

重思“傷痕電影”：概念、歷史與視野

李 寧

[提 要] 作為20世紀七八十年代之交出現的最為重要的電影創作潮流之一，“傷痕電影”在以往電影研究中處於邊緣地位，且在概念使用上存在混亂模糊之處，應當予以概念梳理與重新觀照。“傷痕電影”不僅在數量上頗為可觀，更在藝術觀念上體現出在新舊創作模式之間的重要過渡作用。領導幹部題材、知識份子題材與知青題材的此消彼長，構成了“傷痕電影”思潮發展的三個主要歷史與美學階段。此外，探討“傷痕電影”思潮的生成機制與文化意義，有必要將其放置到一般藝術學與藝術社會學的雙重視野中加以考察。

[關鍵詞] “傷痕電影” “傷痕藝術” 一般藝術學 藝術社會學

[中圖分類號] J909 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2018) 03 - 0054 - 08

作為“文革”結束後肇始的一股書寫“文革”歷史記憶與精神創傷的電影潮流，“傷痕電影”從20世紀70年代末一直延續至80年代中期，成為彼時最為引人矚目的創作現象之一，也深刻影響了其後中國電影的創作。然而在既往中國電影史的書寫中，“傷痕電影”向來處於門庭冷落的境地。^①對於“傷痕電影”的闡述，不僅在概念的使用上存在聚訟紛紜之處，也缺乏一種總體性的視野。因此，有必要重新回到中國電影史的發展脈絡中，廓清“傷痕電影”的概念，梳理其歷史發展與不同階段的美學品格。與此同時，也需要在一般藝術學與藝術社會學的雙重視野中對“傷痕電影”加以考察，一方面將其放置於同時期由文學、電影、美術、戲劇等不同藝術領域共同興起與構成的“傷痕藝術”潮中進行探究，另一方面更需要發掘其與當時的社會文化語境之間的互動關係。由此才能更好地理解“傷痕電影”在中國電影發展中所處的歷史位置與意義。

一、重新定義“傷痕電影”

眾所周知，“傷痕電影”的概念源自於“傷痕文學”。“傷痕文學”的概念則出自盧新華於1978年8月11日在《文匯報》上發表的小說《傷痕》。繼劉心武的《班主任》於1977年11月發表在《人民文學》之後，《傷痕》等作品的問世旋即引發了一場對於社會主義文學的歌頌與暴露問題以及悲劇書寫問題的討論。“命名”作為一種語言行為與話語實踐，其目的在於在名與物之間建立起一種明確的指稱關係。“傷痕文學”一詞，最初是與“暴露文學”、“缺德

文學”等術語一起被用來否定《班主任》、《傷痕》等此類作品的貶義詞，其生成過程極為生動地映射出新時期複雜的藝術觀念衝突與意識形態紛爭。由此可見，無論是“傷痕文學”還是“傷痕電影”在當時歷史語境下的命名，本身其背後就隱含著一定的意識形態與權力機制。而當“傷痕文學”這一術語褪去最初指稱條件所導致的貶義色彩而被應用到文學批評與文學史寫作中，乃至廣泛蔓延至電影等其他藝術領域中時，卻在一定程度上導致了對於新時期藝術發展的割裂式認知。

從命名機制的角度而言，“傷痕文學”、“傷痕電影”等術語最顯著的特點，在於它們主要是從語言風格層面而非藝術思潮層面進行命名的。“傷痕”一詞所規定的首先是藝術手法上的相似性，而非內容題材上的共通性。一方面，它所凸顯的是審美情感上的感傷主義，藝術文本成為創作者或哀而不傷或觸目慟心的感憤體驗的宣洩地，這便將其他情感基調或主題意蘊的“文革”題材作品排除在外；另一方面，它還強調創作手法上的現實主義，藝術文本所採用的藝術語言是從“文革”話語窠臼中擺脫出來的現實主義手法，這便將一些仍然受制於舊有“文革”藝術慣例以及其他運用現代主義語言的“文革”題材作品排除在外。就“傷痕電影”而言，概念的混亂表現在以下兩方面。

