性格，这和自然主义那种把人的活动完全从生物和生理的角

度加以描写、渲染，又有什么相同呢？”<sup>[3]</sup>这一观点也在小说作者及电影编剧张弦的创作回顾中得到了证实，该情节在小说发表后就引发了一定的争议，张弦认为“不充分真实地描绘出存妮和小豹子此时此地特定的心理活动，就无法充分揭示出物质文明和精神文明贫乏的严酷的现实。”在电影创作阶段，张弦与导演张其、李亚林都一致认为，“只要摒弃原始性质的感情冲动的粗野、低俗那一面，充分展现出存妮和小豹子的天真无邪、淳朴善良的心灵，就能调动观众高尚、美好的情感”<sup>[4]</sup>，可见，导演和编剧的创作初衷是希望保留住艺术作品中的那一份真实与质感。同时，《一部革命现实主义的力作——评影片〈被爱情遗忘的角落〉》一文的作者还认为，对于存妮和小豹子自由婚姻的虐杀，就已经形成了一种倒退。从这个角度上看，《被爱情遗忘的角落》所被关注的点，其实已经从“爱情”转移到了“伤痕”之上，“半裸”所要表现的不仅仅是存妮与小豹子之间流动的情欲，更表现了特定年代下，对“自由恋爱”和“爱情”的射杀。关于“爱情”二字的羞于提及，早在张弦小说的开端就已经明确交待了：

“尽管已经跨入了20世纪70年代的最后一

年，在天堂公社青年们心目中，爱情，还是个陌生的、神秘的、羞于出口的字眼。所以，在公社礼堂召开的‘反对买卖婚姻’大会上，当报告人——新来的团委书记大声地说出了这个名词的

[1] 硕华：《暴露有余 歌颂不足——对影片〈被爱情遗忘的角落〉的异议》，《电影评介》1982年第4期。

[2] 胡乔木：《胡乔木同志在会见全国故事片创作会议代表时的讲话》，《电影通讯》1982年第3期。

[3] 梅朵：《一部革命现实主义的力作——评影片〈被爱情遗忘的角落〉》，《电影新作》1982年第3期

[4] 张弦：《感受和探索——〈被爱情遗忘的角落〉创作回顾》，《电影艺术》1982年第5期。

时候，听众都不约而同地一愣。接着，小伙子们调皮地相互挤挤眼，‘呵呵呵’放声大笑起来；姑娘们则急忙垂下头，绯红了脸，吃吃地笑着，并偷偷地交换个羞涩的眼光。”<sup>[1]</sup>

张弦小说中天堂公社的青年们对“爱情”二字的反应，与《生活的颤音》放映时一些观众对吻戏的反应形成了银幕内外的呼应，“当这一镜头在银幕上出现时，观众们有的不愿正视，有的只悄悄观赏，有的干脆不带小孩子观看，生怕有人会对自己的道德提出质疑似的”<sup>[2]</sup>。这种情况的出现必然是有迹可循的，首先，历经十年浩劫和“四人帮”的毒害，什么是“爱情”，如何正确地“爱”在广大人民群众心中是模糊的，而这种现象的出现本质上也是十年浩劫后的一道伤痕。其次，在中国的传统之中，情绪的表达追求含蓄内敛，这就形成了“积淀于中国人社会观念以及文学艺术审美心理深层的情理交至，‘发乎情止乎礼义’的独特情感表达机制”<sup>[3]</sup>，故对于情感的克制表达深深积淀在中国观众的心中，对于爱情书写的尺度探索是需要伴随着社会观念的转变的。所以，对爱情题材影片尺度的讨论，所触及的并非仅是电影创作，电影作为能够影响当时观众观念思想的一个重要媒介，所传达出的信息和表达的价值观念带来的影响，蕴含着更深的社会内涵。

## 二、革命叙事：伤痕电影中爱情的叙事模式

关于爱情片的情节处理，通常被认为其内在有某种世界通用的叙事模式，“即使是战争、阶级差别这些元素，在爱情片里也往往只是作为爱情故事的背景或主人公炙热爱情克服的对象而处于陪衬地位”<sup>[4]</sup>，但是这种爱情电影的叙事模式在伤痕电影中进行了一定程度上的颠覆。阶级

