

# 吴子牛电影中的“个体意识”与中国集体语境的关系变迁

文学研究科

言語文化学専攻 中国語中国文学専修

令和2年度

チン セイネン  
陳 星燃



大阪市立大学  
OSAKA CITY UNIVERSITY

# 修士論文

(カタカナ)  
氏名:

チン セイネン  
陳 星燃

学籍番号:

M18LC306

研究科:

文学研究科

専攻:

言語文化学

専門分野:

中国語中国文学

タイトル:  
(中国語)

吴子牛电影中的“个体  
意识”与中国集体语境的  
关系变迁

タイトル:  
(日本語)

吳子牛（ウー・ズーニウ）の映画における「個  
人意識」と中国の集団的文脈との関係・変遷

2020年1月

## 中文摘要

随着中国 80 年代初期的文艺思潮解放，时势与过往特殊的经历造就了“第五代”这样一批关注“人”的导演群体。作为拉开“第五代”这个时代序幕的导演之一的吴子牛，从 1983 年到 2000 年，拍摄了以战争题材为主的大量影片。这跨度 20 年的电影生涯及其数部电影艺术创作，在表面上显现成一片变化莫测的“云”，使人在很大程度上难以一窥其究竟，无法摸清他电影艺术创作的规律以及整体的影像风格，在面对如此变化难定的吴子牛电影，也很难以结论性地口吻判定他到底是一位怎样的导演，他电影艺术创作遵循着何种规律？他的电影主题或曰思想内核，以及其影像风格该如何定论？目前电影学术界对吴子牛电影的研究又到了何种程度？疑问重重，实不知该从何说起。

在本论文中，笔者首先试图对至今为止有关吴子牛电影的研究做一个相对完整的梳理，并对其中存在的一些认知提出自身疑问，引发思考，再提出反论。在此基础上，笔者将尝试把吴子牛的电影生涯以 80、90 年代划分为第五代电影时期与个人时期，并针对那部无论之于吴子牛自身，还是第五代导演群体，都可谓之为处女作的《候补队员》开始分析，讨论导演由“个体个性意识”深入到“个体人性意识”的过渡。其后，针对吴子牛不同时期的电影以“中国语境下个体意识的萌发”进一步地划分为“对外抗战题材”与“国共内战题材”，作出详细具体的分析，讨论个体意识与中国语境下的集体意识在其电影中的关系变迁，结合中国特定的政治语境与历史、时代背景，在其思想美学内核、镜头语言表达等方面进行统一的、详细的分析与讨论，并意欲对建构吴子牛 90 年代不同于“第五代”时期的“个体话语体系”做出尝试与探讨。

**关键词** 吴子牛 电影 个体意识 第五代导演 中国语境 个人主义

## レジュメ

中国 80 年代初頭における文芸改革・開放政策につれて、そして、時勢と過去の特別の経験によって「人間」に焦点を当てた「第 5 世代」という監督グループが生まれた。「第 5 世代」時代を幕あけした監督の 1 人である呉子牛は、1983 年から 2000 年にかけて、戦争をテーマとした映画をたくさん撮影した。彼の 20 年に渡る映画のキャリアによって作られたいくつかの映画芸術作品は、表面上では変幻自在な雲の様に現れ、我々の認識では、彼の映画芸術の創作の法則と映像の全体的なスタイルをはっきりとつかむことは難しく、真相を探ることがかなり困難である。このような変幻きわまらない呉子牛の映画に我々が直面したとき、彼がどのような監督であり、彼の映画芸術がどのような規則に従うのか、彼の映画のテーマまたは思想の核心、映像のスタイルはどのように決定されたのか、呉子牛の映画に関する現在の映画学会の研究がどの程度進んでいるかなどは結論的に断言し難しい。たくさんの疑問があるが、どこから始めればいいのか分からない。

本論文では、筆者はまず、今までに呉子牛の映画に関する研究を相当な整理を試み、その中のいくつかの認識についての質問を提出し、思考を引き起こした上で反論を述べる。これに基づいて、筆者は呉子牛の映画キャリアを 80 年代と 90 年代で第 5 世代の映画時代と個人の時代に分け、そして呉子牛自身だけでなく、第 5 世代の監督グループに対してもデビュー作とは言える「候補隊員」から分析し始め、監督の「個体の個性意識」から「個体の人性意識」への移行を議論した。その後、各時期における呉子牛の映画に対する「中国の文脈における個人意識の提出」から「対外抗戦のテーマ」と「国共内戦のテーマ」に区分されたことを具体的に分析し、彼らの映画の中で個体意識と中国の文脈下の集団意識との関係・変遷について議論し、中国の特定の政治的文脈と歴史、時代背景と組み合わせ、思想美学の内核、映像表現などの面で統一的な詳細分析や議論を行い、また、呉子牛の 90 年代の「第 5 世代」時代とは異なる「個人会話体系」の構築に努力し、検討するつもりである。

**キーワード:** 呉子牛 (ウー・ズーニウ) 映画 個人意識 第 5 世代監督 中国の文脈 個人主義

## 英文摘要

### Abstract

With the liberation of Chinese literary and artistic thoughts in the early 1980s, the special experience of the current situation and the past had created the fifth-generation directors who paid attention to "people". Wu Ziniu, one of the directors who belong to the "fifth generation", made numbers of war-themed films from 1983 to 2000. On the appearance, the 20 years of film career and the cinematic creations seem like a mystery, very difficult for people to see what they are and to find out the pattern of his creations and the overall image style. When faced with Wu's variable films, it is also difficult to judge conclusively what kind of director he is or what kind of rules his creations follow? How to determine the theme or the core of his films and his image style? To what extent has the research on Wu's films been carried out in the film academic field? There are so many questions that I don't even know where to start.

In this paper, first, I try to sort the research on Wu's films up to now out relatively completely, and put forward some questions about cognitions to make us think, and then put forward the paradox. On this basis, I try to divide Wu's film career into two periods, the fifth-generation film period in the 1980s and the personal period in the 1990s, and analyze the movie "Substitute" which is described as the maiden work for both Wu Ziniu himself and the fifth-generation directors. At the meantime, the transition from the "individual personality consciousness" to the "individual humanity consciousness" is discussed. Subsequently, Wu's films in different periods that can be further divided into "Anti-Japanese War themed" and "civil war themed" based on the individual consciousness in the Chinese context are analyzed in details. The relationship changes between the individual consciousness and the collective consciousness in the Chinese context is also discussed. Combined with the specific political context, history and time background of China, this paper makes a unified and detailed analysis and discussion on the ideological aesthetics, camera language expression, etc. I intend to explore and discuss Wu's "individual discourse system" which is different from that of the "fifth generation" in the 1990s.

**Keywords:** Wu Ziniu, Film, Individual Consciousness, the Fifth-Generation Director, the Chinese Context, Individualism.

# 目录

中文摘要	I
------	---

日文摘要	II
------	----

英文摘要	III
------	-----

绪论	1
一、写作起点：与吴子牛导演的对话	1
二、先行研究整理与笔者思考	3
第一章、“个体意识”——吴子牛电影的本质	9
第一节、启蒙思潮下“第五代”个体意识的自醒	9
第二节、吴子牛电影中的“个体意识”	11
第二章 吴子牛“第五代”时期电影的重新认识	16
第一节、追本溯源：吴子牛电影的起点——对“处女作”《候补队员》的重新解构	16
第二节、逆流而上：吴子牛式“生死场”的构建与延伸	25
（一）构建：《喋血黑谷》的风生水起——吴子牛国共内战题材影片风格的确立	25
（二）延伸：《鸽子树》的风声鹤唳——吴子牛对外抗战题材影片风格的确立	32
第三节、飞流直下：吴子牛的电影窘境与低谷	38
（一）从《鸽子树》的夭折到《最后一个冬日》的“被关怀”	38
（二）《鸽子树》生命力的延续——“墙内开花墙外香”的“零拷贝”《晚钟》	42
第四节、吴子牛党派斗争题材影片的个体意识异化表达	55
（一）《欢乐英雄》、《阴阳界》的“东南风”	55
（二）“第五代”时期的最后作品《大磨坊》	59

第三章 90年代吴子牛电影的再研究.....	67
第一节、从《太阳山》到《火狐》——吴子牛个体话语乌托邦的追寻与确立 .....	67
第二节、个体意识的表达在吴子牛对外抗战类型片中的变迁.....	71
（一）从主旋律《南京 1937》回望《鸽子树》与《晚钟》——吴子牛 “第五代电影”的遗风和升华.....	71
（二）民族语境下知识分子的《国歌》与《英雄郑成功》中个体意识 的个体性与集体意识的民族性之间的身份转换.....	79
第四章 结语.....	83
参考文献.....	86
附录.....	88

## 绪论

### 一、写作起点：与吴子牛导演的对话

自 80 年代初期改革开放，启蒙话语的核心开始着重于对人的关注和表述，反映到文艺上就是要建立一套以人为中心的文艺批评话语系统<sup>[1]</sup>。尤其是在电影艺术领域，从艺术思想、社会环境到电影技术都得到了空前且长足的革新与发展。所谓时势造英雄，新的文艺思潮也启蒙造就了一批有着特殊且相同经历的导演群体们，他们带着“文革”和“上山下乡”的历史印记，对曾经痛苦的经历和个体人本思绪的压抑让他们胸中自有高山和沟壑，在改革开放这样一个划时代的平台之上大放异彩，成为中国电影史上最为浓墨重彩的标识，成为以代际划分的“第五代”导演群体。这其中有一位导演，因拍摄了大量的战争题材影片，且片中常常会出现令人震惊的杀戮和血泊的场景，以至于有人称他是“嗜血的国王”<sup>[2]</sup>。在这位导演的处女作儿童故事片《候补队员》摄制组成立之际，张军钊导演的《一个和八个》还在争取立项，陈凯歌等人也都还是各个电影厂中的候补导演<sup>[3]</sup>。若是不将田壮壮导演在大学实习期间拍摄的影片《红象》<sup>[4]</sup>算在内，那么这部《候补队员》就理应是“第五代”导演大学毕业之后最早执导的影片。他就是“第五代”导演的代表人物之一，吴子牛。

吴子牛出生在四川一个普通的教师家庭，1961 年 1 月刚满 16 岁的吴子牛就面临着时代洪流下的“上山下乡”，在大渡河边的一个小小村庄插队落户，农忙时耕地，农闲时在公社的船上当水手。1971 年 7 月，他考入乐山地区艺校，三年后在地区文工团工作，主演过当时流行的几个话剧。1978 年考入北京电影学院导演系 78 班。1982 年分配至潇湘电影制片厂工作。作为“第五代”中第一个正式亮相的导演，吴子牛早在《候补队员》开始，就已然“先天下之先”在电影中回应了新思潮下启蒙主义所确立的“人”的主体地位，以一个黄口小儿的个体的个性意识为载体，对整个中国集体语境下集体意识的教化功能，发起了犀利地指摘以及尚不成熟地反叛。这部电影衔接并承袭了第四代导演之“遗风”，拉开

<sup>[1]</sup> 许相全：《暧昧的启蒙：20 世纪 80 年代文艺启蒙话语的历史聚焦》，《鲁东大学学报（哲学社会科学版）》，2015 年第 02 期，第 43 页。

<sup>[2]</sup> 江浩：《吴子牛：嗜血的国王》，《江浩文集·人物传记卷》，第 183-289 页，华艺出版社 1995 年 9 月第一版。以下凡引述该书内容，均为同一版本，不另注。

<sup>[3]</sup> 陈墨：《赤子的意绪——读吴子牛电影札记》，《当代电影》，2001 年第 03 期，第 54 页。

<sup>[4]</sup> 影片《红象》，导演：张建亚、谢小晶、田壮壮；编剧：王端阳。主演：岩叫、仔戈；摄影：张艺谋；上映：1982 年；地区：中国大陆。



以“第五代”代际划分的时代巨幕，首次以电影艺术创作为媒介对中国集体语境下的个体意识的生存状态发起了讨论，舶来的个人主义话语也首次在中国电影银幕上得到申诉。在观影《候补队员》之后，笔者对这位敢于在儿童题材电影中针对中国集体意识下的教育体制“夹枪带棒”的吴子牛导演产生了浓厚的兴趣，陆续观影了他以国共内战为题材的战争影片。其中《大磨坊》尤为特别。该片中，吴子牛“嗜血”之威名可谓名符其实，他肆无忌惮地在晦暗不明的蓝灰色色调空间内泼洒着被大磨坊碾压出的腥红人血。而这种极具强烈鲜明的视觉冲击观感之下，是笔者对于这部上世纪 80 年代“老电影”尖锐大胆、荒诞猎奇的震撼，甚至颇有一种吴子牛乃是“东方昆汀”<sup>[5]</sup>之感。恰恰这部笔者最为喜欢和欣赏的作品却泯然于众人，受到中国时代与政治环境的压力，不仅知之者寥寥，更鲜少被电影学术界提及。而这“嗜血”的东方昆汀还在同时代产出了包括《大磨坊》在内的《喋血黑谷》、《欢乐英雄》、《阴阳界》等多部以国共内战为题材的战争电影，这些影片都承袭了吴子牛一贯地影像风格，以毫不掩饰的血肉头颅、断肢残臂等极具视觉冲击的画面，以及悬疑诡秘、荒诞猎奇的表现手法，让笔者印象极深的同时，也看到了他对“内战”不一样的叙事角度。而在吴子牛“嗜血”一面的背后，也有多部如《鸽子树》、《晚钟》乃至《南京 1937》、《国歌》、《英雄郑成功》等讲述中国对外抗击战争的电影，在他的这类影片中则减少了些血肉横飞的视觉观感，而是平添了许多与笔者和观众在情感上带有深意的思考乃至共鸣。单从吴子牛导演多产且繁杂的电影作品上看，其创作主题的暧昧不明似乎是从国际主义转向了民族主义，从人道主义转向了爱国主义，从爱心表白转向了仇恨教育，而他本人当然也就从先锋的前沿转到了中军方阵<sup>[6]</sup>。从 1983 年到 2000 年，吴子牛导演跨度 20 年的数部电影艺术创作在表面上显现成一片变化莫测的“云”，使人在很大程度上难以一窥其究竟，无法摸清他电影艺术创作的规律以及整体的影像风格，在面对如此变化难定的吴子牛电影，也很难以结论性地口吻判定他到底是一位怎样的导演，他电影艺术创作遵循着何种规律？他的电影主题或曰思想内核，以及其影像风格该如何定论？目前电影学术界对吴子牛电影的研究又到了何种程度？疑问重重，实不知该从何说起。

---

<sup>[5]</sup> 昆汀·塔伦蒂诺（Quentin Tarantino），美国后现代主义导演、编剧、演员、制作人。

<sup>[6]</sup> 陈墨：《赤子的意绪——读吴子牛电影札记》，《当代电影》，2001 年第 03 期。第 54 页。

笔者带着上述对吴子牛导演浓厚的兴趣与种种疑问,进入了研究生的学习阶段。在通过对其电影作品作系统性地观影,并结合中国特殊的国情和时代语境加以分析后,笔者发现并得出了吴子牛导演横亘 80、90 年代电影艺术创作的个性化总结——以“个体意识”为其思想美学基础的、包含“个性”与“人性”两个精神内核主题的电影艺术创作。且当吴子牛从 80 年代进入 90 年代后,这种对“个体意识”的表达带着强烈的延续性,并在其个人对时代语境的不断探索与认知中,升华成为一种不同于“第五代”人道主义自我启蒙表达的、具备其独有性的、在中国集体语境下的个人主义话语重申。

于是,本论文欲以现有的先行研究为基础,结合中国特定的政治语境与历史、时代背景,以吴子牛导演从 80 年代初到 90 年代末横跨近 20 年的所有电影作品为具体研究对象,在其思想美学内核、镜头语言表达等方面进行统一的、详细的分析、分类与梳理,并意欲对建构吴子牛 90 年代不同于“第五代”时期的“个人主义话语”理论体系做出尝试与探讨。

## 二、先行研究整理与笔者思考

早在 1983 年,刚从北京电影学院导演系 78 班毕业的吴子牛就已经接到了潇湘电影制片厂的第一个任务——《候补队员》。随着这部处女作的诞生,也标志着此后以“第五代”代际划分的导演群体开始了在中国电影史上的挥毫泼墨。目前对吴子牛电影的先行研究大致可以分为两大类,即:1、以“第五代”为书写主体的先行研究中对吴子牛的论述;2、以吴子牛个人为书写主体的论述。这其中,前者居多,后者鲜少。

1、第五代导演群体作为 80 年代启蒙思潮下的时代宠儿,自然是电影学术界的热门。根据笔者搜寻查找的相关资料与先行研究,在有关吴子牛的学术研究中,大到书籍论文,小到影评散论,普遍只是将吴子牛导演囿囿地作为“第五代”群体中的一员一概而论,从“第五代”群体出发对吴子牛作较为笼统地概述。如陈捷在《第五代电影:现代性的追求与反思》<sup>[7]</sup>一书中以吴子牛导演的《喋血黑谷》与《晚钟》两部影片论述了“第五代”群体电影中以启蒙思潮下抽向的人性思考,对“现代性”的追求与反思作出相互印证。书中,陈捷将吴子牛定义为

---

<sup>[7]</sup> 作者:陈捷。出版:中国电影出版社,2005.12。

“第五代导演中，最为执着地想要探讨‘抽象人性’问题的导演”，他在《晚钟》里试图以一种普遍的人性认同超越民族认同。这是中国电影第一次超越了简单的国家意识、民族意识，战争中凸显出人性，向人类灵魂深处发出对战争的拷问。这种思考无疑是具有世界性的。基于这一点，《晚钟》是继张军钊导演的《一个和八个》之后，吴子牛对拓展“第五代”电影的现代性意义做出了非常重要的贡献。类似的还有如《人性——第五代赖以崛起的思想美学基础》一文中，则将吴子牛以“在讲述曲折故事的同时，无不揭示了复杂的人性”<sup>[8]</sup>一言以蔽之。

笔者发现，目前在以“第五代”为书写主体的先行书籍或是论文论述中，吴子牛的书写仅仅是作为对“第五代”这个代际性群体思想启蒙意义性的印证与补充，是被作为“第五代”对中国现代性追求与反思过程中的群体的“一员”一概而论，其所有的影像品格、风格都常常笼统地以一部《晚钟》里的“超前抽象的人性”标签化。但就事实情况而言，吴子牛的电影作品中，《候补队员》是“抽象的人性”表达吗？显然不是。《喋血黑谷》中的“人性”与《晚钟》里的“人性”是同一概念吗？显然也不是。更何谈除却这几部有些名气的影片外，还有被“腰斩”而避之不谈的《鸽子树》、“分别入围第40届、42届柏林国际电影节却均因故被撤回”的《大磨坊》，等等。吴子牛在这些影片中探讨的人性，难道都是与《晚钟》如出一辙吗？显然更不是。早在1983年，原本可视作为“第五代”开山之作的《候补队员》被同年的《一个和八个》抢占了光环，且就连拉开“第五代”时代巨幕的“先手”也同样被电影学术界定义为了张军钊而非吴子牛。但这位在某种程度上实实在在“早发”于所有的“第五代”，且一共拍摄了多达13部电影不可不谓是“多产”<sup>[9]</sup>的导演，却在电影界乃至学术界都并未受到其本应有的重视和研究。

2、根据笔者目前查找到的资料显示，以吴子牛个人为书写主体的先行研究包括各种先行论文、座谈访谈、影评性质的散论、吴子牛的导演阐述等等一共不过40篇。这其中，影评性质的散论居多，且大多是以特定的一、两部影片（多以《晚钟》为例），以启蒙思潮下“第五代”导演群体的代际性——人道主义为主题加以论述。如《从人性回音壁上洩回的钟声评〈晚钟〉的美学视角》一文中以

<sup>[8]</sup> 王恒升：《人性——第五代赖以崛起的思想美学基础》，《电影文学》，2008年第19期，第40页。

<sup>[9]</sup> 陈墨：《赤子的意绪——读吴子牛电影札记》，《当代电影》，2001年第03期，第54页。

《晚钟》为例，认为吴子牛“站在全人类的高度俯视，从人性和心理的角度，对战争片中的善恶观，是非观、伦理道德，作了人道主义的剖析，更具美学深度和哲学高度。”<sup>[10]</sup>还比如《探寻一种世界认同感——漫议影片〈晚钟〉》一文中提到“影片编导的不凡之处，正在于把特定生存环境和文化背景中的人性，放在人类精神的发展史上，并找到了世界认同的契机。我觉得编导的创作意识中包含有一种世界认同感。”<sup>[11]</sup>这类以吴子牛的一、两部电影为例的、带有明显影评性质的散论动辄以“第五代”代际性的人道主义便以偏概全，定义了吴子牛整体的电影特质，并时不时上升到“世界认同感”这种高大上的国际主义理论上一概而论。这些先行无非不是在反复印证一个早已被论述的观点：“《晚钟》超越了简单的国家意识、民族意识，战争中凸显出人性，向人类灵魂深处发出对战争的拷问。这种思考无疑是具有世界性的。”如此这般是很难以全面的角度的看到并思考吴子牛电影的完整性与独特性的，也根本无从意义去讨论不仅仅是包括《晚钟》在内的80年代“第五代”时期电影作品，还有进入90年代“第五代”代际消解后的吴子牛其余的多部影片之间的、在其电影艺术创作上的内在关联性与延续性。