首先，是“傷痕電影”與此前出現的“文革”題材電影之間的關係。

在文革結束後至1978年間，出現了一大批以“鬥爭”而非“感傷”為主要特徵的“文革”題材電影，諸如《十月的風雲》（1977）、《崢嶸歲月》（1978）、《風雨里程》（1978）等，此類影片能否歸為“傷痕電影”之列？在一般的電影史書寫中，這些電影普遍是被摒除在“傷痕電影”行列之外的。例如，尹鴻、凌燕的《新中國電影史：1949～2000》一書將此類電影稱之為“反‘四人幫’的政治電影”，將其與“傷痕與反思電影”視為兩種不同的電影創作樣態。^②陳犀禾在論述“傷痕電影”時也指出：“就這些影片以揭露四人幫的罪惡為主題而言，它和前一類型反四人幫影片有聯繫。但這些影片不再像前一類型影片專注於表現兩種政治力量之間的奪權鬥爭，而是側重於表現在這時期普通人所經歷的苦難和浩劫。所以它常被稱之為‘傷痕’電影。”^③顯然，在這段論述中，上述電影是難以被認定為“傷痕電影”的。

這種電影史書寫路徑的選擇原因可能有二：一方面，此類電影慣於描述兩個政治陣營之間的鬥爭，敘事上仍嚴重沿襲了“文革”文藝的創作模式，因而在研究者看來難以同藝術上有所突破的“傷痕電影”相頡頏；另一方面，由於1978年思想解放運動的興起以及中共十一屆三中全會的召開等時代語境的變化所帶來的藝術觀念的突破，研究者往往將接下來的1979年視為新時期中國電影的開端，無意間也放大了上述兩類影像之間的罅隙。^④實際上，《生活的顫音》（1979）、《苦惱人的笑》（1979）、《巴山夜雨》（1980）等典型“傷痕電影”的出現，並非是與前一類電影涇渭分明的斷裂式生長，而是在前者基礎之上的揚棄與轉換，其中多多少少帶有前者創作模式遺留的痕跡。而類似《淚痕》（1979）、《怒吼吧！黃河》（1979）等電影，更與前者在敘事模式上並無二致。

其次是“傷痕電影”與“反思電影”之間的概念糾葛。

進入1980年代之後，以“反思”而非“感傷”為主要特色的一些“文革”題材電影，諸如《天雲山傳奇》（1981）、《被愛情遺忘的角落》（1981）、《人到中年》（1982）等能否歸為“傷痕電影”？在通常的電影史書寫中，論述者往往直接效仿文學領域出現的“反思文學”，而將此類電影命名為“反思電影”。不過，就目前的研究而言，對於“傷痕電影”與“反思電影”兩個

概念的使用存在著很大程度的模糊與混亂。

有些論者將“傷痕電影”與“反思電影”視為兩個截然不同的概念，並努力分析二者之間的差異性。例如，楊遠嬰便指出，“傷痕電影”與“反思電影”的區別在於前者是“對十年浩劫的表現”而後者則是“對當代政治歷史的整體描述”。^⑤而陸紹陽在《中國當代電影史：1977年以來》一書分別闡述了“傷痕電影”和“反思電影”的概念，並將《天雲山傳奇》、《被愛情遺忘的角落》、《人到中年》三部影片列為“反思電影”的代表作品。^⑥尹鴻也指出了兩個概念之間的差異，他認為“傷痕電影”是揭示“文化大革命”帶給人們的政治“傷痕”，而“反思電影”則是“在‘文革’‘傷痕’的基礎上，一些影片從1957年的反右鬥爭開始，思考中國極‘左’政治對人性的傷害”。^⑦不過在具體的影片解讀中，他採取了將這兩類電影一併闡述的策略，而沒有清晰地將某部電影劃歸為某一門下。