差别、政治身份是决定爱情的关键因素，甚至跃居爱情主题之上。时任中央领导在会见全国故事片创作会议代表时提出有些作品，“不能正确处理爱情与革命，爱情与社会主义事业的关系，把爱情强调到不适当的位置”“热爱我们的伟大祖国，热爱我们的伟大人民，热爱我们的社会主义事业，这才是最可宝贵的。如果可以把我们的热烈爱慕的感情分有第一、第二和第三的话，那第一位的就应当是这个东西，至于两性之间的爱情，只能是第二位的”<sup>[5]</sup>。可见中央对于故事片中爱情创作的期望和要求，故伤痕电影中的爱情叙事，不能以纯粹的爱情题材影片的叙事模式来进行衡量，而需要以“革命叙事”的角度来看待，即“爱情表现是为颂扬革命理念服务的”<sup>[6]</sup>。

《透过云层的霞光》中，主人公郑岩作为一位作家，在“文革”期间不仅受到了不公平对待，连自己的爱情也因为自己的职业而得不到恋人父亲的同意；《枫》中两位主人公卢丹枫和李红钢本是一对前途光明的恋人，但却在1966年成为了水火不容的阶级敌人，最后酿成了难以挽回的爱情悲剧。《不是为了爱情》中外国姑娘魏娜的身份，导致其受到反动势力的欺凌，她的爱情之路也多受阻挠。很多这种由于特殊历史时期所

[1] 周介人：《二十世纪中国名家短篇小说精品（中）》，广州出版社，1996，第480页。

[2] 陈济开：《中国电影界的“宁波帮”》，宁波出版社，2018，第196页。

[3] 张燕：《由“影戏”看中国电影传统》，《电影文学》2000年第12期。

[4] 郝建：《类型电影教程》，复旦大学出版社，2011，第43页。

[5] 胡耀邦：《胡耀邦同志在会见全国故事片创作会议代表时的讲话》，《电影通讯》1982年第2期。

[6] 郝建：《类型电影教程》，复旦大学出版社，2011，第42页。



造成的爱情阻碍，几乎贯穿于所有伤痕电影的爱情叙事之中。故事中的主人公虽在动乱时期受到陷害与阻碍，但是对于爱情没有放弃，保持着鲜明的道德理想，充分完成了伤痕电影应有的“革命叙事”。这种“革命叙事”在谢晋的“伤痕三部曲”中亦可探其踪迹，虽然“爱情”不是这三部影片的第一主题，主要讲述的都是“右派”知识分子在政治运动中的个人遭遇，但毫无疑问这三部电影对于爱情刻画是独特且出色的。谢晋“伤痕三部曲”中的爱情，都在一定程度上摆脱了传统爱情题材文艺作品桎梏，即“男女主人公的恋爱过程充满误会、坎坷、曲折，但终究是爱情的力量最伟大”<sup>[1]</sup>。“伤痕三部曲”都以时代洪流和政治运动为主要叙事阻力，弱化以往爱情题材影片惯用的阴差阳错、误会丛生的叙事套路，影片中的男女主人公的情感相处是稳定坚固的，冯晴岚陪罗群在天云山多年的艰苦生活却不离不弃；许灵均与李秀芝在敕勒川的相濡以沫；胡玉音与秦书田定情后的相互坚守。阻碍他们感情的是变幻的政策和反面势力的阴谋，而面对苦难与陷害主人公们道德上依旧高尚，情感上仍然真挚，这个特点是包括谢晋电影在内的伤痕电影所刻画的爱情与传统爱情题材最大的不同，爱的表现要始终服务于道德需要与国家意识形态。