目前以吴子牛个人为书写主体并站在宏观角度作整体性论述的先行研究不是没有，只是相比较其他“第五代”如陈凯歌、张艺谋等人，就要少得可怜了。并且大多数的论述显得模棱两可、粗糙模糊。比如郁晓鹰在《感受吴子牛》一文中提到“吴子牛身上有一种强烈的忧患意识。这份忧患意识是关于我们这个国家和民族的，是真正的中国人文知识分子的生命本能。”<sup>[12]</sup>在文中既没有对吴子牛的哪部影片作出详细的分析与讨论，也没有对吴子牛的“时代性”进行明确解读，并且郁晓鹰在文中自言“只看过《欢乐英雄》、《阴阳界》、《最后一个冬日》、《喋血黑谷》和《南京大屠杀》。我比较喜欢《欢乐英雄》和《阴阳界》。因为是上个世纪80年代看过的片子，过去都快20年了，也就说不清楚为什么喜欢。1995年我曾约哈斯高娃一起去看吴子牛的《南京大屠杀》。说句实话看完以后很失望。我现在还能够想起来失望的原因。我觉得战争场面和日本人屠杀咱们中国人的血腥气氛拍得挺逼真和刺激，但剧中人物的命运、遭遇和情感历程挺

---

<sup>[10]</sup> 童丽娟：《从人性回音壁上泅回的钟声评〈晚钟〉的美学视角》，《电影文学》，2008年06期，第57页。

<sup>[11]</sup> 刘文成：《探寻一种世界认同感——漫议影片〈晚钟〉》，《电影评介》，1987年07期，第12页。

<sup>[12]</sup> 郁晓鹰：《感受吴子牛》，《电影》，2001年01期。

苍白的，不怎么感人。他的《晚钟》、《火狐》、《大磨房》还有至今未被解禁的《鸽子树》因为没有看过，也就不好说什么。”<sup>[12]</sup>这种莫名其妙的说法，在文中也未对此进行过过多的说明或是讨论，笔者实在不明白文中所谓吴子牛的“知识分子的生命本能”从何而来，更何谈其他。

相对郁晓鹰的文章而言较有学术讨论意义的是李约拿在《吴子牛电影散论》一文中以《喋血黑谷》和《最后一个冬日》两部影片为例，讨论了吴子牛以自身的反思视角，对历史与事物以高度的导演主体意识进行自由、自觉的创造，以他自己的独特气质、性灵、人格，渗透到声、光、画、色等电影诸多元素组合而成的宇宙中去。<sup>[13]</sup>但文章主题所意欲印证的仍然是以第五代导演群体为书写主体的、吴子牛所具有的“第五代”深刻的忧患与抗争意识。并针对以吴子牛为代表的“第五代”青年导演们在电影创作中所把持的“主体艺术性”与“客体现实性”之间的关系作出了评述与建议。李约拿认为“他（吴子牛）的视点缺乏对当今现实生活的一种全方位、多侧面审视。他的创作理论所具有的哲学意识和历史意识、文化意识远远与整个社会的文化水准脱离。这种‘重感受、轻叙述，重间离、轻认同’的艺术倾向，值得青年导演深思。当前新时期电影界的重要问题，是要重视电影的真实性和观赏性。”<sup>[14]</sup>李约拿的这篇文章是立足于80年代时代背景下，青年导演自身如何处理好艺术表达与现实环境之间关系的概论。他认为吴子牛的电影作品艺术性高于了观赏性，高于了观众的适应能力，观众的情感很难与之产生共鸣。在笔者看来，这一观点肯定了吴子牛在电影艺术与哲学思想方面的高度，他在影片中投映出的是其关于自身电影理念哲学性思考的一种表达，但却否定了吴子牛在一定程度上也同样考虑到了影片在观赏性，以及与观众情感上的共鸣度与适应度。关于这一点，笔者认为是值得讨论和商榷的。就单单以文中例片《喋血黑谷》而论，先抛开吴子牛导演在片中投映出的“个体意识的异化状态”的个人主义哲学性思考不谈，就对于观众的观赏性和适应度来说，其分量是相当足够的。无论是片中暴烈嗜血的画面视觉冲击以及难民营镜头的吴子牛式“敖德萨阶梯”，还是导演有意识地让片中难民百姓与片外观众视角重合的主观镜头，都致使观众的感情始终处于多变的状况，和不断转换的画面乃至导演自身的情绪保持

---

<sup>[13]</sup> 李约拿：《吴子牛电影散论》，《电影艺术》，1987年第03期，第28页。

<sup>[14]</sup> 李约拿：《吴子牛电影散论》，《电影艺术》，1987年第03期，第31页。

正常的感情交流。同时，文章仍然只是以吴子牛的《喋血黑谷》与《最后一个冬日》两部影片“管中窥豹”而作出的散论，因而得出的结论仍脱离不了以偏概全的意味，作为对吴子牛研究的学术价值是较为有限的。

在聂倩葳的硕士论文《吴子牛电影研究》中则对吴子牛出道至今所有的电影作品作出了较为全面的总结性整理。文章中，聂倩葳肯定了吴子牛作为“第五代”中最为早发的一员，在《喋血黑谷》中“敖德萨阶梯”的本土化运用对“第五代”宏大美学所起到的抛砖引玉的作用。并将“第四代”电影中的“诗性”的传承归结为吴子牛电影中的主要风格，认为“吴子牛的电影世界，里面既没有导演也没有哲学大师，有的只是孩子和诗人”。<sup>[15]</sup>这一点与陈墨在《赤子的意绪——读吴子牛电影札记》一文中的观点异曲同工。在陈墨看来，吴子牛在本质上是诗人，而且是个“主观的、浪漫派的诗人”。因此无论是聂倩葳还是陈墨，两人在各自文章中的观点都是将吴子牛电影中的“诗性”作为其电影影像风格的一个“风向标”：陈墨认为“吴子牛电影作品最基本的特征，无论在题材、主题还是风格，也无论是战争岁月、和平人生、也或是历史回顾、文化反思，其电影所表达的既非纪实，亦非思想，而只是他的赤子衷肠，朦胧意绪。所谓登山则情满于山 观海则意溢于海重要的不是山海历史的客观风貌，而是导演心灵世界的意绪情丝，吴子牛电影创作的早发和晚熟，坎坷和多产，复杂和单纯都与此有关。”；而聂倩葳则如是说道“第四代电影中的诗性在吴子牛这里薪火相传，然而代际的错位带给他的混乱使他注定不会成为一个领军人物。他无法像其他第五代导演那样通过迫切地、不断地启蒙去确立自己的主体性，只能长久地漫游在自己的精神世界里。”一言以蔽之，上述两人都在各自的文章中认为“诗性”引申而出的是吴子牛电影世界中的“意绪”和“精神”，而这种“精神性的意绪”则决定了其每一部电影作品的影像轨迹。因此吴子牛的电影才会显现出一种莫名的“变化曲线”，使人感到有些匪夷所思，面对如此变化无定的吴子牛电影而“难以言说”。且陈墨在文中认为吴子牛是第五代导演中“最为晚熟”的。这里的“晚熟”并非是指其成就性、标志性的作品出现得较晚，而是指吴子牛电影风格形成得较晚，“晚”到什么时候，恐怕还会见仁见智。

---

<sup>[15]</sup> 聂倩葳：《吴子牛电影研究》，《电影新作》，2016年第04期，第100页。

在笔者看来，仅仅只是将吴子牛电影的“难以言说”以一种光是听起来就非常文学性、意象性的懵懂的“诗性”，归结为一种“赤子意绪”或“精神困兽”，这是略显浮夸且浮于表面的定论，无视了吴子牛电影中以“个体意识”的思想美学表达对个人主义哲学的申诉，并未触及到其电影现象的本质问题。不管是“处子的幼稚”还是“赤子的意绪”等等，这类带有浓烈文学意向且模糊不明的指称，将吴子牛电影艺术创作定义得更加精神性、无规律性，除了让其电影创作在理解上变得更加讳莫如深、难以捉摸以外，也没有尝试对吴子牛电影作品之间存在的内在关联进行讨论，全然忽视了他从80年代到90年代电影艺术创作上固有的延续性与进步性。同时，在针对吴子牛电影艺术创作的定义上，仍然是以“人性的呼喊”与“恒久的人性话题”作笼统地论述，既没有深入剖析“人性”在其电影中具体的表达意义，也没有对“人性”背后吴子牛的主体性话语建构作出设想和讨论。这在电影理论研究的学术意义上有所欠缺。另外，对于吴子牛电影的“晚熟”，笔者也有不同的看法。笔者认为，吴子牛早在《喋血黑谷》与《鸽子树》两部影片中就已然形成了其自身的电影风格。两部影片都是战争题材，却分属不同类型，前者是以国共内战为主题，后者则是以对外抗战为主题。这两部影片奠定了吴子牛其后同类型战争影片的统一风格。笔者将在后文中针对这一点做出详细的讨论与分析。

笔者通过对吴子牛电影的反复观影与先行研究的整理发现，吴子牛在电影中始终不变探讨的是中国时代的、集体的语境下，个体的人性与集体意识中的民族性之间的关系——由原本的对抗对立，被吴子牛导演积极地、有意识地引导走向和解与共存表达方式。这种独有的表达方式背后是吴子牛对中国集体语境下，以“人性”为思想美学基础的个体意识生存状态的思考，以及他对中国集体语境下个人主义话语的重申。纵观吴子牛导演从80年代到90年代的所有电影艺术创作，这实质上是由80年代的“吴子牛第五代电影”到90年代的“吴子牛电影”的关系变迁与延伸。而在目前以吴子牛个人为书写主体的先行研究中，没有对其电影作一个分门别类的系统性讨论，也并没有注意到其以国共内战为题材的战争影片之间的关联性，以及对外抗战为题材的战争影片之间的延续性。因此在本论文中，笔者将把吴子牛电影以两个大的年代时期区分，分别为80年代吴子牛的“第五代”电影时期，以及90年代“第五代”代际消解后吴子牛的个人时期。

因此，吴子牛的“第五代电影”分别为《候补队员》、《喋血黑谷》、《鸽子树》、《最后一个冬日》、《晚钟》、《欢乐英雄》、《欢乐英雄之阴阳界》、《大磨坊》；90年代的“个人”电影则包括《太阳山》、《火狐》、《南京1937》、《国歌》、《英雄郑成功》。而在上述两个时期范围内，笔者将尝试进一步以“个体意识”表达的不同与延续来进行更为精细的分类：

1. “个体意识”对中国集体语境下集体意识教化功能的反抗与批判——儿童与少年，个性与人性：《候补队员》与《最后一个冬日》；

2. 党派斗争（国共内战）下“个体意识”被集体意识扭曲异化后的生存状态——无休止的内斗下，个体人性的“真恶丑”：从染血的黑色山谷《喋血黑谷》、到人伦尽丧的《欢乐英雄》、《阴阳界》再到血流成河的《大磨坊》；

3. 民族对立（对外抗战）下“个体意识”在集体语境下与集体意识由对立、走向转换乃至共存共鸣的生存状态——抗击外辱下，个体人性的“真善美”：由夭折的《鸽子树》到声名狼藉的《晚钟》，再到主旋律的《南京1937》、《国歌》、《英雄郑成功》；

4. “个体意识”理想乡的追寻与确立——“乌托邦”的《太阳山》到选择抛弃“乌托邦”的再追寻《火狐》。

笔者将在本论文中探讨吴子牛“个体意识”的思想美学分别在其以国共内战为题材的战争影片、对外抗战为题材的战争影片以及其他题材类影片中的不同表达，借此印证吴子牛对中国集体语境下个人主义话语体系的建构。

## 第一章、“个体意识”——吴子牛电影的本质

### 第一节、启蒙思潮下“第五代”个体意识的自醒

“第五代”原本是作为一个约定俗称的概念被铭刻在中国电影的历史中的，这一称谓连带着“第五代电影”大致产生于1983至1984年之间，谁最先使用它们已经无可考证。自20世纪70年代末，这批得到解放的知识分子不约而同地回到久已失落的“人道主义”传统上，从创作和文艺批评两个领域呼唤人性的回



归，修补饱经沧桑的精神家园。正如钱谷融<sup>[16]</sup>分析的那样：“如果说‘五四’时期的人道主义精神是针对数千年来封建传统对于人性的束缚的反抗与批判，那么也就不难理解‘十年动乱’后在中国大地上会再次出现类似的人道主义启蒙运动了。这正是新时期的中国思想界与文学界对于‘文革’十年黑暗禁锢的清算和否定。可以这样说，中国现当代文学史上的这两次最引人注目的文学运动，首先基本上都是以人道主义为其核心的启蒙文学运动，并且，它们也都不约而同地成为全社会的启蒙思想潮流中的一种重要组成部分，具有强烈的时代文化色彩。”<sup>[17]</sup>人道主义历史地成为启蒙话语的承载者和聚焦点，体现出新时期的精神诉求。而“‘人性’作为第五代们赖以崛起的思想美学基础。”<sup>[18]</sup>这在《第五代电影：现代性的追求与反思》一书中也有提及。该书将启蒙思潮中人道主义精神的“人性回归”归结为经历了“文革”与“上山下乡”的第五代导演们在中国现代电影中对“现代意识”的追求与反思，讨论了“第五代”作为创作主体的“现代意识”思考并决定了他们作品的个人化风格和主观化表达，呈现出一种艺术主体的自觉。而在这种“现代意识”中，关注的是每一个经历了历史磨练的个体灵魂在新时代中的生存体验。对于这种“现代意识”而言，成为“个体”的、“独立”的“人”远比成为“社会”的、“集体”的“人”更为重要。这种现代意识在继承了五四时期“个人主义”话语的同时具有了更新的历史内涵，不再以“反封建”为主旨，也不再以启蒙者的姿态去进行“国民性”批判，在张扬“个体意识”的同时也深深反思一种现代性所“异化”的“主体”。“在没有英雄的年代里，我只想做一个。”<sup>[19]</sup>这是中国新时期文学、艺术领域“个体”意识的最初觉醒。

“个体意识”在内涵上表现为对人性尊严、独立人格的吁求以及一种“个体性”对“群体性”的反抗话语，是第五代“个体意识”表达的一种独特方式。就总体而言，这种“个体意识”是一种对西方文艺复兴以来启蒙现代性的追求和“个人主义”话语的重申<sup>[20]</sup>。而在中国集体语境下的“现代性”是在中国特殊的现代化进程中萌生的，由于现代化进程要求并且必然加强个人主义，而民族国家的诉求又必然加强民族主义，所以民族主义和个人主义就构成了当代知识分子信仰定

<sup>[16]</sup> 钱谷融，1919年生，原名钱国荣，江苏武进(今常州武进区)人。现当代文艺理论家。

<sup>[17]</sup> 钱谷融：《中国现当代文学与人道主义》，《时代与思潮》，1989年第2期。

<sup>[18]</sup> 王恒升：《人性——第五代赖以崛起的思想美学基础》，《电影文学》，2008年第19期，第42页。

<sup>[19]</sup> 北岛：《宣告》，《朦胧诗选》，春风文艺出版社1985年版，第15页。

<sup>[20]</sup> 陈捷. 第五代电影:现代性的追求与反思[M].北京:中国电影出版社 2005.第61页。

位的张力场。<sup>[21]</sup>所谓“张力场”，即是个人主义话语受到集体语境下民族主义的拉力作用时，个人主义与民族主义之间形成相互牵引力的作用场域。因此，“第五代”的这种具有反思性的“现代意识”就从本质上突破了长久以来占据中国电影主流的“个体意识”缺失。而“个体意识”则作为第五代导演的思想美学基础，包含了在中国主流集体语境下，与集体意识相对立的个体的人性、个性。“人性”与“个性”，都是作为“个体意识”中的一环。

## 第二节、吴子牛电影中的“个体意识”

“个体意识”可以说是吴子牛电影中横亘 80、90 年代不变的主要电影课题，但“个体意识”同时也只是大部分第五代不包括他们 90 年代影像风格的、80 年代的电影课题。因为当中国进入 90 年代后，“第五代”这个具有显著时代意义的共同影像风格的群体就逐渐被新的商业思潮、文化思潮所覆盖，第五代们纷纷与自身走向了和解与启蒙<sup>[22]</sup>，作为“第五代”思想美学基础的精神内核——个体意识的表达虽不至于欲壑难填，却已然处于可被置换乃至取代的状态，第五代的代际也就自然而然地消解了。而原本属于这一群体中的吴子牛导演，在 80 年代以“政治哲学理论下的个人主义”<sup>[23]</sup>为其电影思想美学基础之内核，探讨着“个体意识”在中国的集体语境下，与集体意识由对立走向转换的“自醒”，以及集体意识教化功用下“个体意识”的异化和扭曲，这两类集体语境下“个体意识”的生存状态。而进入九十年代后，对“个体意识”的追寻、反思、确立和延续性表达依然是吴子牛坚守不变的主要电影课题。只是这种“不变”在经历了整整一个“第五代”时代的挤压、90 年代新思潮的涌入以及吴子牛自身的思考后，原本以个体意识对抗集体意识的、以“个人主义政治哲学论”下的 80 年代第五代的思想美学基础，在根本上产生了质变与升华，延续并引申为一种在集体语境下，与集体意识共存共鸣的个体意识生存状态。这是一种截然不同于 80 年代“第五代”的、90 年代整体论下的个人主义哲学艺术思想。

---

<sup>[21]</sup> 陈捷. 第五代电影:现代性的追求与反思[M].北京:中国电影出版社 2005.第 60 页。

<sup>[22]</sup> 聂倩葳:《吴子牛电影研究》，《电影新作》，2016 年第 04 期，第 104 页。

<sup>[23]</sup> 政治哲学的个人主义，以抽象的个人为基础，立足于个人与国家、政府关系的视角，提倡个人相对于国家、政府的本原和终极目的的地位。

吴子牛在回顾电影《晚钟》的成片过程时，与刘伟宏<sup>[24]</sup>进行了交流访谈，并提到了曾有过将《晚钟》更名为《疼痛》的想法。笔者认为，这似乎与他情绪颇为激愤之下在该片的导演阐述上书写下“我的疼痛”<sup>[25]</sup>不无关联。这种疼痛的根源不仅仅是影片叙事中战争给人所招致的毁灭与死亡，同样也有导演因年少时的经历、情感以及成年后的思考成分在其中。吴子牛的少年时代没有经历过太多阳光灿烂的日子，反右斗争、四清运动，印象最深的就是同学在武斗中去世，他不否认所经历的事对他的影响。他曾表示“这些东西对我刺激很多，我喜欢选一些生死场，生死之间这个临界点最好就是战场，前进一步就是死，退后一步就是生。在生死这个临界点上，最容易看到人性的优劣、丑恶、美、善。和平时期要花很多手段表达的东西，战争上一个镜头就搞定了。我觉得它很尖锐很强烈，很有劲。”<sup>[26]</sup>在他看来“战争”这个人类作茧自缚的尖锐生死场中，其本质才是对于战争极权的集体意识下个体生存姿态的最好表达。同时，在吴子牛看来“中国不能老是几十年一贯制的‘打击侵略者’，不能老是停留在几十年来的英雄主义影片、弘扬民族精神、颂扬我党我军的不可战胜……这种片子让我们拍滥了，比比皆是。是不是再多点其它东西呢？是不是可以站在一个更高的角度表现战争呢？”<sup>[27]</sup>吴子牛对战争题材电影的执着与思考，是他对自身少年时期所经历的磨难的某种反辅，曾经那些少年时期的疼痛记忆所引发的，也是他从根本上对自身主体性的一种反思——个体，作为疼痛经历的承受者，那么疼痛的施予者又是谁？从客观本质上来说，即是中国集体语境下的集体意识。中国是一个提倡集体主义价值观的国家，集体语境的教化力量，以及集体意识要求下的统一性与排他性，导致了该语境下个体的意识只能长期处于不断被压制、不断被教化乃至同化的改造痛苦中。伴随着中国80年代初期改革开放，民主政治制度得到发展，自由市场经济深入人心，社会文化价值呈现多元化，作为舶来品的个人主义开始在中国这样一个集体主义的语境下呈现出强劲的发展势头。而作为政治哲学理念衍生下的个人主义，无疑是把“个体”确定为认识评价政治实践、政治价值的前提或基础。这里就不得不谈到关于“个人主义”了：个人主义者同古典自由主义者一样，坚信

---

<sup>[24]</sup> 刘伟宏，职业编剧。

<sup>[25]</sup> 刘伟宏：《“我的疼痛”-记青年电影导演吴子牛》，《电影评介》，1987年06期。

<sup>[26]</sup> 枫火：《专访吴子牛：埋头苦拍历史剧，俯首甘为“孺子牛”》

<sup>[27]</sup> 刘伟宏：《与吴子牛谈吴子牛》，《当代电影》，1988年04期，第112页。

这个“个人”是先存在的个人，是先验的个人<sup>[28]</sup>，是一种道德的、政治的、和社会的哲学，认为个人利益应是决定行为的最主要因素，强调个人的自由和个人权利的重要性，以及“自我独立的美德”、“个人独立”。个人主义反抗权威，以及所有试图束缚个人的行动，尤其是那些由国家或社会施加的强迫力量。<sup>[29]</sup>因此，“个人主义者”（individualist）与“集体主义者”（collectivist）所争论的长久课题即是：“社会规则”（socialregularity）是否损害了“意向性规则”（intentionalregularity），并剥夺了我们的能动性（agency）。<sup>[30]</sup>或者说，在存在更高层级的社会约束的情况下，社会中的成员能在多大程度上保持自主性。<sup>[31]</sup>这种政治哲学理念下的个人主义思想在中国 80 年代初期的萌发和确立，给予了长久以来处于中国集体语境下的吴子牛自身的“个体意识”以深远的影响和意义。曾经被集体意识教化的经历和记忆，都一直被积压在吴子牛的身心无处抒发，当他接触到电影这样一种可以向所有“被集体教化的人”直接或间接地表达个体的意识的媒介之后，才会格外钟情于生死场内那种可以不加掩饰、一定程度上“合乎中国集体（民族）语境”的真实的个体性共情。这种“共情”则常常出现在由导演于影片中集体语境背景下，精心设置的个体意识觉醒的契机与过程中，使得片外同处于中国集体语境之下的观影者在上述过程中也获得了一定程度上个体意识的觉醒与个体情感的共鸣，并受到导演来自于片里片外的个体话语的启蒙。因此，吴子牛在每一次电影拍摄的过程中情绪亢奋，或愤慨或激昂或悲恸，时刻都处于一种“疼痛的爆发”。<sup>[32]</sup>而当中国集体语境下现实空间内的力量越是压制，比如体制下的管控力量，吴子牛想要透过电影表达个体意识以对抗集体意识的欲望自然也就愈发强烈。这种双方作用下也使得他时常处于上述那种“不安定”的状态，一边不得不主动回忆起曾经“被教化”的痛苦，在反思这种痛苦的过程中不断启蒙自身，寻找将痛苦“外化”表达的力量；一边是即便他已成为一名真正意义上的“话语者”，可以将自身的理念性思想以其个人电影影像的风格呈现在电影中，但个体意识的表达、个人主义话语的申诉在中国的集体语境的体

[28] 陈培永，赵金英：《政治哲学意义上的个人主义》，《山西高等学校社会科学学报》，2006 年 7 月，第 18 卷，第 7 期，第 69 页。

[29] 朱贻庭：《伦理学大辞典》，上海辞书出版社，2011 年 4 月。

[30] 佩蒂特：《人同此心：论心理、社会与政治》，应奇，王华平，张曦译，吉林出版集团，2010 年，第 129、138-139 页。

[31] Frank Jackson and Philip Pettit, "Structural Explanation in Social Theory," in *Reduction, Explanation, and Realism*, David Charles and Kathleen Lebanon eds., Oxford: Clarendon, 1992, p.127.