與上述論者不同，一些研究者在論述新時期電影時，只探究了“傷痕電影”，而並沒有使用“反思電影”這一概念。例如丁亞平在《中國當代電影史 I》中將《天雲山傳奇》等上述三部影片也歸為“傷痕電影”之列，並對“傷痕電影”作出了如下定義：“作為一種新的藝術風貌出現的影片類型，‘傷痕電影’側重表現普通人受‘文革’和極左路線戕害的種種苦難，對產生‘文革’和極左路線的思想根源給予尖銳批判。”^⑧此外，還有一些論述者採取了將二者視為同一電影樣式的策略，例如史可揚在《影視美學教程》一書中便是將“傷痕電影”與“反思電影”兩個概念視為同義的。^⑨

“傷痕電影”與“反思電影”兩個概念在使用上的混亂，源自“傷痕電影”的感性宣洩特徵在命名之初的凸顯。實際上，“傷痕電影”與“反思電影”之間的區隔同樣也並非清晰可辨，前者在感性宣洩的同時也含有一定的歷史反思，而後者在理性反思的同時也帶有一定的感性色彩。正如有論者所言：“並非如有的理論家所言，在‘傷痕電影’之後，始有如《天雲山傳奇》那樣的將鏡頭延伸到1957年那場擴大化的‘反右鬥爭’的‘反思電影’，似乎‘傷痕電影’就不應歸入‘文化反思’之列。這其實是一種錯覺。因為旨在再現‘文化大革命’給人民造成的創傷的‘傷痕電影’，原本就是一種痛定思痛的電影。只不過，這時的‘思痛’，經歷了一個由感性的表像層面而日漸深透到理性的精神層面的過程。”^⑩

綜上所述，不妨將1977～1978年間創作出的“文革”題材電影以及書寫“文革”的“反思電影”這兩種電影樣式都歸入“傷痕電影”之列。如此一來，才能盡量避免這一概念在使用時的混亂，且更好地體察“文革”結束後電影藝術觀念與創作手法的循序漸進的演變與突破。因此，本文將“傷痕電影”定義為：“文革”結束後至1980年代中期，在中國大陸湧現出的書寫“文革”歷史記憶與精神創傷的電影創作思潮。

二、“傷痕電影”的歷史與美學演變

本文之所以將“傷痕電影”的結束時間限定在1980年代中期，一方面在於行至1980年代中期，“傷痕電影”的創作已經日漸式微。雖然尚有《芙蓉鎮》（1986）等電影出現，但這一題材在中國電影創作格局中的位置已經日漸邊緣。另一方面，1980年代中期可謂中國電影藝術話語的重要轉折期。以“第四代”、“第五代”導演群體為主力的電影語言革新運動漸入高潮。如同姚曉濛指出的那樣，“1985年是中國新電影運動的最高潮。相對1984年的影片，1985年的新電影在總體上有了一種深化”。^⑪由此，在步入新時期以來，1985年可謂中國電影在美學探索上最自

覺、最富成效的一年。^②而湧現於“文革”結束後至1980年代中期的“傷痕電影”，不僅在數量上十分可觀，更在藝術觀念上體現出在新舊電影創作模式之間的重要過渡作用。因此在筆者看來，“傷痕電影”應該放置在創作思潮的層面上加以討論，如同裴開瑞（Chris Berry）指出的那樣：“‘傷痕電影’在訴苦與暴露之間的搖擺，以及它們與中國經典影片間不斷擴大的分歧，可以被解讀為對彼時社會語境的一種回應。……‘傷痕電影’構成了對後社會主義中國文化的第一次持續的電影表現運動。”^③