随着改革开放的进程，人们接触到了越来越多的外来文化，对于电影的情感诉求不断加强。伤痕电影也受到西方及香港电影的影响，“其文本创作都更加注重萌生、发展、波折、圆满或破裂的爱情发展规律，并开始对浪漫与困境、物质与精神、礼数与越矩等爱情议题进行挖掘”<sup>[2]</sup>，同时对爱情议题的挖掘不仅仅停留在叙事层面，对于镜头语言的运用亦有更深层次的探索，更加类型化、程式化的“爱情”逐渐出现在伤痕电影的叙事之中。

首先，伤痕电影的爱情书写并未完全摆脱原有的“革命叙事”，而是在此基础上，进一步发展出类型化的叙事路径，叙事阻力仍是以阶级差别、政治运动、恶势力打击为主，但叙事情节中加入了很多浪漫元素。《他们在相爱》中大哥陈战与昔日恋人苏毅时隔九年后重逢，陈战因为苏毅牵着孩子望而却步，以为她早已结婚生子，随后二人又刚巧被分在一起工作，陈战始终保持正常的工作距离，两人的误会直至影片结尾才解开。这种阴差阳错的误会是爱情题材影片在设置情节阻碍时的惯用模式，但在《他们在相爱》中这个桥段的设置，虽然是创作者向更类型化的爱情题材影片探索的一种方式，但由于误会设置过于夸张，曾有观者认为“陈战、苏毅九年不通音讯，见面时的误会有些牵强”<sup>[3]</sup>，这个情节的处理不够真实。又如《小街》虽以历史反思为第一主题，但伤痕叙事之外的故事内核仍然是一个能被广大观众所接受的爱情故事：女扮男装的俞和男孩夏意外相识，惺惺相惜，产生感情。其中一些桥段如二人因为打碎鸡蛋而相逢、二人外出采药一起躲雨、在水边男孩发现女孩的真正性别，都是观众喜闻乐见的，也是本片有一定类型化倾向的最明显特征。也正是这些纯真烂漫的桥段与影片本身非常规化的叙事相结合进一步加强了电影的可看性和大众接受度。《庐山恋》两位主角偶然相遇、共游庐山、被

[1] 郝建：《类型电影教程》，复旦大学出版社，2011，第43页。

[2] 孙发友、陈旭光：《由“教化”到“共鸣”：新中国爱情电影的涵化转向》，《西南民族大学学报（人文社科版）》2016年第7期。

[3] 《对几部爱情题材影片的意见》，《电影通讯》1980第15期。

迫分离、激动重逢等情节的发展，已经基本契合了爱情电影的应有形态，但两次使二人分离的阻力仍是政治运动与阶级关系，可见在但大环境下，即使是类型特征如此完备的爱情电影，也无法避免“革命叙事”。“革命叙事”也是20世纪80年代的电影中极少出现纯粹爱情题材影片的一个重要原因，“在奉行强调艺术的社会功能、教化作用的现实主义创作中，爱情片就十分罕见。”<sup>[1]</sup>爱情在大部分影片中执行的是其潜移默化的宣传作用。

其次，伤痕电影中的爱情题材影片的发展不仅体现在叙事模式上，不同于以往全部影片通用一种拍摄手法，根据题材的分化视听风格逐渐多样。《庐山恋》作为“文革”后最广为人知的爱情电影，在拍摄手法和视听语言上都进行了有益探索。在处理周筠与耿桦的脸颊吻后，运用了增加了眩晕处理的主观镜头，来表现耿桦的人物状态。这一时期伤痕电影对爱情的处理更注重对主人公主观情绪的表达和心理活动的展现，《大桥下面》在刻画高志华因为秦楠不懂自己对她的友谊，而产生口角争执时，运用了很多特写镜头，高志华的无奈与秦楠的委屈都直接鲜明的传达给观众。此外，一些伤痕电影在表达主人公的爱意与欢欣的时候，倾向于运用表意镜头，如影片《勿忘我》运用勿忘我花、月亮等意象寄托主人公的情思，在摄影和影片的空间建构上也力求突出唯美气息。花朵在20世纪80年代的爱情叙事中是重要的道具，在《生活的颤音》《庐山恋》《他们在相爱》等影片中，都用了花朵的镜头来烘托主人公的幸福心境。但《生活的颤音》中虽有男女主人公幸福奔跑，手捧鲜花的镜头，鲜花最后是被献到烈士陵园的。在初期伤痕电影的爱情叙事中，爱情元素虽然出现，但毫无疑问会被伤痕叙事所削弱，革命叙事才是一以贯之的主