[32] 刘伟宏：《“我的疼痛”-记青年电影导演吴子牛》，《电影评介》，1987 年 06 期。

制力量下，注定是一条荆棘丛生的崎岖弯路，是如困兽在泥泞中的蹒跚前行。但无疑，吴子牛始终是前进着的，并尝试以自己独有的方式去思考去进步，走出自己的那条路——他在对其外抗战类型影片中，个体性呈现在以民族性为主的集体意识下，中国集体语境的民族性虽然是不可动摇的，但个体意识在其中仍然与集体意识之间呈现出一种不明显的对抗状态——个体意识的自醒以一种短暂剥离于民族意识标签后的人性共情表达，这种“共情”被置于民族对立的集体意识制约下，却存在着灵活的可转换性。而个体间产生共情状态的主因，在影片中被导演归咎于集体的、民族的标签下个体的、人性意识的“善”。这从本质上而言，是以中国传统儒学性善论为基础的一种影像呈现。如在电影《晚钟》里，民族仇恨与军国主义作为集体意识的标签，而八路军和日军俘虏却在个体的生命人性上产生了情感共鸣。这种很纯粹的个体意识上的人性的共情，被置于民族对立的集体意识下去看，其实是很难被接受的。但当民族与个人、集体与个体呈现出如上述那种难以调和的状态时，吴子牛是懂得“顺毛摸”的，也即是在不动摇集体意识（民族意识）的前提下，在片中有意识地安排某些看似可被接收的契机，使片中人物自然而然产生一定程度上合理的转换性，让原本客观上的民族对立能够逐渐地偏离戏外观众主观的民族情感意识，引发出民族标签之下所覆盖的另一种情绪共鸣状态。

在吴子牛以国共内战（党派斗争）为题材的影片中，相较于他对外战争题材在表现手法上，个体意识针对集体意识的“对抗性表达”则要强烈且直接很多。这种“对抗性”表现为在集体语境下个体意识随之产生异化的状态，是一种长期承受集体意识教化功用的必然结果。吴子牛在该类型片中，重申了个人主义话语——个人主义政治哲学的价值理念，即政府、国家的合法性建立在个人同意的基础上，个人是理解所有共同体的前提和出发点。离开了每个人，所有共同体将无法理解，也无产生的必要。<sup>[33]</sup>而正是基于这一点，吴子牛在片中将“恶性”集体教化的施予者，顺应中国的政治正确指向了国民党政府。以批判国民党政府集体意识政治教化的功能为前提，以普通民众及共产党员为承受载体，在这种集体教化的不断功用下丧失或逐渐丧失个体人性的本善之念，催生成自私、残忍、丑陋而异化的“怪物”。简言之，即是在集体意识的教化作用下，异化出人性的“恶”。

---

<sup>[33]</sup> 曹钦：《整体论的个人主义——佩蒂特政治哲学的本体论基础》，《政治思想史》，2015年第2期。

相对于吴子牛对外战争题材中的以人性的“善”作为可转换性的桥梁，国共内战题材则是以被异化的丑陋的人性针对集体语境施予强烈地抨击。同时，在该类型影片中，对百姓民众的异化体现是最为突出且直接的，而对共产党一方的异化则相对于要隐晦很多，这也是某种程度上顾及体制压力，并考虑影片能否正常上映的处理方式。

进入 90 年代新时期，后现代主义以及商业浪潮的席卷下，第五代导演们纷纷与自己达成和解，市场商品经济的崛起而或借机回避或移情别恋，也或奔赴金钱的怀抱，挖空心思地炮制所谓的大片后，“第五代”的代际性也就随之瓦解了。而同年 1989 年，《晚钟》的问世将第五代电影的先锋倾向和缺憾纳进一个自足的结构之中后，也喻示着第五代电影的终结<sup>[34]</sup>。这一时期的吴子牛也开始重新审视自身的电影艺术创作，思考转型。比如 1991 年的《太阳山》，吴子牛将故事的发生地选择了完全远离中国集体体制社会环境的片源山隅，首次讲述了一个极为纯粹的个体的情感的故事，在片中几乎全然没有集体意识的任何干预，没有任何针对集体意识的讽刺、批判或者对抗。这是吴子牛自身理想中的个人主义“乌托邦”，该片更像是导演对其自身 80 年代电影艺术创作的一个正式总结。在其后的《火狐》里，吴子牛才开始了真正脱离于“第五代”代际性的电影思考——对个人主义话语的重申以及个体意识的追求与表达，是否必须站在中国集体意识价值观的对立面？笔者在《火狐》中看到了吴子牛所追求的中国个人主义话语的答案——中国集体语境下，“集体性”与“个体性”之争的实质在于，在多大程度上人们之间的社会关系对于他们作为主体和行动者的构成是有意义的。这涉及到个体在集体社会中多大程度上彼此影响。片中被迫逃离集体体制的瘦子，回归象征集体体制管控范围以外的大兴安岭，个体意识的回归带给瘦子的是前所未有的安宁感和自由感，可即便是打着回归自然的旗号，瘦子也还是给这次的回归率先确立了一个“猎取火狐”的目标。“火狐”事实上在片中是虚无缥缈的、带有明显寓言性质的精神追求，无论是瘦子碰到原本生于斯长于斯的猎人阿布，还是其本身就带有的早已被集体体制所影响和塑造确立的“后天”的个体意识特征，都在寓言着一种吴子牛在 90 年代追求的个体意识与集体意识的共存性与不可分割，两者是相互涵盖的。这在吴子牛其后承袭了 80 年代《晚钟》“遗风”的《南

---

<sup>[34]</sup> 傅明根：《大风起兮——第五代电影对文学作品的改编研究》，2006 年。

京 1937》中有更深层次的深入表达。从吴子牛电影的哲学艺术层面上看，这蕴含着哲学思维下的整体论，即个体通过属于一个整体，其部分的性质得到了转换（例如，通过属于一个社会，组成该社会的个人发生了转变）。这是一种基于佩蒂特<sup>[35]</sup>“整体论者”（holist）和“原子论者”（atomist）”哲学争论的电影艺术思想美学发散。吴子牛以“整体论的个人主义”为思想美学基础，在 90 年代重新建构了对中国个体意识与集体意识的关系，加深对中国集体语境下个人主义话语的重申。这即是吴子牛电影的本质。

吴子牛通过其电影表达的是中国集体语境下个体意识的生存状态，将自身的个人主义哲学理念以电影艺术的形式外化给观众，并在这种不断地呈现与思考中，通过观众之于影片艺术情感上的回馈，对导演自身实现一种反哺，推动其自身精神世界的进步与启蒙。因此，吴子牛的电影本质或曰理念，在进入 90 年代新时期后，早已经超离了与“自身做和解”的“第五代”时期的范畴，他将个体意识的延续性与进步性表达在影片中，让观众通过其电影也能够实现在集体语境下，将集体意识的压抑、愤怒、异化、仇恨等等逐渐消解乃至实现共鸣。而吴子牛 90 年代的“留下”也并非停驻在了第五代的“入口”<sup>[36]</sup>，而是继续前行在“第五代”本该被延续并更进一步的导演之路上。某种意义上而言，他才是那个真正与内心达成和解的最后的“第五代”。

因此，笔者有意将吴子牛重置于“第五代”乃至中国现代电影的历史长卷中，然后重新掂量他在第五代乃至中国现代电影这本史书中所占有的比重。

## 第二章 吴子牛“第五代”时期电影的重新认识

### 第一节、追本溯源：吴子牛电影的起点——对“处女作”《候补队员》的重新解构

在第五代导演中，吴子牛常被认为是“最为早发”的。所谓“最为早发”的意思简单明了，吴子牛导演的处女作——儿童故事片《候补队员》是“第五代”大学毕业之后最早执导的影片。据说早在《候补队员》摄制组成立之际，张军钊

<sup>[35]</sup> 菲利普·佩蒂特（Philip Noel Pettit），1945 年生于爱尔兰，著名哲学家、政治理论家，“当代共和主义最重要的哲学阐释者。”

<sup>[36]</sup> 聂倩葳：《吴子牛电影研究》，《电影新作》，2016 年第 04 期，第 105 页。

的《一个和八个》甚至才刚刚开始争取立项，而陈凯歌、张艺谋等人也都只不过还是各个电影厂中的候补导演罢了。《候补队员》获第四届中国电影金鸡奖特别奖，阿尔及尔第一届国际青年电影界最佳男演员奖，厄瓜多尔太平洋基多城国际电影节儿童电影大奖评审团奖，此外，该片不仅是墙内开花，墙外也很香，陆续参加了荷兰“鹿特丹电影节”、及法国、意大利等多国影展。无论是《候补队员》先于其他“第五代”的早发，还是在国内外荣获的各种奖项，该片都理应是吴子牛导演个人在电影史中，乃至是以“第五代”代际划分的导演群体中浓墨重彩的首笔。然而实际情况却是，《候补队员》在电影学术界名不见经传，不仅被《一个和八个》抢占了“第五代”开山之作的光环，甚至还被冠以“中庸规矩”的标签。

陈墨在《赤子的意绪——读吴子牛电影札记》一文中提到“对于刚刚从电影学院毕业的吴子牛而言，问题倒也非常的简单，那就是能够获得独立拍片的机会就心满意足。至于拍摄什么样的影片，则要电影厂领导说了算。因此，初出茅庐的吴子牛不能不自觉地妥协。结果，第一回就‘摊’上了一部一些有经验的导演不想问津的儿童题材故事片《候补队员》。”在陈墨看来，《候补队员》“中规中矩”、“清清楚楚且头头是道”地讲述了“一个中国式的教育儿童的故事”。该片的诞生只不过是体制要求之下的一个按部就班的任务，对于“第五代”而言无非只是一个多余的意外。这一看法与聂倩葳在《吴子牛电影研究》一文中的观点不谋而合。聂倩葳则是对《候补队员》给予了更为直白的指摘：“除了全力以赴将其拍好，他并无其他任何杂念。影片当中刘可子的归顺也暗示了现实当中的吴子牛将要顺从于电影世界的法则。”无论是陈墨还是聂倩葳，两人都认为《候补队员》的“早发”虽然值得荣耀，但这部“中规且中庸”的作品显然是“任务”之下的产物。聂倩葳更是在其文中由此便对吴子牛之后的电影果断下了定论，她认为“吴子牛的首部电影就暗含了一种规矩的意味，从此开始了在规则的监督之下寻求进步的电影道路。然而规训的力量是很强大的，温吞和中庸对一个导演来说绝非一件好事。”上述二位学者在各自文中对《候补队员》的看法也是电影学术界最为普遍的观点——电影史上之所以没有把吴子牛的《候补队员》当成第五代导演的“第一枪”是因为那时候吴子牛还没有开始“玩枪”，而是在“练武”争取做好孩子。可不管是陈墨还是聂倩葳，对《候补队员》的这把“发令枪”为



何没有《一个和八个》那么“响”，又是如何够不上“第五代”的门槛，文中却没有作详细地分析与讨论。与之形成鲜明对比的即是张军钊导演的《一个和八个》。该片被先行研究普遍认同为“第五代”群体的开篇大作，对《一个和八个》本身的电影艺术与思想美学价值，以及该片在第五代导演作品中的意义和地位大书特书。而与之同年上映的《候补队员》却从未被先行研究置于与《一个和八个》同等的地位加以讨论。然而事实上，两位第五代导演在片中所表达的，都是受到中国不同的时代局限下集体意识与个体意识的关系，这在某种程度上是以相同的“第五代”思想美学为基础的，且都带有明显以代际划分的“第五代导演”电影特征。本节也将就这一论点展开详细地分析与讨论。

《候补队员》是吴子牛于1983年在潇湘厂的“练兵”中，拿着国产机器、国产胶片和过期的进口胶片，接了一个“谁都不要的剧本”。这在《吴子牛口述：怀念单纯的电影时代》一文中，也有被他本人特别提及：“当时，这部剧本已经在几家电影厂轮流转了一圈，无人愿拍。领导的意思是希望我能成立一个青年摄制组，通过这部影片，达到对我们这批年轻人练兵的目的。我花了一个月重新写了剧本，更名为《候补队员》。”<sup>[37]</sup>面对这个首次独立导片的机会，吴子牛无疑是全力以赴的，为了拍好这部片子，为了从一个少年的角度来体验内心世界，所以“事先进行了一个月的生活体验，重新改编了剧本之后才开拍的。”并且立志“要拍一部和我们通常见到的儿童影片不一样的儿童电影”<sup>[38]</sup>。在《候补队员》放映的当年，张军钊的《一个和八个》也完成了制作，在吴子牛本人看来，它们都是后来第五代导演的开山作品。<sup>[39]</sup>尽管当时的潇湘电影制片厂根本就未曾将该片上报参赛，但这部处女作却给初出茅庐的吴子牛带来了一系列的荣耀，不仅参加过许多世界影展，还于次年获得了金鸡奖的特别奖。由于是一部“儿童片”，所以被很多人忽略了<sup>[40]</sup>。该片主要讲述了80年代改革开放初期一派朝气蓬勃的北京城里，生性好动的少年刘可子痴迷武术，一心想要加入学校武术队。但由于学习成绩的不佳、父亲工作调动迟迟不决导致单亲家庭环境下倍感压力的母亲以及学校班主任宋主任的强烈反对。刘可子在武术队黄教练的帮助下努力提高学习

<sup>[37]</sup> 方舟：《吴子牛口述：怀念单纯的电影时代》，《当代电影》，2007年第16期第28页。

<sup>[38]</sup> 方舟：《吴子牛口述：怀念单纯的电影时代》，《当代电影》，2007年第16期第29页。

<sup>[39]</sup> 方舟：《吴子牛口述：怀念单纯的电影时代》，《当代电影》，2007年第16期第30页。

<sup>[40]</sup> 刘伟宏：《与吴子牛谈吴子牛》，《当代电影》，1988年04期，第111页。

成绩，遵守学校纪律，好不容易才成为了武术队的一名候补队员。而为了早日成为正式队员，刘可子在训练上加倍努力，学习上也丝毫不敢懈怠。同时，母亲由于父亲工作调动回北京的期望再次落空，满腹失望与怒火无处发泄，看到训练完满身是泥的刘可子就误会他又与人打架，便不分青红皂白地打了他，还折断了他最心爱的宝剑。刘可子一气之下离家出走，想要做火车离开北京。最终可子妈、黄教练、宋老师等一众人四处寻找，总算找到了他，可子妈也意识到自己教育孩子问题上的不足，最终由衷地支持可子的梦想。单单只是看《候补队员》的剧情简介，也不难理解为何大部分的先行研究将其定论为“谈不上有什么想像力和创造性”<sup>[41]</sup>的“中庸”儿童故事片了。但正是这种“有经验的导演都不想‘摊’上的”<sup>[42]</sup>电影题材，吴子牛若想在这样一部儿童故事片中兼具启蒙主义思潮下个体的个性意识觉醒、中国集体教化体制的政治功用、作为中国未来主人翁——儿童主体的敏感性，以及尽可能地规避潜移默化的中国传统文化中对儿童抱有的“少年老成”的特殊价值取向，将这多方面的时代的、政治的、文化的要素糅杂并去繁化简，是一种“前无古人”的极具挑战性的电影尝试。

作为一部儿童故事片，通常意义上“教育儿童”的主旨被吴子牛尽可能隐而不发，没有了平铺直叙地说教与传达顺从集体意识的中国主流价值观，有的只是将儿童得天独厚的天真、叛逆视角与一种“先天”的个体的个性自由、独立人格，投映在改革开放初期的时代洪流中。这是中国集体语境下以个体的个性意识为叙述主体的真实话语。因此，影片中有很多贯穿始终的中国 80 年代改革初期所特有的社会环境、社会现象乃至现实问题。比如刘可子会以当时期盛行一时的日本电视剧《姿三四郎》为其外号。这种赶时髦的“诨号”不仅仅是儿童天性中对个体个性意识的追求，更是侧面隐证了个体意识的个性乃是本性的、先天的。而“姿三四郎”的称号，也是吴子牛某种程度的“别有用心”。《姿三四郎》是 1981 年由中国大陆引进的首部日本电视剧的剧名，讲述的是姿三四郎在学习柔道的过程中，从一名好勇斗狠的鲁莽青年，成长为一名柔道武术家的故事。吴子牛将这个诨名按到《候补队员》的主角“刘可子”头上，除了响应改革开放的时代特征，也不无暗示“刘可子”在片外看不到的未来会坚持他的武术梦想，最终成为武术

<sup>[41]</sup> 陈墨：《赤子的意绪——读吴子牛电影札记》，《当代电影》，2001 年第 03 期。第 55 页。

<sup>[42]</sup> 陈墨：《赤子的意绪——读吴子牛电影札记》，《当代电影》，2001 年第 03 期。第 55 页。

大家的可能性。当然，这也不过是吴子牛在某种程度上对其自身隐晦的美好期许罢了。当我们看到刘可子和他的小伙伴们时常穿梭在改革开放之初的北京大街上，地道的京腔京味儿，与来来往往的黄头发蓝眼睛的外国游人相生相应，京腔、自行车、胡同儿、广播、糖葫芦、红领巾、老外...改革春风吹满地，时代下的北京城朝气蓬勃。而在这宏大的改革背景与社会环境下，是吴子牛不遗余力展露出的现实积弊：当时乃至现在仍普遍存在的父母不重视甚至压抑孩子梦想等家庭教育问题、当时行政管理对人员调动的低效导致夫妻分居两地而形成单亲家庭压力等，还有当时教育环境、教育设备的落后，以及武术的方兴未艾等等社会、教育问题。中国 80 年代初期改革的生机下，现实积弊也如杂草版肆意生长，这些看似远离儿童的属于成年人生活中的社会乱象和现实积弊，既被吴子牛有意识地拿来构建成这部儿童片中年代（现实）的质感，也被刻意投射在儿童的个体个性视角中。这是“第五代”最擅长的宏观叙事手法，也是此后第五代导演群体的标示之一。同时，吴子牛在片中适时地放置了许多指称中国集体语境的场景，并让这些场景实时地参与到演出中，将戏的要素以及“集体语境”这个本身就兼具的针对个体的威压揭露出来。比如影片中“刘可子”在离家出走后，他的玩伴“根根”一个人落寞地走在回家的路上。此时画面给到一个大全景固定镜头，人物“根根”的背景是鲜艳醒目的大红色教育宣传广告板，代表着“儿童”的部分只占据了画面的一个小角，而代表着整个中国社会集体教育体制的鲜红色背景下则上书“都希望下一代的健康！聪明！美丽！”——这一大片“红色”在有着白、蓝底色的画面中则显得尤为醒目异常。在该镜头中，一直被“刘可子”个体意识影像并启蒙着的“根根”在得知好友以“出走”的形式进行抗争后，他既有对好友的担心，也有一种“被抛下”的遗憾。因此，象征着个体意识自醒的“根根”在巨大的广告板下显得极为渺小无力，而象征集体意识的鲜红色教育广告板则既突兀又霸道。