就數量上而言，在筆者或許並不完全的鉤沉中，從1977年至1985年間，共有約103部“傷痕電影”問世。在這9年間，傷痕電影的創作數量分別為：4部、11部、16部、26部、10部、14部、8部、5部、9部。^④在這9年間，我國每年的故事片創作數量分別為：21部、45部、62部、80部、105部、115部、127部、144部、127部。^⑤可見在“傷痕藝術”整體發展的尾聲期，電影創作仍然保持著相對較大的規模。整體上看，“傷痕電影”在9年間的總體創作數量約佔整體中國電影故事片產量的八分之一左右。而就題材而言，根據主要人物角色的身份來劃分，“傷痕電影”共有三種樣式：領導幹部題材、知識份子題材與知青題材。而三種題材的此消彼長，恰好構成了“傷痕電影”思潮發展的三個主要歷史階段。

1977~1978年前後是“傷痕電影”思潮的第一個發展階段，以領導幹部題材為主，代表作品除了此前提及的《十月的風雲》、《崢嶸歲月》、《風雨里程》之外，還有《希望》（1977）、《震》（1977）、《並非一個人的故事》（1978）、《失去記憶的人》（1978）、《藍色的海灣》（1978）、《風浪》（1978）、《走在戰爭前面》（1978）等。這些電影基本上都講述了不同行業與領域中的革命派與“四人幫”極左派之間針鋒相對的鬥爭，塑造了何凡、石鐵、葉川等一大批領導幹部/英雄形象。

這一類電影普遍遵循著鬥爭美學下的英雄敘事路向。如果從結構主義的層面對其敘事模式加以分析，可以看出這一類影片在劇情上大致上可以歸納為：“四人幫”代理人準備奪權——以領導幹部為主要英雄人物的革命派堅決抵制——“四人幫”代理人得到上層的支持並展開破壞行動——革命派團結人民群眾力量（並教化失足群眾）予以還擊——“四人幫”爪牙掀起最後的瘋狂反撲——革命派在群眾的支持下（有時會有犧牲）一舉粉碎奪權陰謀。可以看出，這類電影雖然與“文革”後期出現的《反擊》（1976）、《歡騰的小涼河》（1976）等反“走資派”電影在主題上截然相反，但在敘事模式與影像風格上卻如出一轍。不過從另一個角度來說，它們卻在某種程度上保存了一些歷史的真實，建構了一種戰爭的想像。如同崔衛平所言，“它們保留了當時人們關於‘文革’的鮮活理解：目前正在進行的這場‘奪權’的鬥爭，是戰爭的延續和它的一種形式，必然伴隨著流血和‘人頭落地’”。^⑥

1979~1982年前後是“傷痕電影”思潮的第二個發展階段，也是深化與高潮階段。與上一階段中老幹部擔當主角的局面不同，這一階段中各行各業受壓迫的知識份子成為絕對主角，且在敘事時空、思想意蘊、人物形象、類型樣式等方面較前一階段都有諸多突破。首先，與第一階段將敘事時空拘泥於文革末期不同，這一階段既有電影立足當下時空來回憶文革如《小街》（1981）、《雨後》（1982）等，也有電影將敘事時空延展至反右派鬥爭、抗日戰爭乃至民國，例如《櫻》（1979）、《第十個彈孔》（1980）、《太陽和人》（1980）、《天雲山傳奇》（1981）、《牧馬人》（1982）等。敘事時空的多元與延展，讓創作者與觀眾得以與“文革”時空保持一定的距離，為觀照與反思歷史提供了更多的可能性。