题。相较于其他的影片，《小街》在视听上进行的处理与爱情叙事完美结合，这一点是伤痕电影中极为少见的。随着叙事的起伏，音乐风格和镜头调度均有不同变化，在二人外出采药时欢快的口哨声及色调明亮和经过特殊处理的镜头，使青年男女间的欢乐气氛得以溢出银幕传达给观众。

总的来说，伤痕电影中的爱情，虽然始终遵循着“革命叙事”，但随着改革开放后大环境的影响以及观众观影需求的改变，类型化的爱情叙事也得以逐渐形成并参与到叙事之中。

### 三、宣传教化：伤痕电影中爱情的社会意义与政治价值

在关于20世纪80年代电影爱情元素书写的讨论中，有一点被反复提及，即电影中“爱情”的社会意义。时任的中央领导曾指出：“爱情关系和家庭关系同样是社会主义伦理中的重要内容。但是，社会主义伦理绝不以爱情关系和家庭关系为限。个人对社会的关系才是社会主义伦理的首要问题”<sup>[2]</sup>。在一些期刊上，也有很多关于爱情叙事的社会意义的讨论，“希望能通过爱情描写，反映更加广阔、更加丰富的社会生活内容，使爱情题材的影片富于更加深刻的社会意义”<sup>[3]</sup>。对爱情叙事的此种要求，是与当时电影所承载的宣传教化作用息息相关的。

经过“文革”十年极端压抑个体情感的时期，“爱与死是永恒的主题，这话曾经遭受过严厉的批判。批判的结果之一，是十余年间没有一

[1] 郝建：《类型电影教程》，复旦大学出版社，2011，第43页。

[2] 胡乔木：《胡乔木同志在会见全国故事片创作会议代表时的讲话》，《电影通讯》1982年第3期。

[3] 东方石：《关于爱情影片社会内容的随想》，《电影艺术》1980年第11期。

部描写爱情的文艺作品”<sup>[1]</sup>，历经如此极端的压抑，进入新时期后的电影该如何引导人民树立正确的感情观念，是“主导政治利用电影话语进行自身合法性论证的一条迷人途径”<sup>[2]</sup>。20世纪80年代伤痕电影中爱情元素书写的社会意义主要表现在以下几个方面。

强调对主人公物品格的塑造。伤痕电影都潜移默化的通过爱情叙事来表达主人公积极向上的人生观和努力奋斗甘愿为祖国献身的优良品质，通过对影片中个体形象刻画与政治语境相缝合以达到理想的教化作用。“道德坚守”是谢晋“伤痕三部曲”叙事的关键一环，在谢晋电影中亦明确体现了艺术形象的人物品格与家国情怀的完美融合。《牧马人》中面对“右派”许灵均，李秀芝坚定地认为他是个好人，而不在意其阶级身份。《天云山传奇》中罗群被逼迫写检讨，他始终坚持初心，“可是我认识不到的东西我不能瞎说，我不能对党说假话呀！”，即使面对诬陷，他仍坚定地对冯晴岚说，“不要因为我的问题误解党，希望同志们好好工作。”冯晴岚对罗群的感情更是爱与奉献并行，面对重病并对生活失去希望的罗群，她坚定地说：“走吧，傻子，我现在身上还有五块钱，五块钱结婚也够了。”冯晴岚是20世纪80年代的伤痕电影中道德最为高尚，奉献精神最让人动容的女性形象之一。她与罗群虽然遭受二十余年的苦难，但始终在为国家做贡献，实现自己的个人价值。相比于爱情表达，谢晋的电影更侧重于通过主人公情感的温暖与言行的正确来与伤痕叙事相缝合，以人性的光辉给观者以慰藉和希望。在电影《他们在相爱》中，同样对人物的品格进行了鲜明的刻画。大哥陈战被打成反革命，在边疆坚守9年，但始终保持着自己作为医生的初心，救死扶伤。二哥陈楠在十年动乱中被摔成残疾人，但并未因此放弃生