“根根”是《候补队员》中的另一个“悲哀”。这个人物是吴子牛在片中刻意给“刘可子”安排的“小弟”。“小弟”是要一直跟随着“大哥”的，“大哥”说的话、做的事，对不对、好不好，“小弟”都无所谓，只是发自内心的一边羡慕着“大哥”敢于对抗集体意识并离家出走的果断，一边又为自己心内懵懂的理解“大哥”却又怯懦地无所作为而低落。“根根”在片中受到“刘可子”的影响最深，因此他所代表的是个体意识受到启蒙后“将醒未醒”的一种迷惘状态，他无法凭借自身勇敢地走出周遭包围着的集体意识范围，只得将其“含苞待放”的个体意识觉醒压抑隐藏在对好友的矛盾感受中——一方面担心离家出走的好友，一方面又暗暗期望着好友能一路顺风并达成夙愿。这是“根根”将自身个体意识个性自由的向往与期许全然寄托在了“刘可子”身上。因此才有了“刘可子”出走后，“根根”想念“刘可子”时睡梦中的场景：两人赤身裸体地在硕大的月亮背景之下“猴子捞月”。为何是裸体？“没有衣服”、“浑身赤裸”象征着完全剥离了整个现实空间中束缚并压抑着个体意识的集体规则，个体意识的放飞被如镜般的巨大水面所倒映而出，显得渺小却清晰异常。在超现实的梦境中，这是“根根”这样一个儿童在其潜意识内最为向往也是最为自由的个体意识的空间。而同时，这一有着“镜中花、水中月”意味的寓言性画面，被吴子牛以“儿童的梦境”这样一种合理的超现实主义手法寓指了中国集体语境下，个体对个性意识的追求虽如镜花水月一般可望不可及，却始终是每一个个体的“人”在潜意识里终将不断追寻与向往的“乌托邦”。

吴子牛曾提出过对中国教育的质疑“应有一种自醒意识，那就是我们对现代生活立体的关注，不仅仅关注我们的圈子。凯歌提出：中国教育制度几十年一贯制，而中国文化本身也是几十年一贯制。这些东西象精神鸦片一样毒害了我们。如果我们不做那样的思考，我们还会是那种好孩子。现在我的孩子还在成天背‘白

日依山尽,黄河入海流’,几乎是重复我小时候受教育的过程,完全是一个模子。所以,刘晓波才说,寻根寻到底,就是传统文化、古文化的再现。”<sup>[43]</sup>其本质即是对传统文化下集体教育体制的质疑和个体意识自由的渴求。而当《候补队员》中作为吴子牛个体意识载体的“刘可子”梦想学武,买来视作宝贝的木剑却被母亲当作锄土栽花的木铲;他想要追逐自己梦想的前提却是必须遵从学校老师和母亲的条件达到科科满分;练功房内爬着一长排必须先写完家庭作业才能练武的孩子…等等,“集体意识的教育理念的学校老师和母亲”、“对集体意识习以为常的同学、朋友”、“中国集体语境的大环境”等等这些集体意识的象征性符号,迫使即便处于启蒙思潮的口号下,个体意识的个性自由仍然被视为集体语境下难能可贵的“施舍”和“宽容”,而个体意识的申发、个性自由的追求,其前提恰恰被要求为必然遵从集体意识、遵从集体教化而非个体个性。个体个性意识最大程度上的表达也必然隶属于集体意识下“明文规定”的教条性“释放”,并且也仅仅只是作为一种释放。

因此笔者在影片中看到的是,吴子牛所呈现出的一个在成年人的规则世界中“摸爬滚打”的儿童形象——刘可子。并以“刘可子”在片中的人物视角、人物行动等等得窥儿童世界(个体界域)对规则世界(集体界域)的“造反”与“深思”。“造反”在片中来自于刘可子的多次“叛逃”,而“深思”则以“猴子捞月”这样一种极具“第五代”寓言性质的表达手法得以呈现。司马小加<sup>[44]</sup>曾说过:“中国与外国不同,儿童片是很神圣的,不是有功力的导演不敢去碰,太难把握,这就是观念不同的结果。子牛要拍肯定没问题,儿童片为什么不能出大师。子牛他自己就是一个大孩子。所以他才会与许多世俗的东西格格不入。”<sup>[45]</sup>吴子牛本身的“大孩子”性格借用了影片中名正言顺的“儿童视角”,“童言无忌”地对影片中所反映的社会、教育、文化等各方面进行揭露和质疑,以及个体的个性意识在中国集体语境下的窘迫与无力。

80年代改革开放之初提倡个性自由、思想解放,主人公“刘可子”在这种启蒙思潮下,个性自由的最大限度或许也不过是他“姿三四郎”的日本人名外号。但即便如此,“刘可子”以儿童的天真与叛逆表达其个体意识个性自由的申发在

<sup>[43]</sup> 刘伟宏:《与吴子牛谈吴子牛》,《当代电影》,1988年04期。

<sup>[44]</sup> 司马小加,中国近代著名作家司马文森之女,编剧、制片人。吴子牛的妻子。

<sup>[45]</sup> 刘伟宏:《与吴子牛谈吴子牛》,《当代电影》,1988年04期,第111页。

其同学、朋友、老师甚至母亲眼中，都仅仅不过个调皮捣蛋的“孩子”。“刘可子”以其儿童先天的个性意识针对一直以来压抑他的集体规则、集体意识的教化，用尽全力发起了一场懵懂的反扑，而儿童世界豁出一切的最大抗争，也仅仅不过是一场稀里糊涂的离家出走。因此，“刘可子”最大的悲哀是什么？是他明明拥有着先天的个体意识，并也懂得对集体意识奋起抗争，可偏偏一个儿童的所谓抗争，甚至都没有被成年人的世界规则看作是一种对集体意识的对抗，一个儿童对个体意识的萌发，连构成对中国集体语境下教育体制挑衅的资格都没有，他自始至终只是成年人眼中的一个调皮的“孩子”罢了，有谁会把一个孩子眼中对个体意识、个性自由视作对中国集体语境下集体体制意识的挑战？除了吴子牛自身以外，没有其他人。以一个儿童视角的天真无力却又拼劲力所能及的全力对个体个性自由的坚持与执着，对集体意识教化功能的反叛与抗争，结果却不出意料地沦为“儿童就是儿童”、就连所谓的抗争资格都值得商榷的必然结局——这就是吴子牛在《候补队员》中表达的“个体意识”与“集体意识”抗争的本质所在。电影的最后以“刘可子学武最终获得了母亲的支持”为结局，表面上的皆大欢喜在电影学者们看来是以“回归秩序”为代价的，但学者们没有看到的是，这背后却是一名儿童以其儿童世界的认知范围内已然所能实现的最大程度的抗争的悲哀。片中“刘可子”的“个体”悲哀，又何尝不是吴子牛自身的悲哀？片外的电影学者、影评人乃至整个电影界又有谁在这部影片中看到吴子牛曾孤身奋战、在中国电影中第一次以个体意识尝试对集体意识作出的对抗呢？一如片中“刘可子”的“出走”，这种“抗争”竟入不了所有人的法眼。因而当同年上映的张军钊导演的《一个和八个》被搬上银幕，《候补队员》就真的被电影界视作了“候补队员”了，“第五代”的“当头炮”也就从此改名换姓。然而事实上，这两部电影在思想美学内核的以及影像表现手法上，都明显带有之后以代际划分的第五代导演的电影特征。

《一个和八个》是与《候补队员》在题材上截然不同的战争电影，影片讲述了八路军指导员王金蒙冤入狱，但仍以民族解放事业为重，感化、教育同狱的土匪逃兵，使他们用实际行动赎罪并投入对日本侵略者的战斗的故事。当然，光是看影片的剧情简介，会认为这是一部描写共产党的“抗日民族统一战线”、歌颂“优秀共产党员的先锋模范作用”的故事。实际情况却并不然。该片是中国电影

首次在战争题材影片中深入探讨“人性”表达，是以个体意识的人性为思想美学基础，将以往光辉高大的共产党员形象标签去除（片中为共产党女护士），并置于一个弱勢的、待解救的位置上，而解救他们的却是一群原本穷凶极恶的土匪。“视死如归”的“土匪”在共产党的女卫生员即将被日军侮辱的时刻，为了保住她的清白，“土匪”没有选择自己逃命，而是将最后的子弹送入了女卫生员的胸膛，而后从容地倒在枪下。这一点在电影学术界的研究中普遍被看作是个体人性超越了简单的“阶级善恶论”表达的实证。这也是《一个和八个》普遍被视作“第五代”开篇之作的主要原因。但在笔者看来，《一个和八个》作为战争片，生死场的对立下，个体意识的话语表达中，人性的生命本能是相比于《候补队员》的儿童题材，较为容易向观众表达出的，它有着生命本能下的“人”与革命叙事、阶级斗争、民族意识产生尖锐碰撞的节点。然而儿童题材影片在表面上是逢迎了时代导向的“向前看”，而非战争题材的“向后反思”，但作为第五代导演之一的吴子牛却在影片的“里子”下了功夫，以个体的个性意识表达深入了对中国新时代集体语境教化的一场造反。并且从严格意义上来说，两位第五代导演在片中所表达的，都是受到时代局限下对冲的“个体的人性”，这实质上是以相同的“第五代”思想美学为基础的。然而，要想在比过去了的战争历史更为敏感的国家未来主人翁为主视角的儿童题材上，以镜头语言表达出与战争历史题材同等的思想高度和艺术价值，并以儿童的个体个性视角对集体语境的教化功能进行反叛和质疑，用句白话来说这或许更“第五代”，但其难度无疑也是更大、更难掌控的。因此，即便《候补队员》中探讨的“个体个性”对中国集体语境教化功能的反叛，并没有《一个和八个》战争语境下尖锐的“个体人性”自醒那样的高大神圣，但无论是之于吴子牛导演自身，还是之于整个第五代导演群体，该片都理应是无法被忽视的，至少它的意义不应局限于一句简单的“早发”。

《候补队员》作为吴子牛毕业后被分配至潇湘电影制片厂的第一个任务，也是其导演生涯内真正意义上执掌的第一部电影，早在1983年还没有“第五代”这样一个明确的代际定义成立之时，或许我们可以说吴子牛在该片中的初次试水尚未足够被称作此后第五代群体的“范本”，但《候补队员》确实是以一种“投石问路”的心态和“大道先行”的姿态，在电影这样的艺术媒介中首次投射出吴

子牛导演自身乃至其后第五代导演群体的思想美学核心“个体意识”表达的雏形，以及具有“第五代”代际性的电影艺术表现手法。

## 第二节、逆流而上：吴子牛式“生死场”的构建与延伸

### （一）构建：《喋血黑谷》的风生水起——由此确立了我国共内战题材的战争影片风格

在“多产”的吴子牛导演电影作品中，战争题材电影占其所有电影作品数的79%。如前文所述，少年时代的特殊经历让吴子牛对战争题材的“生死场”情有独钟。作为吴子牛导演第二部作品的《喋血黑谷》，与其处女作《候补队员》反差极大，任谁都不会想到才拍摄了一部儿童电影的吴子牛转身就拍摄了一部风格极其鲜明的战争题材影片。但若是仔细思考《候补队员》与《喋血黑谷》这两部吴子牛前后风格迥异的影片，在明确知道是出自同一人之手笔后，则会恍然这确实是在意料之外，却又在情理之中。《候补队员》在上文中有详细讨论过，儿童视角隐晦地传达出导演以个体意识的个性自醒针对集体体制规则社会发起了一场“造反”与深思，但终究还是受限于儿童题材，用劲未遂，也只能点到为止，在某种程度上“败”给了同时期的战争影片《一个和八个》。《喋血黑谷》这个看似突如其来的战争题材，一方面或许也不无受到来自《一个和八个》的“刺激”，而另一方面则恰恰是吴子牛自身郁积已久的、且在《候补队员》中“未遂”的个人主义话语延伸，由个体意识的个性自醒延伸至个体意识人性自醒的进一步探究。正如吴子牛自己所说，生死场是尖锐的、是强烈且有劲的。

《喋血黑谷》主要讲述抗战初期，蒋介石忙于对付共产党，曾经暗发密令，要求各地驻军与日军私下议和。84军军长王朝宗虽心有不甘，然而被日军围困、救援迟迟不来，又没有死战的勇气，于是在被包围中和日军僵持不下。后来随着国内民众抗日情绪的高涨，蒋介石害怕失去民心，于是秘密收回密令，而王朝宗为了自保却也要保留密令，同时共产党方面为了获取民心也要得到密令。于是一场勾心斗角的混战就此展开。

影片的剧情其实较为简单，虽然题为惊险样式，但悬念与惊险感的设置与营造却并非吴子牛的侧重，而是通过片中“宋克森”的隐忍不露、“王朝宗”的优



柔被动、“丁丽云”的抗战热切、参谋“熊国祥”的阴险卑鄙、“周世航”的虚伪作势，等等众多人物角色的立体的塑造，让观众去审视这些多变的各异的人物角色背后，中国 1939 年特定的时代环境下，代表着各方集体意识权力斗争（党派斗争）的现实缩影。吴子牛在该片的导演阐述中如是说道：“影片所处的时代和这场斗争的实质，绝不是浮光掠影的争斗便可表现的。可以说，它实际上是当时各种错综复杂的、极其严酷的现实的缩影。因此，希望通过本片，让观众用心灵、用感情去体验一种经历，并不希望他们只看到一段戏剧性的情节，应当让他们在精神上、在感情上，处于当时战争的、历史的真实境地。”<sup>[46]</sup>吴子牛在《喋血黑谷》中注重的是电影给予观众情感性、意象性的回馈，而有意削弱了情节性与戏剧性。因此，在该片中吴子牛隐晦地安排了“第三方”视角的出现和作用——即是导演将观众视角与片中人物视角重合的主观镜头，会时常出现在影片主要角色之外的第三方“难民百姓”身上。“难民百姓”在影片表面上以“惊险谍战”定位的叙事情节性上是没有必然联系的，然而通过主观镜头的表现力度则会让片外的观众也透过难民百姓的视角参与到影片的演出中，戏外的观众会以难民百姓的眼睛侧目着戏内集体党派权力之间的明枪暗箭、尔虞我诈。而这种凌驾于国共双方集体党派权力斗争的“第三方”的审视视角，也隐晦地涉及到了吴子牛对国共内战之本质内斗“无意义性”的讽刺，不仅是讽刺当时期的国民党政府，也有意无意地回避对共产党地下党立场的站队与大加颂扬，而是针对着两个集体党派权力的抨击，对集体意志的抨击。

在片中，观众能看到三个相互对立的主体和两个客观的旁观者，而这两个客观的旁观者视角则是更加佐证了这是一场“闹剧”与内斗的无意义。三个主体分别为【共产党地下党】、【国民党军统特务】、【以军长王朝宗为首的国民党杂牌军】，而两个旁观者则分别为【日军】和【难民百姓】。其中，【日军】被吴子牛导演设置为影片叙事推动上客观存在的必然条件，虽只出现在片头，却是整体的叙事背景；而【难民百姓】则是几乎穿插于全片各个不同的镜头中，是被导演当作影片“底色”的存在。可以说【日军】与【难民百姓】即是这场斗争的旁观者。纵观全片，【难民百姓】出现的几个具有代表性的镜头，比如“宋克森”的出场镜头：“宋副官”骑着高头大马，横穿于市，其中镜头在街道一边仰拍，

---

<sup>[46]</sup> 吴子牛：《在失重中寻找平衡——《喋血黑谷》导演艺术总结》，《电影艺术》，1985 年第 5 期

并随着绝尘而去的宋克森和官兵们向街道尽头摇。这是一个很明显的主观镜头，视角与片中的难民百姓、片外的观众都是重合的，而观众的视角与难民百姓的视角合二为一，双方的情感也合二为一了。值得注意的是，导演在上述主观叙事镜头中还做了特殊的处理，该镜头中有一些衣衫褴褛的孩子，他们不明就理、兴高采烈地呼喊“国军要去打日本人咯！”，而与之形成对比的则是其他难民以主观镜头形式的沉默，因为他们知道国军不是去打日本人，而是要去围剿“自己人”。当观众与难民视角重合时，片中的难民看到了什么？他们看到了一群以“周世航”为代表的衣着光鲜十指不沾阳春水的国军高官在军用吉普车上摇着扇子高谈阔论，他们看到一群以“宋副官”为代表的骑着高头大马对自己人耀武扬威喊打喊杀的军官士兵，他们还看到他们自身衣不蔽体、瘟病缠身，而他们的孩子们仍然还对这群窝里反的国军们抱有抗击外敌的期待...他们看到了什么，观众也就看到了什么。除了对片中“第三方”以主观镜头形式的运用，还有以最为直观的方式向观众“开诚公布”地展露出集体党派权力斗争下，一幅极具写实主义的人间“地狱变”<sup>[47]</sup>——全片最具“第五代”风格特征的“难民营”段落。这是具有吴子牛独创性的电影技法段落，其“独创性”在于，与爱森斯坦<sup>[48]</sup>在《战舰波将金号》<sup>[49]</sup>中的“敖德萨式阶梯”<sup>[50]</sup>有些许不同。《战舰波将金号》的“敖德萨式阶梯”是极为经典的杂耍蒙太奇技法，通过将同一场景内不同机位、不同景别、不同内容的镜头进行交叉剪辑，一方面增加镜头的表现力，另一方面也达到了扩充影片空间的效果，将原本不长的一段阶梯在视觉空间上加长距离，以此加深并渲染沙皇军队的暴行给平民百姓带来的灾难。而吴子牛在《喋血黑谷》中的“吴子牛式阶梯”却并非通过多个镜头的组接来实现，而是凭借导演的场面调度技法在实现空间拓展的同时，兼顾着启蒙片外观众“个体人性”情绪的作用。吴子牛大

---

<sup>[47]</sup> 《地狱变》又译为《地狱图》，是日本大正时代作家芥川龙之介 1918 年发表的短篇小说，连载于《大阪每日新闻》1918 年 5 月 1~22 日。该作描述了一位服务于封建公侯的画师良秀为了追求艺术至上的理想境界、把握真实的美，在明知封建领主堀川大公因霸占自己女儿不成而恼羞成怒设下的陷阱，还不惜残酷地牺牲自己的女儿，完成了一幅妖血斑斑的“地狱屏风图”而后自杀的故事。

<sup>[48]</sup> 谢尔盖·爱森斯坦 (Sergei M. Eisenstein, 1898 年 1 月 23 日—1948 年 2 月 11 日)，出生于俄罗斯里加，俄罗斯导演、编剧、制作人、演员、作家、剪辑师，毕业于圣彼得堡土木工程学院建筑系。

<sup>[49]</sup> 《战舰波将金号》是由谢尔盖·爱森斯坦执导，亚历山大·安东诺夫等人主演的一部剧情片。影片是向俄国 1905 年革命 20 周年的献礼影片。影片讲述了敖德萨海军波将金号战舰起义的历史故事。

<sup>[50]</sup> 1925 年，苏联电影大师谢尔盖·爱森斯坦执导了经典影片《战舰波将金号》(The Battleship Potemkin)。影片中“敖德萨阶梯大屠杀”成为电影史上最经典的片段之一，“敖德萨阶梯”因这部影片而成为世界上最著名的阶梯。这个片段里，爱森斯坦成功的运用了杂耍蒙太奇手法，突出了沙皇军警屠杀包括老弱妇孺在内的和平居民的血腥暴行。

学时期的毕业论文即是《论场面调度》<sup>[51]</sup>，因此场面调度的实际运用在其影片中尤为常见。“难民营”中，第一个出现的画面是一个由特写的固定镜头逐渐拉至全景的长镜头：一双瘦弱的脏兮兮的小手颤巍巍地托举起一个破破烂烂的大碗，面前的汤勺中淅淅沥沥撒下零零散散的米粥。从手的大小，与其所托举的破碗的大小形成了对比，可以看出这双手的主人只是个半大的孩子。而紧接着，同一个镜头中，又一双同样消瘦的小手托举着另一支破破烂烂的瓷碗向前伸着。如此反复的画面在这同一个固定镜头中出现了三次，第三次时镜头则开始渐渐拉远并移动向一个全景：一排瘦骨嶙峋的难民们正排着长队等待救济。这其中男女老少都有，他们没有任何表情，有的只是一张张麻木的脸。紧接着，杂耍蒙太奇的技法出现了：吴子牛在“不同的难民百姓，同一张麻木的脸”与“同一根舀粥的勺子，不同的破碗与小手”之间来回切换，交叉剪辑。同时，几个关键人物角色的镜头让笔者印象深刻。首先是衣衫褴褛的难民们排队领粥水，负责给难民盛粥水的是一个和尚。当和尚托起大缸用勺子在其内反复刮蹭着想要再刮出哪怕一丁点粥水，给面前那个托举着破碗的病弱孩童时，拿着折扇、衣冠楚楚的“周处长”才款款走来，而此时难民营内所有难民百姓的目光全部一致地聚焦在了“周处长”的身上。吴子牛一共给了四个镜头来表现“难民百姓的目光”，他们还是一脸麻木、面无表情，只是不约而同地安静地一齐朝向“周处长”到来的方向。笔者在初看这个镜头时，原本以为导演会刻意让难民百姓的目光通过“注视镜头”的方式“打破第四面墙”看向戏外的观众。但细细想来，既然在影片前半部分若有若无的主观镜头已然使得戏外观众的情绪与戏内难民百姓们产生了共情，此时若是让难民百姓“直视镜头”，那观众就会被推向与片内“周处长”等人同等境地的“被注视方”，前面隐晦铺垫的“共情”则难免会被破坏。而吴子牛让难民百姓们一齐转头望向“周处长”等人到来的方向时，观众的眼睛也将会成为最直观的射向党派斗争下集体权力的利刃。果不其然，在观众与难民们一致的注视下，“周处长”原本信步闲庭摇曳着纸扇的动作戛然而止，在无声的目光中如坐针毡。