在風格意蘊上，與前一階段群情激憤的“鬥爭”主題相比，這一階段則是“感傷”、“迷茫”與“反思”等諸多意蘊並存，透露出一種充滿柔性基調的悲劇意識。雖然多數電影還是以光明圓滿為結局，但也有《苦惱人的笑》（1979）、《楓》（1980）、《如意》（1982）等以悲劇或開放結局收尾，同時諸如《巴山夜雨》（1980）、《人到中年》（1982）等電影也開始紛紛將鏡頭對準生活中的小人物，描畫他們的苦難辛酸，而非去刻畫面目單調的英雄。由此，這一階段的上述電影開始告別上一階段中的集體式書寫，轉而從個人立場出發展開歷史之痛的敘述，以個人化書寫的方式去呈現背後矗立著的紛繁而沉重的集體記憶。此外，這一階段中“傷痕電影”的另一顯著變化便是電影類型樣式的多元化，不僅有《廬山戀》（1980）、《勿忘我》（1982）等愛情片努力突破情感禁區，還出現了《戴手銬的旅客》（1980）、《幽靈》（1980）、《神女峰的迷霧》（1980）、《405謀殺案》（1980）、《R4之謎》（1982）等大量的偵探片/驚險片，甚至《雪花和栗子球》（1980）等諷刺喜劇片。當然此類影片的出現，很大程度上出於迎合觀眾口味的考量，因而在歷史反思方面不免有所折扣。

1983~1985年前後則是“傷痕電影”思潮的第三階段，以知青題材為代表。在這一階段中，雖然有《沒有航標的河流》（1983）、《小巷名流》（1985）等電影在刻畫小人物的歷史創傷方面可圈可點，但描述知青上山下鄉生活的“知青電影”成為更為醒目的題材樣式。這一類電影的代表作品有《等》（1983）、《我們的田野》（1983）、《甜女》（1983）、《大橋下面》（1984）、《今夜有暴風雪》（1984）、《爬滿青藤的木屋》（1984）、《神奇的土地》（1985）等。與其他以城市為主要敘事空間的“傷痕電影”不同，這類電影的主要敘事時空為鄉村。與前者聚焦人與人矛盾的“批判文革”主題不同，這類電影轉變為聚焦人與自然矛盾的“回歸鄉村”主題。

不過，儘管以鄉村為主要敘事空間，“知青電影”的創作者們普遍站在城市中心主義的立場上來闡述“返鄉”主題，鄉村更多地呈現為一個沒有主體性的他者。與此同時，此類影片在去政治化的敘事中洋溢著一種道德理想主義的色彩，尤其是在《我們的田野》、《今夜有暴風雪》等電影中，集體懷舊的氣息更為濃郁。這類作品所散發的理想主義與懷舊主義，既出自重塑知青一代集體記憶的需求，更是新的歷史語境下順應主導意識形態的結果。因而，此類電影中的主題選擇與敘事走向要努力為新的歷史時期的社會秩序提供一種合法性。由此在電影中，知青們才一次又一次地拋棄繁華文明的都市，返回貧瘠落後的鄉村，一次又一次地建構起回應國家號召、投身農村建設的新時代青年形象。即便是在電影《大橋下面》裡，知青生活被描述為創傷回憶，但是影片並沒有藉此展開對於“上山下鄉”運動以及“文革”的反思，反而將重心放在了講述女主角秦楠如何自立自強的過程。原本應該有的集體的歷史反思就這樣悄然被個體的自我拯救所取代，記憶被改頭換面並加以挪用，過去成為了當下的確證。於是，知青題材的“傷痕電影”普遍在文本中建構著一種“置換機制”。這種“置換機制”，是將“文革”更為深沉尖銳的創傷記憶置換為知青群體充溢著道德理想色彩的集體記憶，由此放逐了時代的具體政治歷史內容，也懸置了“文革”的歷史創傷。

三、一般藝術學與藝術社會學的雙重視野

毋庸置疑，“文革”結束後至1980年代中期，是中國重要的歷史轉折期與過渡期。在這一階段，無論是社會結構、經濟制度還是文化意識，都孕育著轉型的巨大潛能。而整個社會的轉型，是始於對於“文革”的回望與反思的。鑒於“傷痕電影”思潮產生於這一特殊而重要的歷史時期，