活的希望，始终坚持阅读书籍并学习多国语言。与陈战、陈楠不同，三弟陈平却放荡不羁，终日沉迷玩乐。同时作为一部以“爱情”命名的影片，几位主人公能够获得美好爱情同样基于其道德上的高尚与对职业的坚守，正是因为影片通过对陈战、陈楠热爱生命，忠于工作的刻画向大众传递了正向的社会观念，同时对陈平这样的行为进行了批判，对于观者有一定的警示意义。《生活的颤音》中敢于与四人帮作斗争的郑长河与徐珊珊；《勿忘我》中生活艰苦但仍呕心沥血铸就医学专著的周虹与命运凄惨但坚持学习的女孩雯雯；《庐山恋》中坚守着建设祖国的美好愿景的耿桦与周筠等。伤痕电影中男女主人公的爱情以美好的品格与无私的精神为基石，因为“高尚的爱情确能产生激励人的力量”<sup>[3]</sup>。

伦理表达强于情感书写。伦理情节是中国电影自诞生之日起就一直保持的传统，“从伦理角度来表述创作者对时代和政治的关注以及参与的激情，是中国电影一个令人惊奇的显现”<sup>[4]</sup>。张石川、郑正秋等奠定了中国电影伦理叙事的基础，谢晋则将中国电影的伦理情节发展至新的高峰。20世纪80年代的伤痕电影在创作上更是无一例外，即使是爱情题材亦是弱化了个人情感的书写而强化家国与人情伦理的表达。其中，家国伦理是重中之重，胡乔木在会见全国故事片创作代表时讲：“如果把伦理解释成为只是家庭伦理甚

[1] 东方石：《关于爱情影片社会内容的随想》，《电影艺术》1980年第11期。

[2] 李琳：《论新时期电影中女性情欲的政治表述》，《东方论坛》2013年第6期。

[3] 李兴叶：《爱情描写应有更高的境界——从电影创作中的一种不良倾向谈起》，《电影艺术》1982年第1期。

[4] 汪方华：《中国伦理情节剧电影的现代性特征》，《电影艺术》2006年第6期。

至传统的家庭伦理，这就把范围说得太小了，而且也说得太不正确。我们是要提倡新的伦理，提倡社会主义伦理，包括家庭关系和爱情的社会主义伦理。”<sup>[1]</sup>可见对于社会主义伦理的表达是当时电影艺术创作的任务之一。在一众伤痕电影之中，谢晋的“伤痕三部曲”自是伦理表达的巅峰，他重视表达人性美，并塑造人与人之间高尚美好的感情。罗群与冯晴岚、许灵均与李秀芝、秦书田与胡玉音，谢晋电影中主人公的爱情，相比于小儿女的娇羞情态，更多以“家”的形式出现，家庭伦理是国家伦理的基石，冯晴岚在罗群对生活失去希望之时为他购买书籍，与他结合并燃起他对生活的希望，罗群才能在艰苦的条件下坚持撰写建设天云山相关的著作，为国家的建设继续做贡献。《牧马人》中许灵均平反成为教师，秀芝坚定地说：“在我眼里，他是许灵均，他就是当上大官，我也不稀罕，再放二十年马，我也不嫌弃。”面对即将要去见父亲的许灵均，她直言：“你天天趴在墙上看地图，你可以把它摘下来装在包里带走，可那是空的，祁连山你背不走，大草原你背不走！”她不仅清楚地明白自己对许灵均的感情，更理解许灵均的家国情怀。在家庭这坚定温暖的环境中，十年动乱所带来的伤痛与苦难，在一定程度上得以缓解与弥合。《他们在相爱》其实是一部家庭伦理电影，影片以一家三兄弟为主人公展开叙事，不仅描述了兄弟三人的爱情，还着墨对家庭矛盾进行了刻画，而这部电影中的家庭矛盾本质上映射的是十年动乱后社会上不同的思想之间的矛盾，陈家父子虽历经磨难却依然在各自岗位上为祖国做贡献，亦是国家伦理的一种表达。