吴子牛还刻意在《喋血黑谷》的制造了具有讽刺意味的意象，以及对寓言性镜头的把控。在一些国民党之间关于密令谈判的场景中，比如“周世航”代表中统和国民党杂牌军谈判，双方互打太极后，他以半协商半命令地口吻要求“王朝

---

<sup>[51]</sup> 张焯：《晚钟为谁而鸣》，湖南文艺出版社，1996年版第49页。

宗”交出密令。这是一个“周世航”侃侃而谈的中景固定镜头，而当他好整以暇地笑道“我以蒋委员长的人格担保...”时，镜头突然间推向“周世航”身后一个笑容可掬的弥勒佛佛像。佛像敦厚稳重，笑容亲切温和，配上“周世航”信誓旦旦地话语无不讽刺和耐人寻味的意味。而像这样隐晦地将视角的天平置身于地下党与国民党双方斗争之间夹缝求存的难民百姓，使得观众立身于片中难民乃至导演自身的情绪上，通过不时出现的难民百姓镜头，以及大量镜头中表达导演视角和情绪的讽刺意象，触动观众情绪的敏感神经，使观众的感情始终处于多变的状态，和不断转换的画面乃至导演自身的情绪保持正常的感情交流，以此隐晦地批判性地旁观这场赤裸裸的内斗。

另一方面，关于“喋血”这一名称则在于吴子牛极尽还原战斗后的惨状，在视觉上还原战争的毁灭性可谓是当时期极尽血腥之能事，既真实又直观。尤其是用推镜头来表现层层叠叠、死状各异的尸体，甚至不少凄惨的士兵死状还专门给出了特写镜头。导演毫不避讳地用这些“死不得其所却并不无辜”的尸体为意象，一方面表现战争之残酷，另一方面则是针对这场外敌在前却窝里反的丑恶内斗的侧面抨击，比如片中一直以风度翩翩、衣冠楚楚的形象出境的“周处长”，他在被自己人暗杀后的死状可谓是丑陋且可怖不堪的。影片的本质从头到尾都是在想方设法地揭露一个中国人打中国人的残酷现实，将观众拉回1939年那段屈辱的历史中，却未见和日本军队开过一枪，打过一炮。直到影片最后，除却“王朝宗”和地下党“三兄”的宋克森以外，其余所有露脸的人物角色几乎死伤殆尽，而真正的敌人日本军则毫发无损，依然在一旁虎视眈眈。这种剧情表达上的露骨直白，配合镜头上血腥残酷的强大表现力和感染力，揭露丑陋的党派集权斗争。这一点在目前的先行研究中也并无提及，而恰恰是这些无不佐证了《喋血黑谷》没有表面上的“惊险样式”那么简单，这种“不站队，对双方都做抨击”的表达，在我看来也是吴子牛此后以国共内战为题材的战争电影的主要特征。

此外，关于《喋血黑谷》的“悬念设置”问题。《喋血黑谷》一经问世就给后续很多惊险片做出了样式，后续的惊险片大多模仿这部影片。米丹在先行研究中认为“《喋血黑谷》展示出一连串客观的反向行动，而非揭示敌对双方的每一次具体行动的动机，让观众不由自主地去猜测和分析，在叙事悬念的设置上做到了主体人物的‘庐山真面目’不仅在片中人物的眼中扑朔迷离，也在观众眼中同

样真假莫测且‘烧脑’，并让这种紧张感保持到了影片最后关头。”<sup>[52]</sup>该论点虽然肯定了这部影片作为惊险样式片的模范作用，但笔者认为《喋血》的弊端恰恰在于此。片中最大的悬念即是隐藏于国民党与共产党双方中的那两个“007”的身份。吴子牛确实在悬念的设置方面远远不如他在影片中所注重的“情绪”表达，因而“悬念”在影片叙事方面上是明显不足的。在影片中，围绕叙事剧情方面的悬念设置，远远不满足于对影片主要人物角色的塑造。即是说导演在人物塑造上的扑朔迷离大于了影片叙事本身。在人物造型方面，以主要人物地下党“宋副官”为例。该角色地下党的身份直到最终才得以揭晓，这位正面角色的人物造型一改以往高大上的正派形象，既没有剑眉星目，也没有威严庄重的国字脸，而是一派“草莽凶相”。其人在片中的出场画面为“身着国军军服，秃噜着袖子，敞着衣领，骑着高头大马威风凛凛地带着一群士兵在闹市大街上横冲直撞”，而目的则是为了围堵共产党地下党。并且该镜头为一个仰拍角度的固定镜头，镜头视角被导演有意识地与环境周遭的平民百姓同化，同时这也是一个与观众观影视角同化的镜头。也即是说，在环境周遭的百姓和银幕后的观众眼里，这正是一个凶狠的国军恶汉，完全无法猜想到其人地下党的身份。同理，还有身为国民党特务的幕后黑手熊参谋。该主要角色在造型上却有着正派人物的明显特征，其人浓眉大眼、儒雅淡然、洞察冷静，在军长王朝宗的身侧俨然一副智珠在握、翩翩儒将的样子。更值得言道的是，导演针对主要人物造型上“身份混淆”的设计甚至更是精确到了角色人名“宋克森”与“熊国祥”——正面人物有些“森”然冷冽的意味，乍一听起来绝不像是什么“高大上”的正派；而反面人物“国祥”之名，却是取自《中庸》：“国家将兴，必有福祥”。

吴子牛在《喋血黑谷》中对悬念的强调，在于弱化了两个最大悬念人物身份的揭示，让人物通过角色造型、角色表现来弱化本身的存在感，以此让观众去“猜”。但由此为之的弊病则在于，有为了悬念而悬念的嫌疑。再加上这两个角色本身在片中的行动力就不足够，因而会忽视本应是主角的人物在片中围绕叙事剧情开展的所有行动。而当最终迷局揭开，虽能让观众感到震惊，但同时突兀之感也不胫而走了。主要人物的真实身份确实深感意料之外，但是否切合情理之中，

---

<sup>[52]</sup> 米丹：《〈喋血黑谷〉观后》，《电影新作》，1985年04期。

却值得思考。悬念虽然有了，但主要角色身份的揭示欠缺了循循渐进的过程，使得悬念的揭示显得突兀。而这个“循循渐进的过程”理应是主要人物围绕影片主要事件而开展的一系列行动，在叙事上对于共产党地下党宋克森的着墨太少了，或者说该人物在真实身份被揭晓前围绕主要叙事“争夺密令”的行动太不明显了。固然悬念的设置必不可少，一部优秀的惊险片对悬念的设置更是需要极其精妙的巧意安排，但所有悬念的服务对象仍然必须围绕影片的主要叙事，人物角色的悬念设置也只是围绕叙事本身的一环罢了，不应大于叙事本身，悬念设置的根本载体理应还原为电影叙事，既要在影片中设置悬念，也要在影片最终揭开悬念，悬念的产生、维持、悬置、加剧和最终的解除，这一过程的处理仍然归咎于导演的电影叙事能力。若掌控不好悬念针对于叙事的扑朔迷离，就会沦落为一定程度上的欲盖弥彰。这也是《喋血黑谷》的问题之一所在。

吴子牛曾对《喋血黑谷》做出评价“我是第五代第一个得奖的导演，卖钱的第一部片子也是我拍的。我拍《喋血》时（1984年）绝对是高拷贝，卖了286个拷贝，为潇湘厂净赚了180万元人民币。厂里还给了我一个劳动模范称号。在同类题材中，《喋血》开创了一个多种聚合的惊险样式，大陆这几年拍的惊险片，都有跟着它走。但，我很快就放弃了。”<sup>[53]</sup>对《喋血黑谷》某种程度上的否定和放弃，笔者认为吴子牛自身进行的一种启蒙性反思，他反思的是身为一个导演应该通过电影向观众传达的是什么。《喋血黑谷》所承载的可以说是导演自身从文革以来数年淤积的、包括在《候补队员》内未完成的个体意识话语延伸。作为一个自醒的个人主义话语者本身，在电影中尝试由个体意识的个性转向个体人性人性自醒，这无疑是一种进步。只是这种“进步”如同当年的《候补队员》一样，在国共内战题材的定位上，迫使影片对个体意识表达存在局限性——共产党与国民党的“阶级与善恶分明”。即便吴子牛在影片里尝试作出了最大限度的“不站队”，但中国集体语境意识形态的潜移默化、中国电影规则制定者和监管者的集体主义体制，也会始终将一个个人主义话语者的声音掩盖至最小。因此，对《喋血黑谷》的“否定和放弃”，则是吴子牛在对外抗战题材影片中新的尝试——《鸽子树》与《晚钟》。

---

<sup>[53]</sup> 方舟：《吴子牛口述：怀念单纯的电影时代》，《当代电影》，2007年第16期第43页。

在吴子牛以国共内战为题材的影片中，个体意识的人性表现为一种在集体语境下被异化了的状态，这种状态是一种长期承受集体主义教化功用的必然结果。个人主义政治哲学的价值理念在于，政府、国家的合法性建立在个人同意的基础上，个人是理解所有共同体的前提和出发点。离开了每个人，所有共同体将无法理解，也无产生的必要。正是基于这一点，在吴子牛的内战片中，他将这场“恶性”集体教化的授予者，顺应了中国的政治正确，指向了国民党政府。以批判国民党政府政治教化的功能为前提，以普通民众及共产党员为承受载体，在这种集体教化的不断功用下丧失或逐渐丧失个体人性的善念，产生各种自私、残忍、丑陋的变异。简言之，即是在集体语境的教化作用下，异化出个体人性的“恶”，以异化的个人针对集体施予侧面的抨击。比如《喋血黑谷》中统周处长的衣冠楚楚让难民“闪开”，王朝宗贪生怕死还要抗日声誉的面子主义，等等。若是光看《喋血黑谷》这一部吴子牛表现内战的战争电影，可能还不是很明显，那么结合导演其余的几部内战题材的战争电影，如《大磨坊》、《欢乐英雄》、《阴阳界》，吴子牛以党派斗争为题材的影片特征也就昭然若揭了。

## （二）延伸：《鸽子树》的风声鹤唳——吴子牛对外抗战题材影片风格的确立

电影学术界常常将吴子牛的导演生涯总结为“最为早发，但最为晚熟；最为坎坷，但最为多产；最为复杂，又最为单纯。”<sup>[54]</sup>所谓的“坎坷”，熟悉吴子牛电影的都知道，这其中之“最”自然当属那部被“腰斩”的《鸽子树》没跑了。作为第五代导演当中首部遭禁的作品，《鸽子树》在本就为数不多的先行研究中被视作吴子牛自身的一场“求全之毁”<sup>[55]</sup>，而这一“毁”还非常彻底。该片被彻底否定、彻底禁演，有人甚至说吴子牛应该到越南军委去领取奖章。<sup>[56]</sup>尽管一些审看样片的电影专家如钟惦非、陈剑雨、郑洞天、黄健中等对影片《鸽子树》的独创性艺术成就给予高度评价，年轻导演黄建新看完影片后为其艺术胜利激动得想鼓掌<sup>[57]</sup>，也仍然无济于事。要不是当年的中国最高领导人倡导文艺界要创造宽

<sup>[54]</sup> 陈墨：《赤子的意绪——读吴子牛电影札记》，《当代电影》，2001年第03期。第54页。

<sup>[55]</sup> 陈墨：《赤子的意绪——读吴子牛电影札记》，《当代电影》，2001年第03期。第56页。

<sup>[56]</sup> 张焯：《吴子牛：晚钟为谁而鸣》，湖南文艺出版社，1996年12月，第64页。

<sup>[57]</sup> 张焯：《吴子牛：晚钟为谁而鸣》，湖南文艺出版社，1996年12月，第63、65页。

松和谐融洽理解的氛围，吴子牛恐怕就不是简单地做个检讨便能过关了。在第五代导演先行研究所列出的电影作品年表内，1985年“第五代”的作品中，吴子牛的《鸽子树》是不被列入在内的。即便是在统一论述第五代导演的书籍《第五代电影：现代性的追求与反思》中也选择了《晚钟》而直接略过了该片，并且在书末整理列出的第五代电影作品年表内也未见。限于越战题材的国内政治敏感性，大部分先行研究对其采取了回避态度，但即便如此，也并不意味着《鸽子树》就是可被跳过不提的。

《鸽子树》作为吴子牛第一部以对外战争为题材的影片，所诠释的精神内核和思想美学也是在其后延续到《晚钟》内的。在与刘伟宏的访谈中吴子牛说道“我在《鸽子树》想讲的东西，都在《晚钟》里讲了。”<sup>[58]</sup>《晚钟》可以说是继承了“死去”的《鸽子树》的“遗志”，并由此形成了吴子牛自身独创性的对外抗战题材影片的一贯品格。结合对吴子牛电影的观影，笔者发现吴子牛的这一“独创性品格”还一直延续到了90年代的《南京1937》中，足以延续并经历了吴子牛从80年代到90年代电影生涯的三部对外抗战题材影片。这三部影片无论在主题、内核还是思想美学上都是具有延续性与一定程度的进步性的，但在诠释上存在一定差异。笼统可以概括为《鸽子树》中集体语境下“个体之死”；《晚钟》里个体在集体语境下的与集体主义的转换与“个体自醒”；到《南京1937》里以集体的身份认同意识为主的“个体”。从个体人性与集体语境的对抗状态到隐晦的整体论下的个人主义表达。目前亦尚未有先行研究将吴子牛的上述三部影片归于一处分析，从三部影片之间的内在联系与关系变迁得窥吴子牛导演从80年代到90年代，以对外战争为题材的电影艺术创作。笔者认为这是很值得探讨的，而针对这一点本论文将在之后作出详细的讨论。因此，即便片源难寻，该片显然也是不可忽视的。本节则将以原文学剧本《画眉鸟婉丽的鸣声》对《鸽子树》管中窥豹，并对以《鸽子树》为起始的吴子牛对外抗战类型影片的“独创性品格”作一个抛砖引玉。

《鸽子树》原名《丛林中的雾正在消散》，改编自该片编剧叶楠的短篇小说《画眉鸟婉丽的鸣声》。剧情方面较为简单，主要讲述了对越战争中，我军一支巡逻队遭到越军来自暗堡的袭击。大雾弥漫之际，有三位战友生死不明，主人公

---

<sup>[58]</sup>方舟：《吴子牛口述：怀念单纯的电影时代》，《当代电影》，2007年第16期。



葛泰等人在寻找这三名战友的过程中又付出了惨痛代价，残存葛泰一人。当他冒着生命危险好不容易找到三位队友时，却发现一名越南女兵正在给受重伤的中国士兵包扎伤口。葛泰误以为是敌人，在仇恨的冲击下毫不犹豫地射杀了她，走进后才发现误杀了一名救助我军士兵的女兵。面对众人愤怒谴责的眼神，葛泰不知所措。担架队来后，伤员们却都不愿上担架，他们坚持要让这位死去的越南女兵安息在自己的国土上，边界就在不远处。伤员们在新垒起的坟头向女兵告别，一位腿被打折了的中国士兵由战友驾着亲临墓地，突然他抢过战友手里的冲锋枪，向天上射出了整整一梭子子弹，以示对女兵的哀悼。浓雾散去，边界两方战火再开。炮声轰鸣中，躺在担架上的重伤员们一脸肃穆，他们心中升出一种人的、战士的尊严。

吴子牛在拍摄《鸽子树》时曾在导演阐述里写道：“鸽子树生长在湖南，是世界上的稀有植物。我想之所以稀有一定是有它的道理的。这种树生长奇特，两片叶子像一对翅膀。每遇风起，便‘扑扑’欲飞，但永远飞不起来。人类有些愿望也是永远实现不了的，比如‘和平’。”<sup>[59]</sup>《鸽子树》导演理念的定位简单概括即是“战争与和平”。首先，从影片的叙事与剧情来看“巡逻队一整队人为了寻找三个人而牺牲掉只剩下一个人”。单单只是从这一剧情的叙事出发点，就已经是站在了一个从生命伦理学的角度来阐述关于个体人性的生命尊严话语，即典型的“牺牲一个人救五个人”案例<sup>[60]</sup>。如果从集体意识的后果论来看，“一群人的死亡只为了救一个人”这样的回答则难以成立。但若是从个体意识的人性生命尊严发出深思，个体意识分述的生命平等是始终无法被忽视的。因此《鸽子树》之于中国巡逻队的士兵而言，或者之于主人公葛泰而言，牺牲一整队人救三个人，和牺牲三个人救整一队人，实质上并没有任何区别，因为都是救人，都是对个体人性和生命尊严的珍视。

影片在前半部分的表达上，通过中越双方激烈的、不可调和的死战场景来突显战争的血腥残酷，以及战争之下民族意识的强烈的排他的存在感。且随着葛泰战友们的不断牺牲，观影者的民族情感也被吴子牛刻意地引导到了一个“制高点”。但恰恰在这时，耐人寻味的一幕出现了：三名重伤失踪的中国士兵正被一

---

<sup>[59]</sup> 聂倩葳：《吴子牛电影研究》，《电影新作》，2016年第04期，第100页。

<sup>[60]</sup> “牺牲一个人救五个人”案例，也称“电车试验”。

位越南女护士救助。这与影片前半部分情节中民族意识被刻意引导的强烈节奏感，形成鲜明而突兀的对比。而当葛泰由于“越南军服”而误解开枪、越南女护士倒地身死之时，观影者被吴子牛引导的强烈的民族情感在这一个镜头的瞬间则戛然而止、急转直下。这就好像是吴子牛亲自亲手将已燃被引导至“道德制高点的民族情感”之上的观影者毫不留情地一脚踹了下去，跌到每一个“人”的内心的最深处，不得不从一个个体的“人”的原点去思考“救不救”、“谁救谁”、“生命和战争”等等由《鸽子树》发起的提问。这是吴子牛给观影者刻意营造的一种心理节奏感，有意识地引领着他们去思考和反省一些东西，也是他针对片外观影者的个体意识自醒、个人主义话语启蒙。

《鸽子树》全片都弥漫着“浓雾”，吴子牛将“浓雾”的意象作为一种极具象征性意义的“道具”贯穿影片始终，且在影片剧情的几个关键点都起到了推动、暗示和隐喻、象征的作用。首先，“浓雾”作为主要剧情的一条“导火索”，因为“特别浓，特别凝重”的大雾中视距短、能见度低，“顶多只能看出去两公尺距离”，迫使几位身受重伤的中国士兵孤立无援，伤重躺在丛林中等死或等待救援。同时，“浓雾”之下的战场，中越战斗双方的神经绷紧，生死一线的紧张感也间接导致了影片后来葛泰开枪误杀越南女护士。而在象征意义的延伸上，“浓雾”在片中则象征着隔绝民族情感与个体人性自醒的一道无形的“屏障”。片中，吴子牛用“浓雾”将那几个身受重伤的中国士兵们分别隔绝其中，并隔绝成为各自独立身处的一个个小的空间。这些中国士兵伤员们因“浓雾”的隔绝而只能凭感觉知道在他们每一个人身边不远处的地方，都躺着受伤无法行动的战友，但具体是谁、有几个人、伤势如何，就全然不清不白了。因此，在这些小的独立的空间内，也就使得他们不约而同地感受到自己是独处于远离这个世界（战争语境下的集体的民族意识）的一个宁静角落，重伤的中国伤员们纷纷在自我意识的弥留之际与客观环境的隔绝之下，不由地幻想过这片危机四伏的战场也曾是一个充满生机的、没有战争的美好世界，也由这种半超现实主义的幻想短暂忘却自身的现实处境，忘记自身“士兵”的民族意识标签，自醒了个体的人性意识，回归到个体“人”的本来身份上思念着故国的亲人、恋人、朋友。

当身着越南军装的女护士穿过浓雾来到中国士兵们面前时，“浓雾”的隔绝屏障被瞬间打破，象征个体意识的空间也被同时消解。此时是以一个中国士兵伤

员“断腿兵”为主视角的，当他看到越南女护士时，两人乍一初见都相互吓了一跳，颇有剑拔弩张的意味：“断腿兵”高举手雷准备随时拉开引线与敌方同归于尽，而女护士则身着越南下士军服，手里还紧握着机关枪。而这一场景反倒是《鸽子树》全片中越双方民族意识对立最为直接地一次，是面对面的对峙，并且是以“打破”个体意识空间的“粗暴”形式。但当观影者们本能地会认为“断腿兵”即将“为国英勇牺牲”的民族主义桥段即将上演时，越南女护士却率先松开了手中紧握着的机关枪，并拍了拍腰间镶有红十字标志的挎包示意对方放松，决心救治中国伤员。而她在下定决心救助中国士兵前，回头望了一眼身后丛林弥漫着的浓雾。这“一眼”是女护士在进入“断腿兵”所处的独立的个体意识空间后，其个体意识自醒对浓雾中弥漫着的对立着的民族意识的决绝与背离，以及对个体人性与生命尊严的选择。