除了電影理論與電影史的視野之外，探討這一思潮的生成機制、藝術特性與文化意義等，更應當將其放置到整體文學藝術發展與文化意識轉型的歷史語境之中。因此在筆者看來，一般藝術學與藝術社會學的雙重視野，是探究“傷痕電影”思潮所不可缺少的。

一般藝術學（或曰“普遍藝術學”）視野意味著要用跨藝術門類的綜合性目光去審視某一門類藝術的發展。如同王一川所言，“它要求從普通藝術學的跨類型視野出發去觀照單一藝術類型的歷史演變，也就是把具體的單一類型藝術史如中國美術史、中國電影史置放到藝術史的寬厚視野中去綜合地審視，甚至做跨學科審視，盡力體現藝術史對於類型藝術史個案的寬厚滲透力”。^⑦“文革”結束後，在文學、電影、美術、戲劇、舞蹈等諸多藝術領域中都紛紛出現了書寫“文革”歷史記憶與精神創傷的浪潮，在此統稱為“傷痕藝術”。^⑧

如果說1976年是中國藝術的“革命範式”走向落幕的話，那麼在1985年前後新的“現代範式”則逐漸成型。陳平原便指出：“在我看來，一九八五年是個關鍵性的年份，對整個當代中國文學藝術，包括美術、音樂、電影等，以及學術研究，都是重要的轉捩點。”^⑨而張法也認為：“中國現代藝術在1985年左右彙聚成潮，現代追求的精神取向和豐富內涵，鮮明地體現各門藝術中具有時間代表和內容象徵的作品中。”^⑩

因此，在1976年至1985年間，“傷痕藝術”作為最為重要的藝術創作思潮，成為中國藝術走出“文革”的第一個重要歷史邏輯環節。它以書寫歷史苦難的方式一步步向以往的藝術觀念揮手作別，並以新的姿態促成新的藝術觀念的逐漸建構，發揮了重要的藝術觀念與範式的轉換與更新作用。因此，探究“傷痕電影”，應當將其放置於“傷痕藝術”這一有機體的整體發生與發展之中，將其視為一個重要的組成部分，如此才能更為透徹地發掘“傷痕電影”在藝術觀念轉型中所起到的作用。

當然，一般藝術學的跨類型視野同時也暗含著比較藝術學研究的可能性。在將“傷痕電影”納入到“傷痕藝術”的整體中加以綜合研究的同時，更需要去辨析不同藝術在書寫“文革”時所體現出的差異。也就是說，在考察藝術一般性的同時，也應當兼顧藝術的特殊性。以“傷痕藝術”所採用的藝術語言為例，由於電影承擔著更為重要的意識形態傳輸作用，“傷痕電影”的創作無一例外都遵循著現實主義的創作路線。^⑪類似電影《苦惱人的笑》中具有些許現代主義色彩的意識流書寫片段，不過是個例。

而與電影相反，“傷痕藝術”思潮中的文學與美術等門類則表現出了對於現代主義的努力探索。例如“傷痕美術”中王克平的《沉默》（1979）、《偶像》（1980）等雕刻作品，“傷痕文學”中王蒙的小說《蝴蝶》（1980）、北島的詩歌《回答》、《觸電》等。與現實主義的再現手法相比，現代主義的隱喻、象徵等手法令其在反思歷史上有了更多的想像空間與可能性。一個顯著的例證是，“傷痕美術”中對於歷史與政治的現代主義書寫，在其後的當代中國美術中有了非常鮮明的繼承與發展。反觀“傷痕電影”，文本普遍呈現為一種“為了忘卻的紀念”，而由於電影語言的限度與意識形態的規訓等諸多複雜原因，反思歷史創傷的電影在其後中國電影創作中的影響可謂乏善可陳。