注重爱情书写对青年人所产生的影响。20世纪80年代关于电影的很多讨论都不可避免地青年观众相关。电影不仅仅只具有娱乐属

性，还承载着教化青年的责任。在当时“我国三十岁以下的青年占全国人口的65%，两个人口高峰出生的青年已进入恋爱期，因此，婚姻恋爱问题已成为当前青年面临的五大问题之一”。而且“在十年浩劫期间，爱的教育、美的教育统统被取消了”，所以“使他们树立正确的人生观和恋爱观，是当前青年工作的一个重大课题。”<sup>[2]</sup>青年人口的占比也使他们成了电影的主要受众群，社会上急需能对青年人产生正向影响的影片。影片对于青年人产生的影响主要体现于两方面：首先，电影中的爱情是青年人恋爱的一把“标尺”，历经十年动乱，“爱情”两个字变得格外敏感，新时期的青年甚至不知道该如何恋爱，而作为大众媒介的电影中的爱情，毫无疑问成为一种社会认可的“尺度”。《生活的颤音》上映期间曾发生过这样的事件，一对青年人“坐在影院中毫不避嫌，竟然也动情地接起吻来，闹得场内外一片哗然”，受到警告后，“他们却大大方方地指了指银幕说：‘我们是照电影中学的，有什么可大惊小怪的！’”。更有人评论中国电影“成为中国青年爱情的启蒙老师”<sup>[3]</sup>。还有青年“为看《不是为了爱情》中的接吻镜头，竟买了七场票。”<sup>[4]</sup>此类事件的出现，更证明了电影在20世纪80年代的中国电影所承载的

[1] 胡乔木：《胡乔木同志在会见全国故事片创作会议代表时的讲话》，《电影通讯》1982年第3期。

[2] 方闻：《对于爱情题材影片创作的看法——访团中央、〈中国青年报〉社和〈中国青年〉杂志社》，《电影艺术》1980年第12期。

[3] 陈济开：《中国电影界的“宁波帮”》，宁波出版社，2018，第196页。

[4] 方闻：《对于爱情题材影片创作的看法——访团中央、〈中国青年报〉社和〈中国青年〉杂志社》，《电影艺术》1980年第12期。



不仅仅是娱乐意义和商业价值，伤痕电影中的爱情所担负的也不仅仅是对十年动乱后的情感弥补与精神疗愈，更是青年人恋爱的指南针。其次，伤痕电影中的爱情书写还肩负着对青年人社会观念重建的责任，这一点是20世纪80年代关于电影中爱情叙事的诸多讨论中的重要一环，这种讨论主要集中于两个层面。

其一，青年群体对于伤痕电影中爱情书写的看法。一些伤痕电影在进行主人公的塑造时，更倾向于选择知识分子、高干子女这样的身份，因为这些身份的主人公在十年动乱中往往经历更多的波折，爱情之路坎坷，有利于剧作的起承转合。但电影终究是为大众服务，对于主人公的身份和经历，很多青年人无法产生感同身受的共鸣，于是就有青年反映，“现在那些干部子女谈恋爱的电影，越看心里越苦恼。我们口袋里有的是钱，就是找不着对象，人家看不起井下的煤黑子”，部分青年人的苦闷情绪，一方面来自在电影中难以获得情感抚慰，另一方面与“文革”结束后的社会环境密切相关，生活在一个谈“爱”色变的环境之中，使他们“不可能通过广泛的接触，自由地选择对象，培养感情，致使许多青年的婚姻问题得不到圆满的解决”<sup>[1]</sup>。十年动乱之后，人们该如何爱、如何组建婚姻是当时重要的社会问题，亦难免造成青年人的苦闷情绪，以致于他们期望在伤痕电影的爱情中获得情感上的抚慰以及对于美好爱情的憧憬。