影片中以“浓雾”创造了民族语境下个人主义的独创性艺术话语，构建出独立的个体意识空间。而在这片“与世隔绝”的净土上，当中国“断腿兵”被越南女护士救助后，他甚至在战场上安心地沉沉地睡了过去，并在恍惚梦里间，梦到了自己最亲爱的妹妹。但与此同时，阳光开始刺眼，“浓雾”也开始消散，个体意识独立存在的小小空间则被象征着光明与希望的太阳打破并消解——是的，正当太阳出来，浓雾逐渐消散之时，越南女护士却被从稀薄的雾中匆匆赶来的中国士兵葛泰所误杀。因而此处“阳光”的象征意味上，笔者认为可能存在两种理解：一是“阳光”象征着在这个独立空间内，个体生命尊严的希望和光明，战胜并取代了民族意识对立的矛盾与仇恨，并以太阳之光辉下浓雾的散去，隐喻着个体意识的生命尊严和希望，也将以越南女护士和被其救助的几名中国士兵为载体，在民族语境的生死场内讴歌出个体生命意识的呼喊与个人主义的抒发。也由此引得观影者去设想，如果这“阳光”能够再照射得更早一些、更强烈一些，将象征着民族意识与个体意识对抗之屏障的“浓雾”彻底完全地消散，让中国士兵们早一步看到横冲而来的葛泰，那么是否就不会导致他误杀越南女护士的悲剧？而个体意识的人性光辉、生命尊严也如同那划破“隔膜”般浓雾的“阳光”一般无二，若是到来得再早一些、也或是更强烈一些，强烈到足够冲破民族语境民族情感对立的桎梏，是否就连这场战争本身就可以完全避免？我想这或许也是吴子牛隐而不发的诘问吧；二是吴子牛将“阳光”象征为打破这个体意识自醒独立空

间的罪魁祸首，从而暗示了个体意识空间消亡后，作为个体意识话语者的越南女护士之必然身死。而这“阳光”，结合对中越战争前夕的时代背景，甚至不无暗喻曾被誉为“红太阳”的个人崇拜下集体的、民族的意识光照大地，个人主义话语的缺失以及个体被“炙烤”地生存状态。当片中越南女护士在救助一众中国士兵后，“阳光”射破“浓雾”所带来的并非希望，而是反被中国士兵葛泰的误杀。从这一点来看，可能性也较偏向于后者。但即便如此，吴子牛在影片结尾，还是给予了个体意识的人性光辉与生命尊严以某种可为桥梁的希望：片尾中国士兵们埋葬女护士后，浓雾已然消散，身后的丛林里传来战斗的枪炮声响，那是象征着民族意识对立的凶吼。但这几位中国士兵则是满面肃然，个体意识的“人”已然在他们的心中醒觉，个体的生命尊严在他们心中久久回响。

影片中，越南女护士身着越南军服。而“军服”在片中则象征着民族意识，是民族意识较为鲜明的外化表达。但在军服之下，这名越南女兵的个体本质和个人身份，却是一位护士，一位正在救助中国士兵的护士。“医者（护士）仁心、有救无类”在影片中成为民族意识下个体意识的标示，也是对个体人性与生命尊严的珍视和保护。而当这名越南女护士被主人公葛泰在不知情的状况下开枪误杀后，葛泰与队友们也都呈现出不同程度的个体意识觉醒——葛泰发现误杀后原本狰狞的面容变得彷徨无措、伤员们神情悲恸地无声怒视葛泰，等等。这些本不该出现在你死我活的生死场之上的人性的情感，却在面对一个“敌人”的时候毫无保留和征兆的表露出来。在影片结尾，中国士兵们朝天鸣枪以示对越南女护士的尊敬，同时众人心中升起了作为“人”的生命尊严。这是吴子牛让中国士兵在民族语境下代表着民族意识，向越南女护士以死捍卫的个体意识之生命尊严发起的哀悼与忏悔，同时也传达了中国士兵转向作为个体意识的“人”的自醒。而这种由民族意识向个体意识的自醒，则是以个体之死亡为代价的。

《鸽子树》因为涉及到对越战争，在国内还未公开上映就被“枪毙”，传说中虽然被上面指名道姓地批评过，但据说在审映阶段圈内反映良好。之所以不能公映，笔者想除却对越战争的敏感性之外，还有吴子牛以“中国士兵无意间‘恩将仇报’误杀越南女兵”为影片叙事高潮部分的转折的处理方式。影片中，如果纯粹站在民族语境与民族意识下，战争之中的生死场，作为民族情感高于一切的中国士兵葛泰开得那一枪，绝对无法说是完全的错误，甚至连同情都很多余。但

若从个体意识的生命尊严出发，这一枪根本就不能开！然而现实的情况恰恰是，国内观影者在观看国内战争影片时虽然不可避免地会站在民族语境、民族意识的视角下，但观影者自身作为“人”的个体意识则是潜在性的、需要被有意识去引导的，无法被忽视的。因此影片刻意带给观影者的“中国士兵无意间‘恩将仇报’误杀越南女兵”的复杂心态，让观影者与片中中国士兵同样被拴在了民族情感“理亏”的位置上，也感同身受着“敌人”所表现出的个体的“人”的行为。而吴子牛这种有积极地引导，也会让观影者自身的个体意识随着影片不知不觉地自醒，并对民族意识产生一定程度的动摇。而《鸽子树》明珠蒙尘惨被雪藏，说到底还是涉及到了政治的两面性，但单单只是这份足以让观影者感受到的“理亏”，我想可能也同样是审映“反映良好”的原因之一吧。

### 第三节、飞流直下：吴子牛的电影窘境与低谷

#### （一）从《鸽子树》的夭折到《最后一个冬日》的“被关怀”

1985年到1988年，也即是《最后一个冬日》成片的前后，吴子牛遭遇了电影生涯中一连串的“窘境”。先是第一部“自作主张、心甘情愿又热血沸腾”<sup>[61]</sup>的影片《鸽子树》还未经上映就在审核阶段被“腰斩”，随之而来的是由《鸽子树》而引发的来自于体制政治压力下《最后一个冬日》的“被关怀”，而后则是那部删改历时两年，最终却“零拷贝”的《晚钟》。在《电影评介》1987年06期中刘伟宏以《我的疼痛——记青年电影导演吴子牛》为题，采访了吴子牛拍摄《晚钟》的经历与导演自身的心路历程。文中如是提到“听说过，在电影界一片冷漠的目光中，八一电影制片厂以宽容的姿态请吴子牛拍片子的事，也听说过他对现成的一堆电影剧本不满意，于是干脆自己写了一部《晚钟》，送上去审查，很快就通过了。想不到为了工作方便，现在还让他暂时穿上了军装。只是唇上的一排胡子还属于他自己的风格。”刘宏伟在采访期间随着吴子牛参观了《晚钟》的外景地，字里行间也交代了《晚钟》拍摄前夕的一些因果。值得注意的是，吴子牛在拍摄《晚钟》期间是穿着军装的，理由是“为了工作方便”。这身貌似掩

<sup>[61]</sup> 陈墨：《赤子的意绪——读吴子牛电影札记》，《当代电影》，2001年第03期。第56页。

人耳目的行头，多半是与“电影界一片冷漠的目光中，八一电影制片厂以宽容的姿态聘请吴子牛拍电影”有所关联。究其缘由则不得不回顾吴子牛在《晚钟》前拍摄的这部讲述反右运动的《最后一个冬日》。

吴子牛回忆道：“《最后一个冬日》是在厂里一再用电报催促下马的压力下拍完的。厂里审查那天，二十多辆高级轿车停在办公楼前（这是厂里空前绝后的一次）。省委几乎所有领导，包括管计划生育的在内，都亲临‘关怀’。这使吴子牛想起另一件事，在一次《鸽子树》散场时，有的熟人都不敢和他打招呼。他顿时想到两个冰冷的字‘可悲！’《最后一个冬日》正是寻找一种理解，一种人世间的爱。然而，有时还不得不低三下四地与他们打交道……”<sup>[62]</sup>《最后一个冬日》在拍摄过程中顶着巨大的压力，曾多次面临“下马”。这与该片的题材不无关联。该片讲述了集体意识的背景——反右派斗争下的个体“人”的爱与情感。同样是讲述中国集体语境下个体的故事，却不管是与《喋血黑谷》中血腥直观的个体意识异化，还是与《鸽子树》中战争生死场内集体意识所化身的民族情感的尖锐对立，都有着相当大的差距。

《最后一个冬日》讲述了几大西北的冬末，茫茫的戈壁滩上，一辆古老的木轮子牛车，带着阵阵的铃声缓缓地行驶着。牛车上坐着三个旅途中结伴而行的年轻人——申丝、大路和小园园。他们的目的地是相同的一某劳改农场。申丝、大路担忧着弟弟、妹妹的劳动改造，心情很沉重。天真活泼的小园园，则把一切看得那样美好，就连偷盗汽车的哥哥在她眼里也是英雄，她背着家人来看哥哥，还想帮他逃跑。风趣、善良的车把式喋喋不休的唠叨着，用他那朴素的人生观，启发教育着年轻人，希望他们帮助亲人改造。三人来到劳改农场，高高的土墙旁，申丝孑然一身站在探室门口张望着、等待着……大路由管教干部带到了牧羊班，在雪白的羊群中，大路看到了妹妹方方那熟悉的身影，兄妹俩彼此满注感情的目光中，流露出无比的激动，也饱含着深深的痛苦。远处的旷野上，出现了一个又一个黑点，那是劳教人员暮归的队伍。申丝终于看到了弟弟申炎，然而申炎那木然冷酷的面容，使她潸然泪下。探视室内，申丝希望通过姐弟的手足之情，用童年、少年时的美好回忆唤醒弟弟罪恶的灵魂。姐姐的苦诉，颤动了申炎的心灵，30分钟的会面即将结束时，他终于动情地喊出了‘姐姐！’。戈壁的黄昏温暖、迷人。

---

<sup>[62]</sup> 刘伟宏：《“我的疼痛”——记青年电影导演吴子牛》，《电影评介》，1987年06期，第12页。

招待所内，申丝、大路坐在火炉旁，听着小园园谈她与那位关在严管班的哥哥会面的情景，园园讲得很得意，申丝、大路却在担忧，他们在默默品味着这不同寻常的时光。空旷的荒野上传来了清脆的枪声，这枪声像一支箭穿透了夜幕，穿透了三个年轻人的心。这一天，将在三个年轻人的一生中留下刻骨铭心的记忆。晨曦照耀着旷野，天穹的尽头，传来了隐隐的轰鸣。这是打春的第一声雷鸣，它将唤醒那些冬眠在罪恶中的灵魂。

吴子牛想要在《最后一个冬日》中通过“弟弟、妹妹、哥哥”写出“哥哥、姐姐、妹妹”<sup>[63]</sup>，因此在影片的叙事中让“哥哥、姐姐、妹妹”成为叙述者，与“弟弟、妹妹、哥哥”共同地参与到回忆中。并在回忆中“写出他们痛苦的爱以及派生的恨，写出思和想，写出希望，写出一种伟大的爱”，吴子牛通过个体的人性的意识——少年的情感，力图“表现一种宏观的反思，他将针对我们存在于世的这个同一时代中不同阶段、不同时期的人性、人情和道德情感等错综复杂地交织在一起的问题和现象，由此及彼、由表及里产生历史的回顾，从而进行更高层次的思考。”<sup>[64]</sup>这反倒使得该片中反右斗争下的牺牲品——“少年个体人性情感”在某种程度上与吴子牛的处女作《候补队员》集体意识中鹤立鸡群的“儿童个体个性意识”惺惺相惜。从《候补队员》的儿童题材到《喋血黑谷》、《鸽子树》的敏感战争题材，再回归至锋芒内敛的《最后一个冬日》，不得不感叹中国集体体制的力量是强大的，吴子牛继《鸽子树》惨遭封杀夭折后，有意识地规避了将集体意识与个体意识对立冲突最大化的战争片，而再度尝试从题材上“降温祛火”，选择了相对较为“温和”的现代故事片，即便这个故事仍然有着“反右斗争”这样一个集体体制避而不谈的敏感叙事背景，但这确实就是导演的退让姿态。

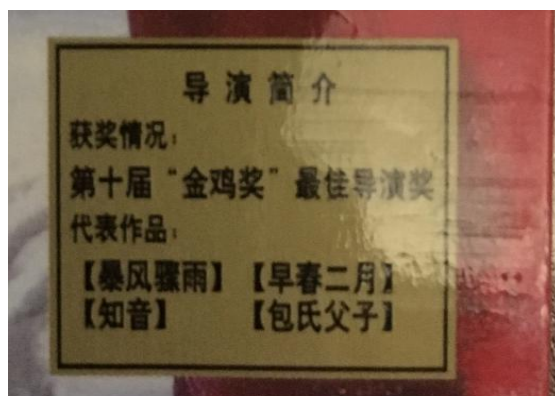
另一方面，笔者经查找相关资料发现《最后一个冬日》以VCD的形式发售，且VCD版由潇湘电影制片厂音像出版社<sup>[65]</sup>出版发行，这是正儿八经的官方渠道。只是该片的VCD包装很是耐人寻味：首先在包装的导演简介中，吴子牛的获奖情况显示为“第十届‘金鸡奖’最佳导演奖”。代表作品显示为“《暴风骤雨》、

<sup>[63]</sup> 吴子牛：《〈最后一个冬日〉导演阐述》，《当代电影》，1986年第5期，第65页。

<sup>[64]</sup> 同<sup>[63]</sup>。

<sup>[65]</sup> 潇湘电影制片厂音像出版社是融电影、电视、音像制品于一体；制作、出版、发行一条龙的全民所有制经营实体，现拥有一批高、中级职称的编剧、编辑、导演、制片、宣传和发行人员及较完善的前、后期制作设施。

《早春二月》、《包氏父子》、《知音》”。实际情况是吴子牛在《最后一个冬日》前只有一部《候补队员》获得了第四届中国电影“金鸡奖”特别奖，《最后一个冬日》则是作为第二届“东京国际电影节”竞赛作品，而1988年的《晚钟》获第9届“金鸡奖”最佳导演奖。同时上述四个所谓代表作品，竟然没有一个是吴子牛的作品。这种VCD发行上的“失误”如果说是无心之失，但正版官方渠道出现如此低级的失误，实在让人觉得没有说服力。说到底，或许还是因为上述那些敏感的体制政治因素，《鸽子树》的鹤唳风声，以及因《最后一个冬日》本身“反右派”的阴影，而对影片背后的导演进行一定程度的欲盖弥彰。





## （二）《鸽子树》生命力的延续——“墙内开花墙外香”的“零拷贝”《晚钟》

《晚钟》是吴子牛最负盛名，同时也是最有争议的影片。该片获得了柏林国际电影节银熊大奖，吴子牛也曾欣慰地自言道“《晚钟》的完成为我的第一个五年计划画了一个句号。”<sup>[66]</sup>但影片刚一出世就率先遭受到了包括电影界在内的各种直言不讳地批评与否定，“《晚钟》的缺陷也是惊人的，除了少女式的解释战争和幼儿式的反战，还有它无法在电影王国给其他人以一种新的艺术上的启示，开一代新风和长河”；“尽管后来有许多弱智的评论家给老人砍炮楼装上种种寓言和注释，也丝毫掩盖不住创作者惊人的幼稚与哗众取宠的天真”<sup>[67]</sup>更甚者有人还讥讽吴子牛应该带着该片去越南或者日本领奖。可以说，《晚钟》是名符其实的“墙内开花墙外香”。这与中国集体语境下的“现代性”是在中国特殊的现代化进程中萌生不无关联。由于现代化进程要求并且必然加强个人主义，而中国民族国家的诉求又必然加强民族主义，所以民族主义和个人主义就构成了当代知识分子信仰定位的张力场。<sup>[68]</sup>所谓“张力场”，即是个人主义话语受到集体语境下民族主义的拉力作用时，个人主义与民族主义之间形成相互牵引力的作用场域。到了80年代的中国，启蒙思潮对政治、文化等各方面潜移默化地进行着革新，但即便是在一个已经允许谈论“个人”的时代里，想要在战争题材的影片中超越我们几千年来民族认同而去探讨普遍的人性，这毫无疑问是一个“雷区”<sup>[69]</sup>。但吴子牛偏偏就敢一步一个脚印踩进去。早在那部遭禁的《鸽子树》中，吴子牛对个人主义个体意识的人性与生命尊严的诠释与反思就从未中断过。尤其是在以对外抗战为题材的战争影片，他对中国特定历史背景的民族语境下，个体意识的自醒，以及民族意识与个体意识之间的内在关系变迁的思考是一步一脚“踩实”了的。即便中间为了“避嫌”而短暂脱离“生死场”后的《最后一个冬日》，也依然是吴子牛在这广袤“雷区”中一个坚实脚印。吴子牛曾在访谈中谈及《鸽子树》的雪藏：“这是一部反映现代战争题材的影片，是直接面对当时的中越之战的。我拍片时正在打仗，我就是在前线稍后一点地区拍的这部片子。其中用演

<sup>[66]</sup> 刘伟宏：《与吴子牛谈吴子牛》，《当代电影》，1988年第4期，第111页。

<sup>[67]</sup> 江浩：《吴子牛：嗜血的国王》，《江浩文集》第四卷，第186、187页。

<sup>[68]</sup> 陈捷：第五代电影：现代性的追求与反思[M].北京：中国电影出版社 2005.第60页。

<sup>[69]</sup> 陈捷：第五代电影：现代性的追求与反思[M].北京：中国电影出版社 2005.第73页。

员，就有7位是真正的官兵。连长就是连长，他荣立过13次二等功，他们对这场战争有自己的想法。如果在战争进行时来拍战争，你想，绝对是走不通的。因为，当时这场战争绝对是处于政治的需要，你不能对这场战争有任何的评议，你只能说它好，这就是《鸽子树》之所以没有出品的原因。但，我后来拍了《晚钟》（1986年摄制），我把《鸽子树》没有讲出来的话讲出来了，因为《晚钟》的时代背景换了，讲的是抗日战争的故事，它实际上是《鸽子树》的姊妹篇。不过《晚钟》虽然出品了，并且在国际上得了大奖，但也很不顺利，大概拖了两年才完成并通过。”<sup>[70]</sup>《晚钟》继承了“死去”的《鸽子树》的“遗志”，并由此形成了吴子牛自身独创性的对外抗战题材影片的一贯品格。而本节将进一步对其对外抗战题材影片的“独创性品格”进行分析与讨论。

《晚钟》将时间再次拉回了那个已经结束了的抗日战争时代。1945年秋，日军宣布无条件投降后，五名八路军收尸战士在打扫战场掩埋烈士遗体的过程中，发现一名即将饿死的日本兵A，并从他口中得知不远处有一支守卫日军军火库的、与外界失联已久，且尚不知晓日本天皇投降消息的32人部队。因已断粮多日，部队濒临饿死。5名战士带着那名日俘包围山洞，并向守卫日军表示让他们投降后无偿提供食物。在日军军曹带领日军出洞哄抢食物的同时，八路军却发现洞内竟然有被饿疯了的日军残忍吃掉的中国百姓，场面一度紧张。双方洞里洞外僵持许久后，日军决定次日受降。当晚中尉带着士兵们在洞内唱起了日本歌谣《荒城之月》，并命令军曹在明日受降时引爆军火库，全体日军明日一起自杀。但次日，日军军曹却在引爆军火库的生死关头精神崩溃，成了疯子。剩下三十一名日军走出洞外受降，中尉却剖腹自杀。而随着一声巨响，军火库爆炸，伴随着晚钟声里，一个老农奋力砍动着日军瞭望台，直至轰然倒塌。

影片在有限的叙事空间内，规避了故事性的可塑，人物对话也极少，画面饱含张力，运用宏观美学叙事下构建象征意味的镜头语言体系，也是第五代导演们许多影片中常见的影像特征。比如片中经久不散的钟声、日军集体自焚时燃烧的火焰、战争结束后被遗弃于荒野的炸弹、荒冢枯坟边儿抛散纸钱的年轻瞎子、戴孝痛哭的寡妇、劈砍着瞭望塔的老人，等等。这些外化出来的表现意向都独立于

---

<sup>[70]</sup> 方舟：《吴子牛口述：怀念单纯的电影时代》，《当代电影》，2007年第16期。

叙事系统之外，却又不失时机地与影片的民族意识相结合，引领着观众的民族情感。吴子牛将这些大量的象征意向，穿插在被“选定”的五个对日军有着国仇家恨的八路军士兵眼里，在影片中构建出了民族情感与个体人性的完全对立。影片中的五名八路军士兵分别为排长、胡子兵、老瘦兵、俊俏兵、呕吐兵（剧本中吴子牛的命名），排长“家里人都死光了，也没见他哭过”、胡子兵“我媳妇儿跳进井里，还被那些鬼子兵拖上来糟蹋了…为什么不把那些俘虏杀了呢！”、老瘦兵“我媳妇儿该三十六了…还没个孩子…我回去得生一个…”、俊俏兵“留下那么多寡妇…我要是娶媳妇…就找寡妇…”，等等。这五人的心声全部以中近景的内心独白穿插相关回忆的闪回镜头来表现，且这种内心独白式的对话镜头，吴子牛会刻意让演员们看向镜头，俗称“打破第四面墙”。让演员们直面镜头，将观影者代入到人物的内心场景里，如同直接和演员对话般。此时观影者被注视时，想象空间与现实空间发生瞬间的重合，则难免会有一种身在被对话者的位置，因而想要说点什么的窘迫感。观影者现实空间的无言无力，让整体的民族情感伤痛被无限放大。与《鸽子树》类似，《晚钟》在前半部分是一个面向观影者揭开民族伤痛并引导民族情绪的过程，也即是呈现出一种民族主义与个人主义在主、客观上的完全对立关系。