除了一般藝術學的視野，藝術社會學的視野同樣必不可少。“傷痕電影”作為一種藝術實踐、話語表達與文化生產，產生於新時期特定的藝術生產空間與社會文化語境中。而藝術社會學所孜孜以求的，是探詢藝術作品的歷史性的社會生成條件和環境，探詢作品如何在動態的社會結構性網絡中進行生產的。^⑫在這一階段中，包括“傷痕電影”在內的“傷痕藝術”思潮作為

最為顯著的藝術思潮，與哲學領域、美學領域的思想轉換一道，促成了新時期思想解放的潮流。與此同時，由於意識形態氛圍的錯綜複雜等因素，“傷痕電影”的創作背後隱含著諸多不同權力話語的衝突與制衡。而這便需要借助藝術社會學的視角，深入探討歷史語境下複雜纏繞的各類社會事件，辨析社會過程背後影影綽綽的思想文化狀況。而在借鑒藝術社會學的相關理論話語時，既需要一方面歷史性地、宏觀性地把握“傷痕電影”時期的藝術場狀況，也需要努力注重微觀層面的個體互動；同時將“傷痕電影”時期的藝術場視為既充斥衝突與對抗、也滿含合作與協商的複雜場域。布爾迪厄（Pierre Bourdieu）曾指出：“場的概念有助於超越內部閱讀和外部分析之間的對立，絲毫不會喪失傳統上被認為是不可調和的兩種方法的成果和要求。”^③恰如其言，只有將作品置入具體場域之中，才能更為透徹地理解“傷痕電影”的生成機制，重新反思“傷痕電影”的文化意義。

①與文學領域對於“傷痕文學”研究的洋洋大觀相比，電影領域對於“傷痕電影”的研究就顯得門庭冷落了不少。對於“傷痕電影”的研究，多散見於一些電影史著作諸如陸紹陽的《中國當代電影史：1977年以來》、尹鴻與凌燕的《新中國電影史：1949~2000》等的簡要概括中。其中，饒朔光、裴亞莉的《新時期電影文化思潮》一書對“傷痕電影”的兩大主題“信念”與“青春”進行了深入闡述，是對“傷痕電影”論述較多的著作。此外，除了對一些“傷痕電影”進行文本細讀的論文之外，還有韓琛的《創傷記憶與現代想像——重估二十世紀八十年代“傷痕電影”》、劉思的《探析中國“傷痕電影”敘事中的藝術正義》、俞佩琳的《論“傷痕”“反思”電影中的知識份子形象》等少量文章對“傷痕電影”進行了闡述。其他對於“傷痕電影”的探討，往往是夾雜在“第四代導演”、“新時期電影”、“電影中的文革敘事”等不同場域中進行的，直接的觀照並不多。

②參見尹鴻、凌燕：《新中國電影史：1949~2000》，長沙：湖南美術出版社，2002年，第103~104頁。

③陳犀禾：《尋求新的文化身份——文化大革命以來中國電影的結構主義文化分析》，見“藝術學”叢書編輯部編：《藝術研究：類型與範式》，上海：學林出版社，2004年，第92頁。

④李道新便指出，“從1979年開始，中國內地電影進入一個觀念更新熱潮與電影文化重構的新時期。”見李道新：《中國電影文化史》，北京：北京大學出版社，2005年，第387頁。