其二，时任的中央领导与文艺评论者亦对伤痕电影中的爱情书写提出了一定的建议与要求。在全国故事片创作会议上，胡耀邦表示：“现时，我们的文学艺术作品，首先要教育人们特别是青年，爱祖国的社会主义事业，爱我们的人

民。”<sup>[2]</sup>可见，青年人在社会发展中的重要地位，以及以文艺作品创作的当务之急便是对青年人进行爱国主义熏陶。更有作者“走访团中央、《中国青年报》社和《中国青年》杂志社”，咨询爱情题材影片与青年宣传教育的相关意见。杂志社的同志们向电影界的同志们建议，应该“通过自己的作品，深刻地揭示造成青年人爱情悲剧的社会历史根源，鞭挞那些危害青年幸福的丑恶黑暗的东西，鼓舞起青年改造社会，争取幸福生活”<sup>[1]</sup>。如何对青年人产生正向的引导，如何为社会产生积极的意义成了当时的电影创作者所必须面临的问题。

除去社会意义外，20世纪80年代伤痕电影的爱情书写，同样具有政治价值。《庐山恋》作为20世纪80年代影响力最大的伤痕爱情题材影片，其政治价值也不可小觑。时任武汉市委统战部副部长余金堂便盛赞《庐山恋》，“台湾回归祖国，是八十年代的三大任务之一，《庐山恋》非常好地宣传了党的这项任务，它通过两家的欢聚，反映了中华民族团结起来，为实现四化而奋斗的强烈愿望。”时任政协委员、原国民党七十三军中将军长韩凌也夸赞《庐山恋》是“一部宣传爱国主义的好影片”。<sup>[3]</sup>《庐山恋》生动自然地将政治融于艺术之中，使观者关注耿桦、周筠二人的爱情之余，潜移默化地受到爱国主义的感染与洗礼。《大桥下面》上映于1984年，影片的主人

[1] 方闻：《对于爱情题材影片创作的看法——访团中央、〈中国青年报〉社和〈中国青年〉杂志社》，《电影艺术》1980年第12期。

[2] 胡耀邦：《胡耀邦同志在会见全国故事片创作会议代表时的讲话》，《电影通讯》1982年第2期。

[3] 《对几部爱情题材影片的意见》，《电影通讯》1980年第15期。

公秦楠和高志华都是个体户，对于主人公身份的设置呼应了改革开放的浪潮。片中很多桥段都提及了个体户的阶级问题，改革开放让人民的生活有了极大改善，但由于长久以来的传统观念，仍有很多百姓对个体户身份并未完全认同，而影片通过刻画秦楠、高志华爱岗敬业并凭借自己的能力丰衣足食，来传达国家政策，开化社会观念。影片风格朴实自然，极富生活气息，对秦楠、高志华及肖剑妹妹等人物形象进行深度刻画，他们虽历经十年动乱，但从未失去对生活的希望。秦楠与高志华之间打破当时腐旧观念的爱情更是为大众揭开了十年动乱之后新生活的光明序幕。

综上所述，在当时的社会环境中，影片的社会意义是电影创作的首要议题。伤痕电影中的爱情书写，形成了与社会挂钩，与时代同频共振，向内探索高尚品格与纯真心灵，以社会意义和青

年教育为首要目标的书写模式。

#### 四、结语

爱情作为文艺作品中永恒的主题，在20世纪80年代的伤痕电影中却呈现出特殊的形态，伤痕电影的爱情书写不以个体间的情感走向为旨归，而着重由个体的精神与情感映照社会的发展与国家的振兴，通过爱情叙事传递积极向上的人生观念，以期对社会大众产生广泛而正面的影响。同时，这一时期社会各方关于爱情题材的讨论，也对中国电影的创作产生了深远影响，电影创作者们以鲜活的人物和真挚的情感缝合历史伤痕，勾画着美好生活的蓝图，书写着带有浓厚社会主义气息的爱情故事。

[王雨涵 西南大学文学院]