而在随后影片的剧情发展上，吴子牛则给予了民族情感与个体人性以某种客观上的转换。为方便分析，将影片中的人物标签分为四类来看：1、中国人；2、日本人；3、中国士兵；4、日本士兵。即是“个人之间”与“民族之间”的转换关系，也是“个体意识”与“民族意识”之间的转换关系。影片中“大日本帝国天皇士兵”的民族标签被人的个体生存本能与生命尊严所剥离时，第4标签日本兵（民族）就自然而然回归到了第2标签日本人（个体）；同样，中国士兵在恨极日本兵的同时，却又对日本兵实行救助，这种一定程度的恻隐之心则同样让他们从“中国士兵”的标签上暂时剥离，回归到个体的人。片中四个标签在民族意识与个体意识间多次实现了相互间的诱因转换，这种“转换”直观理解就是“中国士兵”与“中国人”之间的转换，和“日本士兵”与“日本人”之间的转换。而“中国士兵”和“日本士兵”的集体的、民族的标签在片中具体表现为“国仇家恨”和“军国主义”，也分别等同于中日双方所处的民族语境。而转换的诱因在

片中则具体表现为“人”的本能——“人性”和“饥饿”，诱发出作为“标签下的人”的个体的自醒，个人主义话语的自醒。

另一方面，与《鸽子树》中“浓雾”的象征作用雷同，吴子牛在《晚钟》里将影片的整体叙事空间直接一分为二，分割为“洞外”与“洞内”分别象征个体意识空间与民族意识空间的大、小两个场域。“洞内”场域阴暗潮湿、冰冷狭小，被困其中的日本兵们苟延残喘、一片死气；而相反的“洞外”场域则是光明广阔，既有食物，也有“生机”和“回家”的希望。所以，“走出洞内”成为日本兵们被遣返回日潜在的、唯一的条件，也就等同于作为走向个体意识自醒的日本人“回家”的唯一条件。片中，日本兵们总共有两次从洞内走向洞外：第一次，中国士兵提供了食物，日兵们在中士的带领下鱼贯出洞。此时军国主义下的民族意识早已无法压抑个体意识的人性本能，本能驱动着日本兵们狼吞虎咽着食物，全然不理睬周遭托枪警戒着的中国士兵；第二次，则是在影片最后日兵们投降出洞，战争彻底结束的同时也完整地撕碎了民族意识的标签，而他们也作为一个个“日本人”被遣返回国。值得注意的是影片结尾处，那个最早自醒个体意识生命尊严的“日俘兵A”，却再次转换成民族意识标签下的日本兵：日军中士在被民族意识压抑与个体意识启蒙之间的张力所逼疯后，“日俘兵A”取而代之点燃了军火库的炸药。而此处的个体意识向民族意识的再转换则是在影片中设置了伏笔镜头的，影片1小时2分钟左右：

镜号	景别	内 容
365	近	排长冷冷地：“交枪吧！”
366	近	少佐冷冷地：“我要是不交呢？”
367	近	排长逼视着少佐，轻轻地说了一句：“那就好了！”
368	中近	少佐微微地一怔，意识到什么，他不语了。少顷，他以不太为人察觉的微小动作，抬眼看了看夕阳——
369	全	夕阳
370	中	少佐悄悄地收回视线，沉默了一会儿，说，“我要想想。”
371	近-中	排长看了看天，收回视线，郑重地说，“明天早上见！”说毕转身便走（摇）日俘A慢慢地跟在他身后，日俘成中景时，

		慢慢地停下了脚步，站住了，缓缓地回过头来，似乎想再看看自己的同胞一眼——
372	人全	少佐还站在原地，日兵都已进洞口了，中士依在洞口的壁边，“亲切和蔼”地看着日俘A。
373	中	日俘A也深情且敬畏地看着自己的长官，望着，竟下意识地慢慢往前走。
374	近	少佐略有一丝笑意的表情。
375	中-全	日俘A慢慢过来，中士“和蔼”地上前，“亲切”地搂着他，往洞内走去。
376	全	排长走着，停下，猛回过头来——
377	中-近	少佐身后，中士正拍着日俘A进洞，日俘A进洞口时扭过脸来，望了一眼排长，表情带着复杂的歉意。
378	近-全	排长回望洞口一眼，缓缓转头离开。
379	大全	夕照中的、空荡荡的这一山谷地带。
（叠化）		

该场景中，连续的镜头景别尽可能地在近景和中景之间切换，或延用推、拉镜头如 377 号镜由中景推向近景，使得观影者之视线由整体空间看向局部的人物脸部表情，使得观影者更深刻地感受日俘兵A之无言的内心活动，同时引导观影者之情绪。而当镜头切到 378 号镜由近景拉向全景时，被摄主体“排长”在画幅中逐渐变小，“排长”这个人物的内心世界也随着镜头拉向夕阳，拉向整个“洞外”世界，并与之叠化。并且，日俘兵A在进洞之前的近景脸部，此时占据画面左侧 1/4，右侧 3/4 的画面留白则全部是无边黑暗的“洞内”，象征着民族主义民族意识的压抑空间群像。日俘兵A缓缓地转脸看向镜头，看向离开的排长的方向，歉意之余仿佛在期望排长也能带他离开。而紧接着下一个镜头同样是排长的近景脸部，他也回首相望。此时排长占据画面右侧 1/4，而左侧 3/4 的画面留白则全部是象征“洞外”个人主义个体意识空间的一片光明，对应了上一个镜头右侧留白的“黑暗”，“一光一暗”形成绝对对立，从而暗示了投身于黑暗的“日俘兵A”的个体人性则必然再次被“洞内”的军国主义民族意识所压制和侵吞。

同时，在该伏笔情节中，也引发出了中国士兵这方的中心人物“排长”的民族情感克制。

片中，陶泽如饰演的排长被表现为一种“克制”的人物形态，从出场后俊俏兵对他的内心独白中“家里人都死光了，他都没哭过”，到埋葬日兵遗体时连“自己都不太愿意地拿起了铲子，开始掘土”，到最后得知中国劳工在洞内被日兵虐待甚至吃掉后，他依然还是以理智、克制的态度和日军少佐冷冷地谈判“交枪吧。”但即便是此时的他，民族情感的刻意抑制也已然到了濒临崩溃之边缘，他的“冷漠”是竭尽全力以个体人性压制民族情感的面具，直到少佐顽固不化，他才仿佛松了一口气般轻轻而真实地说道“那就好了！”他内心的民族情感同样强烈到想要将日军一举歼灭、杀之而后快，但正是这种有意无意的“克制”，才让他成为这部影片里被吴子牛选中的个体主义“启蒙者”。他在转身时并没有“救”日俘兵A去洞外，冷然背离的身影和夕阳下苍茫大地的叠合，也就点明了启蒙者在影片中心或许不该是以“救星”之面目出现的，而是在中国民族历史语境之下，“洞内”之民族主义空间所吞噬的不仅仅只有日兵，同时它所连带的“罪恶”也在一点点蚕食着“洞外”所坚守的最后一丝个体情感，蚕食着个人主义话语者的自身。

《晚钟》在未上映前的审映阶段，就已然引起了轩然大波。而针对《晚钟》的各种批评更是接踵而至，如老导演史文帜对《晚钟》激愤到流泪，他愤怒到了极限，甚至觉得这部影片简直就是吴子牛“扇了他一个耳光”<sup>[71]</sup>。影片在上映后更是遭到了前所未有的“零拷贝”，多数观影者明确表示难以接受影片中对作为侵略者的日军流露出的同情乃至悲悯的情绪，尤其是片中日军众人在投降前夜齐声吟唱着《荒城之月》的情景，伴随着苍凉的歌声，镜头中运用了多次叠化叠加着天空中高洁的明月，去刻意营造出了一种“将军百战死，壮士十年归”的近乎催泪的悲凉氛围。并且在这个山洞内的镜头中，吴子牛还刻意制造出了假性光源，在黑暗无边的洞内场域中，通过打非自然光源让洞内多了一丝光亮和希望的意味。这里或许有吴子牛刻意暗示结局“日兵们全部顺降”并将获得个体人性的自醒和救赎。但这与前文中提到的“洞内”民族主义黑暗之场域就产生了颇为突兀的矛盾，从而也让观影者自身的民族情感变得更加难以接受。这样的话，使得观影者感受到自身之民族情感有被影片“背叛”的可能性，在此基础上构建的个

---

<sup>[71]</sup> 刘伟宏：《与吴子牛谈吴子牛》，《当代电影》，1988年第4期，第112页。

体人性情感就难以在观影者的主观上压倒民族情感，个体人性的醒觉也显得苍白无力，难以如《鸽子树》那般让观影者有感同身受，以及“心安理得”的共鸣。此外，这其中还有一个更为重要的原因，影片中吴子牛在对个人主义话语的申发上，无意识间与其自身潜藏的传统文化底蕴相重合，使得影片所表达的个人主义话语的立足本质，有成为中国传统儒家文化论再现的另一种说教形式之可能性。如此推测的依据要追溯到1988年《晚钟》即将成片前夕，与刘伟宏的访谈中吴子牛如是说道：“我父亲是个夫子，迂腐得很。每当我有什么不顺时，哪怕他自己在受批判住牛棚，他都劝我别发牢骚，而且永远是一句话：‘己所不欲，勿施于人。’这是孔夫子的儒文化对中国人的精神毒害的标本。到现在连我都有点信奉了‘己所不欲，勿施于人’。你看我平时有什么苦难都不会多说的。我全都忍了。一个普通家庭的孩子，凭自己的努力打入电影圈，我想狂都狂不起来，从小的教养也不容我这样。许多时候我是自觉地压抑自己。父亲从小给我灌输的全是正统的中国文化：什么怎样做人啦，学而优则仕啦，等等。后来，为此我和父亲发生了一次非常激烈的争吵。我说：一定不要再做这种腐朽文化的奴隶了，人应该找到他自己。”

<sup>[72]</sup> 吴子牛出生于传统的中国知识分子家庭，父母都是教师，且父亲又是一个很传统的、夫子一类的人，所以他从小所受到的家庭教育都是以中国传统文化为基础和前提的，儒家文化中“己所不欲，勿施于人”、“仁义礼智信”等传统思想都是吴子牛自小有之的受教育理念。而随着其后的文化大革命、改革开放等人生经历，促使吴子牛产生了对待传统文化的反叛和对现代个体的迫切追求。但这种明面上喊打喊杀的抵触，或许也只是使得吴子牛摒弃在骨子里的传统文化思想论，潜藏烙印得更加深不可测。吴子牛在《晚钟》里自然并非是要刻意的表现儒家思想文化，但其自身之传统底蕴却贯穿全片，出现在影片的多个视角内，具体表现为以儒家“仁”为主的“性善论”，包括义、礼、智、信的“五常”，以及仁者爱人、己所不欲勿施于人等文化思想。

首先是贯穿全片的儒家仁爱思想，“仁”是儒家的理想人格，简单来说即是人必须对他人存有仁爱之心，才能完成他的社会责任和理想目标。同时，仁爱思想主要表现即为克己复礼为仁、己所不欲勿施于人为仁等。所谓“克己复礼”是指对自己的欲望或不合礼的地方进行抑制和恢复从而达到礼的标准。<sup>[72]</sup>那么进入

---

<sup>[72]</sup> 刘伟宏：《与吴子牛谈吴子牛》，《当代电影》，1988年第4期，第110页。

到《晚钟》里，就很容易看出来：无论是作为“启蒙者”的排长，还是其余几名八路军士兵，他们全部都是以“克己”的人物形态，克制自身之国仇家恨的民族情感，隐忍不发地“复礼”，复个体人性之生命尊严。同时前文中提到的，作为片中个体主义与民族主义相互转换诱因之一的“恻隐”，在本质上也是“恻隐之心，仁也”的儒文化论支撑。那么或许可以这么理解，吴子牛自身之传统底蕴，反而在他对传统的反叛抵触和对个体话语的焦虑追求过程中，成为其穷思竭虑的一个必然手段和结果。类似的例子在《晚钟》里还有很多，比如《晚钟》成片的片头片段：

镜号	景别镜头	内容（这一部分是《晚钟》的分镜头剧本中有，而文学剧本《日蚀》中则没有的。成片中镜头亦存在部分删改）
1	特固	（场景一）日军兵营内壁 中景 日、外、晴 黝黑的机枪枪口直挺挺地对准着镜头，仿佛即将要射向镜头外的观众一般。
2	远固	一群衣衫褴褛的日本军人（这里面有些伤员）跪着面对镜头，神情悲痛、肃穆地依次报着自己的姓名和住址。 此时，画外音是日语的报名声此起彼伏。
3	特固	日兵A表情木然，脸颊有明显泪痕，报着： “小田安次，家住长崎……”
4	特移-固	由镜头3水平横移镜头到固定镜头 日兵B表情悲痛，脸颊有明显泪痕，报着：“中村武二郎，家住广岛……”报完后紧紧地抿嘴不语，怕哭出声来。
5	特移-固	由镜头4水平横移镜头到固定镜头 日兵C表情悲痛，脸颊有明显泪痕，报着：“沟口东志，家住广岛……”
6	全移	由画面右侧向左水平横移，画面中跪坐着一排排日本士兵。画外音为依次的报名声。
7	近固	五个日本士兵面向镜头以此报名。
8	中固	戴眼镜的日本士兵正在纸上誊写记录着下方士兵们所申报的姓名与籍贯。画外音为依次的报名声。
9	特固	一个日本士兵将一桶桶汽油“哗”地泼浇在这些士兵脸上和身上，他们纹丝不动。画外音为依次的报名声。
10	全固	一排排的日本士兵任由汽油泼洒在他们的头上身上，他们勉力睁开眼睛继续一字一字地报着各自的姓名与籍贯。画外音为依次的报名声。
11	近固	一个日本士兵被汽油泼浇的背部。画外音为依次的报名声。
12	特移	镜头从一个正在被汽油泼浇的日本士兵跪坐的腿部，从下往上移动至该士兵的面部。画外音为依次的报名声。
13	中固	戴眼镜的日本士兵正在纸上誊写记录着下方士兵们所申报的姓名与籍贯。画外音为依次的报名声。



14	全固	一排排的日本士兵任由汽油泼洒在他们的头上身上，他们勉力睁开眼睛继续一字一字地报着各自的姓名与籍贯。画外音为依次的报名声。
15	特固	特写一名日本士兵的头部帽子被汽油泼浇而下。画外音为依次的报名声。
16	全固	一排排的日本士兵任由汽油泼洒在他们的头上身上，他们勉力睁开眼睛继续一字一字地报着各自的姓名与籍贯。画外音为依次的报名声。
17	中固	戴眼镜的日本士兵正在纸上誊写记录着下方士兵们所申报的姓名与籍贯。画外音为依次的报名声。
18	推大全	报名声终止。一排排一列列日本士兵跪坐在镜头前，镜头向前推进。此时无画外音。
19	特固	死一样的寂静中，一名日兵捧着一只象征着和平的白色信鸽。
20	近固	写字那个日兵将小白绢布条仔细地捻成小卷儿，将小卷儿装进信鸽腿上的信管内……
22	近固	写字日兵看着手中的信鸽沉默良久，松手让信鸽升腾而去，他的目光追随着信鸽，两行泪水涌出。
23	远移	镜头随着翱翔于蓝天的和平鸽移动。
24	远固	所有士兵都举目向天，追随着信鸽飞去的空际。
25	特固	机枪的火舌宠爱朝向镜头炸裂开来。
26	全固	镜头切换的同时，是“哄”地火焰冲腾，继而，满画面的烈火熊熊，只见那些日本兵在痉挛，扭动……画外音是持续不断地枪声。
27	特固	熊熊燃烧的火焰中，依稀可见扭曲挣扎着任人影。画外音是枪声。
28	全固	熊熊燃烧的火焰中，依稀可见扭曲挣扎着任人影。画外音是枪声。
29	特全	熊熊燃烧的火焰中，依稀可见扭曲挣扎着任人影。
30	全固	熊熊燃烧的火焰中，依稀可见扭曲挣扎着任人影。画外音是枪声。
31	特全	熊熊燃烧的火焰中，依稀可见扭曲挣扎着任人影。

下面则是《晚钟》在成片过程中经历删改前的、原拍摄用分镜头剧本的第一个场景：

镜号	摄法	内容（成片中有所删减，且文学剧本中所没有的）
1	中	（场景一）日军兵营内壁 中景 日、外、晴 <p>一群衣衫褴褛的日本军人（这里面有些伤员）面对镜头，神情悲痛、肃穆地依次报着自己的姓名和住址：  “小田安次，家住长崎……”</p>

		<p>“中村武二郎，家住广岛……”</p> <p>这时，画外“哗”地泼进一桶汽油，浇在这些士兵脸上和身上，他们纹丝不动，少顷，睁开眼睛继续一字一字地报着——</p> <p>“沟口东志，家住广岛……”，这位士兵刚说出“广岛”便泣不成声，但立即被他身后的士兵推开，此士兵虽也满面泪水，仍报着：“横路静二，家住广岛……”、“大林喜多，家住长崎……”</p>
2	中近	<p>一位脸色惨白的士兵，正往一条窄长的日本白绢布上写着这些士兵的姓名和籍贯。“哗”地一桶汽油从头浇下，他眨巴一下眼睛，仍认真地写着……</p>
3	人全	<p>豁口处，向外卧着一名日兵尸体，一位小个子日兵正吃力地将尸体搬下来，扛在肩上。</p>
4	中	<p>两名浑身油湿的士兵，正奋力地将两大桶汽油扛在肩上，往地上的什么东西上浇着。（背景是还在继续报名的士兵们）</p> <p>少顷，小个子扛尸士兵入画，将扛的尸体扔往画外的地上。</p> <p>报名声中止，静。（注：日军报名时说日语，打中文字幕）</p>
5	中	<p>死一样的寂静中，写字那个日兵将小白绢布条仔细地捻成小卷儿，一名日兵捧着一只白色的信鸽（象征和平的白鸽，反讽？）跪在他身边，他们将小卷儿装进信鸽腿上的信管内……</p>
6	全	<p>跪坐在地上的，浑身油湿的三排日本兵，用齐刷刷地目光注视着信鸽。</p>
7	中	<p>写字日兵松手让信鸽升腾而去，他的目光追随着信鸽，两行泪水涌出。</p>
8	全	<p>所有日兵的目光都追随着信鸽飞去的空际。</p>
9	全	<p>这时，突然插入（模拟的）资料照片A：</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• “一九三八年南京陷落后，两名日兵比赛杀中国人的合影留念”</li> </ul> <p>此镜头打上真实史实的年、月、日、和日兵名字，照片</p>

		内容的字幕。
10	特	照片局部。
11	特	照片局部。
12	特	照片局部。
13	特	照片局部。
14	全	所有日兵的目光仍望着信鸽飞去的空际。 少顷，他们的目光随着一阵钉鞋踏地的声音，齐刷刷地收回来，看着镜头，目不斜视。 一名挎指挥刀的军官从画右入画，背身站立在士兵们面前。
15	全	这时，突然插入资料照片B： “南京惨案中，日军士兵强迫被其轮暴后的中国女子一道合影的照片。” 此镜头打上真实史实的年、月、日和照片内容的字幕。
16	特	照片局部。
17	特	照片局部。
18	特	照片局部。
19	特	照片局部。
20	大全	本画面将容纳那面巨大的十米高墙和兵营地面的所有士兵 镜头切换的同时，是“哄”地火焰冲腾，继而，满画面的烈火熊熊，只见那些日本兵在痉挛，扭动…… 静静地叠印占满银幕的白色大字。 晚 钟（暂名）

无论是《晚钟》在经历审核删改前的原拍摄用分镜头剧本，还是历时两年的最终成片，导演都在片头的一个场景内，使用了近 30 多个分镜，刻意营造出一种日军集体自焚前的苍凉和悲壮感。比如军国主义象征的日军，以一种近乎虔诚的方式寄希望于象征和平的白鸽，带着“白卷儿”上他们的名字回归故乡。这很直接了当地点出了影片的中心同样也不再是以纯粹的“恶人”面目出现的日兵，而是以他们自己“报名”的形式将每一个日兵的名字、出身和家乡都言之凿凿，