⑤遠嬰：《電影的自覺——新時期電影創作回顧》，見中國電影藝術研究中心編：《新時期電影十年》，

重慶：重慶出版社，1988年，第68頁。

⑥陸紹陽：《中國當代電影史：1977年以來》，北京：北京大學出版社，2004年，第23頁。

⑦尹鴻：《當代電影藝術導論》，北京：高等教育出版社，2007年，第534頁。

⑧丁亞平：《中國當代電影史I》，北京：中國電影出版社，2011年，第50頁。

⑨史可揚：《影視美學教程》，北京：北京師範大學出版社，2006年，第174頁。

⑩仲呈祥、饒曙光：《文化反思中的新時期電影創作》，北京：《當代電影》，1987年第1期。

⑪姚曉濛：《中國新電影：從意識形態的觀點看》，見甘陽主編：《八十年代文化意識》，上海：上海人民出版社，2006年，第205頁。

⑫參見思遜、石明：《新成就 新課題——1985年故事片創作回顧》，見中國電影家協會編纂：《中國電影年鑒1986》，北京：中國電影出版社，1988年，第4-1。

⑬Chris Berry, Seeking Truth from Fiction: Feature Films as Historiography in Deng's China, *Film History*, Vol. 7, No. 1, Asian Cinema (Spring, 1995), p.95.

⑭其中包括被禁映的《楓》、《太陽和人》等影片。本文對“傷痕電影”創作數量的統計參見中國電影家協會編纂：《中國電影年鑒》（共6冊），北京：中國電影出版社，1981~1986年；中國電影藝術研究中心、中國電影資料館編纂：《中國影片大典：故事片·戲曲片（1977~1994）》，北京：中國電影出版社，1996年。

⑮1977年至1984年的故事片創作數量參見王揚：《建國以來國產故事片（包括戲曲片）年產量一覽表》見中國電影家協會編纂：《中國電影年鑒1985》，北京：中國電影出版社，1987年，第452頁；1985年的故事片創作數量參見思迅、石明：《新成就 新課題——1985年故事片創作回顧》，見中國電影家協會編纂：《中國電影年鑒1986》，北京：中國電影出版社，1987年，第4-1。

⑯崔衛平：《電影中的“文革”敘事》，廣州：《粵海風》，2006年第4期。

⑰王一川：《藝術史的可能性及其路徑》，上海：《文藝理論研究》，2014年第4期。

⑱漢語中的“藝術”一詞原本指代包括文學、電影、美術等在內的所有藝術門類。然而由於西語的影響，“藝術”與“美術”兩個概念在中國存在著混用的現象。在以往中國藝術史書寫中，“傷痕藝術”便等同於“傷痕美術”。但在藝術學升級為門類學科的當下，有必要恢復與澄清“藝術”與“美術”兩個概念間的差異，以避免研究中不必要的混亂。

⑲查建英主編：《八十年代：訪談錄》，北京：三聯書店，2006年，第126頁。

⑳張法：《20世紀80年代中國現代藝術思潮在門類藝術中的同與異》，《藝術學研究》（第二輯），南京：南京大學出版社，2008年。

㉑當然，“傷痕電影”的現實主義路線本身也有一個不斷去偽存真的演變過程。整體上看，大約經歷了從對

“文革”“三突出”藝術原則制約下的“偽現實主義”的慣性繼承，到向“十七年”的“革命的現實主義與革命的浪漫主義相結合”手法的復歸，再到對新的“真實美學”手法的探索。

㉒藝術社會學的研究範式自濫觴以來流派眾多，研究對象與視角也是紛繁各異。奧斯汀·哈靈頓（Austin Harrington）曾在《藝術與社會理論：美學中的社會學論爭》一書中列舉了6種藝術社會學的方法論派別：“20世紀早期人文歷史主義者研究藝術史的方法，馬克思主義者研究藝術的社會歷史方法，文化研究、文化唯物主義和後現代主義，分析哲學中的藝術體制理論，土著社會的藝術人類學研究以及當代藝術體制的經驗研究。”參見[法]哈靈頓：《藝術與社會理論：美學中的社會學論爭》，周計武、周雪婷譯，南京：南京大學出版社，2010年版，第8~26頁。本文所借鑒與倚重的，是當代藝術體制的經驗研究。

㉓布迪厄：《藝術的法則：文學場的生成與結構》，劉暉譯，北京：中央編譯出版社，2001年，第247頁。

作者簡介：李寧，北京師範大學文學院博士後研究人員。北京 100875

[責任編輯 桑海 李俏紅]