让观影者被引导着对这一个个身为“人”的个体认同感加深。而在上述分镜头剧本的第20号分镜的大全景中，巨大高墙下笼罩的阴影内满屏幕烈火熊熊，人只能在其中被痉挛和抽搐。这段影像显然也在暗示着个体的自醒在强烈的民族主义语境下，唯死而已。同时，史实照片的特写局部和字幕说明，使得日军“殉国”之悲壮与其曾在南京犯下的罪恶史实以叠合的形式交相出现，在影片一开始就给予了观影者极为复杂的情感：一方面是铁一般的罪恶史实，另一方面却是在历史洪流中这些日兵作为“人”的个体的、真实的情感，两者的叠合产生出一种互为矛盾的强烈情感冲击。而引发这场冲击的根本原因也与上文谈及到的，个体主义与民族主义之转换诱因中“生存本能”相契合。但本质上，这种“生存本能”的形式却是以“日军殉国”来达成的。也就是说，无论是该镜头中作为军国主义日军而被唤醒的思乡念家之个体人性情感，还是作为观影者自身之民族情感与被日军的个体人性表现所共鸣出的个体情感之间的矛盾，它们被唤醒和激发的本质却都是因为“日军殉国”，都是因为个体主义为了推崇民族主义军国主义而身死。如此一来，片头吴子牛启蒙观影者个体情感的本质则成为与个体人性相悖的民族主义军国主义，那么开片大标题“晚钟”之上所承载的“日军哀歌”在观影者眼中也不过就是一种近乎“鸟之将死，其鸣也哀；人之将死，其言也善”<sup>[12]</sup>的传统儒式说教和空谈。同样的还有上文曾提到过的影片片尾处，“最早自醒个体人性的‘日俘兵A’却反而成为点燃军火库炸药的罪魁祸首”之情节。就剧情而论，在此之前的剧情中曾数次不同程度地表现出日俘兵A接受以排长为所代表的中国士兵的多次救助。首先是刚开始发现他饿晕在地时，排长示意胡子兵给他水和食物，而当他缓过气儿后他恳求排长去救军火库内的32个人。值得注意的是，他在告知排长洞内人数时，一开始就没有将洞内被折磨的几名中国劳工算在其内，也等于说并没有将被吃掉的中国劳工和其余几名幸存的中国人当做人。也即是说，日俘兵A个体人性的自醒，从一开始便夹带了浓烈的民族主义色彩。而到了结尾，他更是仿佛要和排长等人同归于尽一般点燃了炸药包。但即便如此，影片最终排长仍然在爆炸之中全力救出了日俘兵A，扛着他走出洞外，成为“救星”，排长为此还露出了全片他第一个微笑。值得一提的是，在电影的原文学剧本《日蚀》中是没有这段日俘兵A引燃军火库之情节的。而成片则在此处增设了二次转换，也致使影片多了一层“军国主义的顽劣残忍和反复无常”的意味。我联想到

吴子牛曾在某访谈中谈及《晚钟》成片所历经的艰难，层层审核压力下的多次修改和删减，猜想或许是在影片的修改过程中，迫于审核压力为凸显“日军国主义的凶劣无常”才有了这段对个体意识自醒、个人主义话语的压抑吧。从影片中个体意识与民族意识的数次相互转换可以看出，两者是存在着转换过程中的不完整性的，且同时也是一个多次碰撞和摩擦的过程——个体情感竭力克制民族情感的中国士兵，与个体情感被民族情感所克的日本士兵之间的碰撞，而最终则是以前者个体意识的大胜为碰撞结果。因此，原本民族语境下本不该定位为“救星”的启蒙者“排长”，却为了“个人主义话语胜利”的大团圆式结局，以“救星”的姿态，以一种“以德报怨”的传统式说教，让“克己而复礼”的启蒙者形象在影片最后既“高大上”的以德报怨转换了其自身和日军的民族意识，同时又期望以这种说教式空谈能够启蒙观影者的个体意识。以排长为代表的八路军士兵们至始至终没有杀戮一个日本兵，儒家仁爱思想，“己所不欲，勿施于人”思想的说教可见一斑。而这种陈腐的老式说教，正如吴子牛父亲当年夫子一般的模样，不紧不慢地说着“己所不欲，勿施于人”之类的儒家空谈。从这点看来，吴子牛从小受到的儒式文化教育，对他的影响更是根深蒂固。相比起《鸽子树》中以个人主义话语者的死亡为代价，《晚钟》则以个体的本能性诱发民族意识向个体意识的转换与自醒，但最终却以个人主义话语者向民族语境以德报怨式的“感化”方式，以传统儒家老派的说教强推“日军全部顺降”的大团圆结局。就这一点来看，笔者认为《晚钟》是不如《鸽子树》的。

另一个有力根据，在于司马小加曾评价《晚钟》时如是说道：“我觉得《晚钟》就是一种情绪，是从人类的角度对战争的思考。这个愿望是很善良的，出发点至少是现代的。有人说他（吴子牛）落伍了，不够现代。而我恰恰认为在这一点上他是现代的…人嘛为人要本色，不要强迫自己。子牛特纯，有时就象个孩子，这一点非常动人。就说他对战争的思考吧，完全是儿童都可以理解的东西。恰恰有些大人不能理解，成年人更多的是用功利的眼光看待一切…这个用儿童的眼光来看待人与人的战争想法够奇特够胆大的吧！…孩子觉得杀人流血太可怕，不好！可成年人就不这么想，要看什么人，杀或不杀都是有道理的。特没劲！人们不是活在僵冷的理论之中的，现代人不承认有什么善良和邪恶，这似乎是个古老的命题。

我不这么认为,你说它古老,它可能恰恰是永恒的。”<sup>[73]</sup>司马小加提出了《晚钟》的“儿童视角”,吴子牛在访谈中也对这种说法不置可否。司马小加认为“儿童视角”是具有成年人所没有的善良的,而这里“儿童视角”则并非指代影片中有特别出现以儿童为角色的影像视角,而是指观影者的视角被要求应当从儿童的角度出发来看待《晚钟》,来看待吴子牛对个体意识的人性追求。那么或许可以这样理解,片外观影者的成年人视角即意味着长期以来接受中国语境下集体教化从而塑成的固有意识和价值导向,并支撑着善恶分明的民族主义。而导演的“儿童视角”便等同于让观影者短暂卸下上述这种僵冷的理论导向,重回不分善恶、也不论对错的“人之初”的“儿童意识”,重回柔性的儒家仁爱思想基础“性本善”的本质另作看待。这样看来的话,传统儒家学“性善论”既成为了影片中推动个人主义与民族主义间相互转换的根基,又是影片外期望对观影者个体意识启蒙的理论依据。也即是说,吴子牛在《晚钟》里追求的个体意识表达、个人主义话语在本质上仍然有着重合传统儒家文化论的可能性,或者说《晚钟》一直被推崇的“超前意识”之本质,说到底可能不过是迫使了现代个人主义话语的表达沦为了传统儒家说教式文化的另类复辟。而在中国的民族主义语境下,表面上的个人主义话语则难掩本质上传统儒教文化的重德轻法。

## 第四节、吴子牛党派斗争题材影片的个体意识异化表达

### （一）《欢乐英雄》、《阴阳界》的“东南风”

尽管1988年的《晚钟》在国外载誉而归,却也无法掩盖该片在国内“零拷贝”的糟糕境遇,以及吴子牛自身电影事业的“滑铁卢”。然而即便身处一片骂声与质疑的泥沼之中,吴子牛也未曾停下自己蹒跚的步伐,依然在其电影艺术创作中探寻着其个体意识思想美学内核不同的、更进一步的可能性表达,以及在不停的思变中常变常新。因而紧随着《晚钟》同年问世的《欢乐英雄》与其续作《阴阳界》,电影界照例又围绕着吴子牛电影创作的新气象、新阶段及其具体的新作,展开了一番见仁见智的争吵。然而这段“雷声大雨点小”的争吵却将火力集中在了《欢乐英雄》与《阴阳界》是否分属于商业片类型,这样一个浅显而无

---

<sup>[73]</sup> 刘伟宏:《与吴子牛谈吴子牛》,《当代电影》,1988年第4期,第111页。

关紧要的话题上。笔者想来如此这般的缘由大概要追溯到 1984 年吴子牛的那部《喋血黑谷》。事实上，早在 1984 年与《欢乐英雄》与《阴阳界》同题材同类型的《喋血黑谷》时期，就已经有人认为“没有能力辨别出《喋血黑谷》的惊人的导向价值，就是对吴子牛本人以及该片在判断上的最大的失误”<sup>[74]</sup>。这句话意味着当时的中国电影评论界并没有准确地认定《喋血黑谷》作为商业类型片的导向价值，尤其是没有人认定或是指出吴子牛具备成为中国第一流商业类型片导演的可能性。这无论是对吴子牛个人，还是对整个中国电影界而言，自然而然是一个重大损失。当 1988 年的《欢乐英雄》与《阴阳界》一经问世，就已经有人嗅到了与当年助力吴子牛赢得大量观众的成名作《喋血黑谷》一样的商业味道。且中国电影在 80 年代的发展历程中，已经获得了完整意义上的本质确认，即电影既是艺术，又是文化和商品。并且在这种“三位一体”的认知前提下，与 80 年代末逐渐朝向 90 年代的电影市场化改革也产生了共鸣。因此，电影界着力于分析讨论《欢乐英雄》与续作《阴阳界》的商业导向价值也在情理之中。只是除却影片的商业导向价值以外，真正值得关注的问题是，吴子牛在战争电影中不断尝试并逐渐加深的个体意识人性生命话语的份量。这是脱胎并延续于《喋血黑谷》的，吴子牛以国共内战党派斗争为题材的战争影片主题风格的进一步深入。

《欢乐英雄》是根据司马文森<sup>[75]</sup>的小说《风雨桐江》<sup>[76]</sup>改编，有《欢乐英雄》和续作《阴阳界》上下两部。该片主要讲述 20 世纪 30 年代初，地下党蔡老六回到阔别 7 年已久的故乡闽南乔侨乡清源村，见到了苦守 7 年的妻子玉蒜，同时也见到了玉蒜 5 岁的女儿红缎。蔡老六认为妻子不贞，一怒之下离家出走，而玉蒜有苦难言，以泪洗面。为民镇河南区的上上木、下下木之间因宗族械斗而积怨已久。国民党少校林雄模坐镇为民镇，与镇长之子吴添才相互勾结，使上上木、下下木和为民镇三方势力之间的矛盾日益险恶。但在蔡老六的说服下，下下木头领许三多以大局为重，摒弃前仇与上上木头领许天雄团结，将队伍拉上青霞山以求发展。而随着红缎生父竟是蔡老六亲爹的曝光，以及蔡老六亲爹为了有钱抽鸦片向林雄模告密，蔡老六最终残被梟首。玉蒜痛苦万分之下收敛亡夫后，开始了自

<sup>[74]</sup> 江浩：《吴子牛：嗜血的国王》，《江浩文集》，第 4 卷，第 228 页。

<sup>[75]</sup> 司马文森(1916~1968 年)，原名何应泉，泉州东街人，中国著名作家。1933 年参加中国共产党，1934 年，参加中国左翼作家联盟，在《申报》、《作家》等报刊发表多部揭露现实的短篇小说。

<sup>[76]</sup> 《风雨桐江》由人民文学出版社 1964 年出版，作者是司马文森。本书主要讲述了一九三五年春，刺州发生一次大逮捕的故事。

己的复仇之路。而上上木与下下木虽然终于团结一致对抗共同的敌人，却由于自己人“许大头”的背叛终究难逃被国民党杀戮的命运。

《欢乐英雄》的编剧司马小加曾说过，“这两部影片的编剧有下列变化：一是重新确定主题；二是直面历史和鲜血；三是东南方有‘鬼’文化；四是重新出场的一群人物。”<sup>[77]</sup>电影编剧的原则是“不居胜利者的高位俯瞰，不以失败者的卑微仰视，而是借以人民的视角、民族的视角去讲述一段历史。这便是我寻找后的决定。我在这个前提下继续‘摸索’前进。”<sup>[78]</sup>也即可以理解为，吴子牛与他的编剧“官宣”了在这两部影片中，将继续延续前文谈论过的《喋血黑谷》中那种隐晦的“不站队”原则，不仅将中国共产党从以往“高大全”的历史话语位置上“请了下来”，也同时把国民党从过去“反动派”的历史批判位置上“拉了一把”。因此，我们确实能够在影片《欢乐英雄》中看到了很多“欢乐”的人物角色塑造——一脸正气、儒雅英俊的国民党特派员“林雄模”、受到情欲扭曲煎熬的共产党地下党“蔡老六”、普通农民百姓以中国传统宗法制度为基础集合组建的“宗族势力”、代表着低于宗族势力之下的迷信愚昧农民百姓的“玉蒜”、“抽大烟、淫儿媳”的竟是共产党地下党“蔡老六”的亲爹、因偷情被捉奸而怀恨举报的地下党背叛者“陈先生”，等等。这其中笔者认为最是鲜明且最有趣味的一次集体党派的人物形象对比，即是原本代表共产党地下党那一边的知识分子的“陈聪先生”，在与“沈老头”的儿媳妇通奸被捉住后，出卖沈家及地下党情报。但即便如此，国民党的“林特派”却是始终有条不紊，端坐在一旁看书喝茶，一派儒雅正气，丝毫没有对“陈聪”假以辞色，相反却是相当地看不起他，眼里的鄙视不加掩饰。更值得一提的是，国民党的“林特派”的“初衷”是为了政府能够治理并平衡好当地的宗族势力，将地方两股民间武装团体进行统合，免去争端。但片中的共产党地下党，且反而成为引发争端内斗的“由头”。“陈聪”的卑鄙与齷齪、林特派的儒雅与国民党政府的“初衷”，都是吴子牛对党派集体权力形象的颠覆，对“不站队”原则的奉行。因此，多元化的人物叙事视角带给影片的是一群被彻底还原于当时期中国历史背景下的众生百态的“人”。在此基础上，所谓的国民党与共产党的党派之争也只不过是作为这个特定历史时代中被集

<sup>[77]</sup> 江浩：《吴子牛：嗜血的国王》，《江浩文集》第四卷，第 275-278 页。

<sup>[78]</sup> 江浩：《吴子牛：嗜血的国王》，《江浩文集》第四卷，第 275 页。



体意识权力而异化的“人”的一部分，而另一部分，则是由原本普通的百姓乡民以传统宗族形式组合而成的民间势力。这在一定程度上与“林特派”代表的国民党政权，以及“蔡老六”代表的共产党地下党，形成三方之间的拉锯。在中国传统文化中以广大农村为代表宗法制度下，对社会成员真正具有约束力的是以姓氏符号为标志的家族势力。而家族与家族之间会在其所在区域展开争夺包括领地、资源等等在内的一切。而在同一姓氏之间，又以图腾崇拜标志的村落为单位。比如影片中标榜青龙和白龙的“下下木”势力与“上上木”势力。<sup>[79]</sup>影片中，超越宗法意识的国民党与共产党之间的斗争，其目的性依然要借助于家族、部落间势力的较量才能得以实现。比如国民党“林雄模”推到“台前”的是以“吴添才”为代表的乡长势力，而共产党地下党“蔡老六”辅助的即是“下下木”势力的“许三多”。因而，即便对于这片宗族势力盘踞的土地而言，纯属外乡人的国民党少校“林雄模”和出洋归乡的共产党地下党“蔡老六”都不可能具有左右局势的决定力量，但宗族势力之间的内斗早已不知不觉中蒙上了国共党派内斗的影子，以宗族势力为集体权力合集的农民百姓们，自然也无法避免被党派集权斗争下的集体意识所异化。更何谈，普通农民百姓以宗族势力为集体权力之间的内斗，本身即是当时集体意识下的一种异化姿态。

从这里可以看出，吴子牛在针对“普通百姓”这一群体遭受集体意识权力异化的处理手法上还是有所顾忌的，他规避了直接了当地针对“普通百姓”，而是以一种中国传统宗法文化中脱胎于普通百姓农民，却又凌驾于其之上的“宗族势力”群体指称。如果说《喋血黑谷》中的“第三方视角”是以普通百姓难民在国共双方党派内斗的夹缝中艰难求存，以“兴百姓苦，亡百姓苦”来实现吴子牛针对“内斗”无意义性，以及国共党派集体意志权力的批判。那么在《欢乐英雄》及其续作《阴阳界》中，导演则是将国民党、共产党以及脱胎于百姓乡民的宗族势力，三方之间形成一定程度上对等的集体权力拉锯。在批判“内斗”无意义性的同时，也在批判和反思的力度上大大加深，将矛头直指曾经看来无辜的普通农民百姓，在这场国家语境的内斗下、福建东南地区语境的内斗下，任谁都不会是无辜者，任谁都已然以集体意识权力斗争的异化姿态参与其中。不仅让普通农民

---

<sup>[79]</sup> 刘牛：《影坛上刮起的东南风——〈欢乐英雄〉、〈阴阳界〉的历史品格》，《电影评介》1989年第7期，第14页。

百姓异化成集体权力斗争中的一把把刀，还让他们反复地插向了自己人的心脏。

值得一提的是，吴子牛有意将司马文森原著《风雨桐江》中的“城市”的一条线删去，只保留了地域色彩浓厚的闽南乡村一条线。<sup>[80]</sup>这是吴子牛有意而为之的。其原因归咎于，即便 20 世纪 80 年代中国的文化启蒙运动以及改革开放使得都市文化逐渐兴盛，但那些舶来的西方都市文化在与中国乡土文化的碰撞过程中，就文化论的潜在意识存在而言，乡土文化才是源远流长、影响广博、且扎根在中国观众的骨子里的，且更加贴近广大人民群众的文化舞台。在短期内中国观众始终无法跳脱出中国乡土文化的制窠。吴子牛显然意识到了这一点，一方面是为了一定程度上挽回《晚钟》里被观众斥拒的对民族情感的伤害，另一方面更是为了能够更加“亲切”地减少与中国观众的距离感，产生情绪上的“互通有无”。而导演这种“互通有无”的渴望，也可以说是来源于观众们对于前一部《晚钟》的错判与冷漠。因而，这部拍摄于《晚钟》同年并紧紧跟在其后上映的《欢乐英雄》与其续作《阴阳界》，或许可以看作是吴子牛面向中国观众的一次对《晚钟》里个体意识人性话语被误解后的补充说明。通过《欢乐英雄》及其续作《阴阳界》中集体权力意识对个体人性的丧伦、丧德、猥琐、卑鄙、无赖、背叛、冷漠、愚昧、丑陋的异化，最终导致“上上木”、“下下木”与“为民镇”三方势力的全盘覆灭，导演的潜在话语即是“各位观众请看，无意义的内战下我们自己国人都已然扭曲成这般丑恶模样，何况是在《晚钟》作为侵略者被以法西斯为代表的集体主义所抹杀个体人性的日本人呢？”

在观摩完影片后，笔者对片名“欢乐英雄”不得其解，但若是结合吴子牛自身的经历：《鸽子树》被雪藏、《晚钟》被唾骂与零拷贝的惨况，中国语境下个体意识人性话语的申发艰难——这个“欢乐英雄”或许即是吴子牛对自身这种“敢为人所不敢”的自嘲吧。

## （二）“第五代”时期的最后作品《大磨坊》

在吴子牛 80 年代“第五代”时期以国共内战为题材的影片中，《大磨坊》是尤为特别的存在。其“特别”之处在于，该片是由中篇小说《灵旗》改编而来，编剧是原作者乔良和吴子牛。也即是说，这是吴子牛继《晚钟》之后第二部自编

<sup>[80]</sup> 聂倩葳：《吴子牛电影研究》，《电影新作》，2016 年第 04 期，第 104 页。

自导的影片。单单从这一点来看，若要对吴子牛电影进行系统性的研究，这部“导而优则编”的《大磨坊》无论优劣，都理应是无法忽视的作品。然而实际情况却是，该片和吴子牛的那部因“夭折”而鲜少有人看过的《鸽子树》一般，在他的电影生涯中一直处于一种“若隐若现”的尴尬境地。为何如是说？因为围绕《大磨坊》而产生了很多悬而未决的“谜团”。本节将就这些未解之谜对《大磨坊》展开详细的讨论与分析，以此进一步探讨吴子牛以党派斗争为题材的战争影片。

谜团之一，《大磨坊》的成片年份。《大磨坊》具体在哪一年成片的问题上，涉及到了该片具体应该分属于 80 年代“第五代”时期的作品，还是应该属于吴子牛 90 年代的作品。因为当进入 90 年代后“第五代”的代际性消解，此后曾经的第五代导演们拍摄的电影作品就无法再被称为“第五代电影”，而是“曾被称作‘第五代’一员的某位导演的电影”。也即是说，90 年代后的电影作品将是以前导演个人为标签的。指称的不同，带来的是本质上的区别。因此，关于《大磨坊》的谜团之一即起源于目前相关的先行研究资料中对吴子牛电影作品年表的呈现，该片的年份问题存在着很大出入。比如在以“第五代”为书写主体的《第五代电影：现代性的追求与反思》一书中，附录的第五代电影作品年表内却没有《大磨坊》。这是否就意味着《大磨坊》不属于“第五代”时期电影。但在《当代电影》2001 年第三期中公示的吴子牛电影年表中，则明确将《大磨坊》定位在了 1989 年内。而大部分网络资料也有将该片定位在 1991 或是 1992 年。甚至百度百科上将这部《大磨坊》与 2008 年的电视剧《大磨坊》（又名《磨坊女人》）混为一谈。笔者经过查询多方资料与分析，在这里给《大磨坊》的成片年份与上映时间做一个明确的定论与梳理：《大磨坊》成片于 1989 年。因为由潇湘电影制片厂与香港银都机构联合制片，所以该片的上映地区显示为中国香港。1990 年前后送德国参赛，并分别入围第 40、42 届两届柏林国际电影节，却均因故撤回（两届均“撤回”的原因目前无从考证）。后于 1992 年在中国香港地区上映。因此，《大磨坊》在年份上属于吴子牛 80 年代的电影作品，也是其“第五代”时期最后一部电影作品。

谜团之二，《大磨坊》的“禁区”。在目前有关吴子牛的先行研究中，大到论文小到影评散论，都鲜少可见《大磨坊》的影子，尤其是针对片中“屠杀”本质的讨论与分析更是呈现出一块“禁区”。不仅在电影界学者相关的研究中并不

多见，就连吴子牛在自己的访谈中也提及不多。笔者在前文中有提到过，对吴子牛电影，尤其是其战争题材电影的兴趣，即始于这一部《大磨坊》，震惊于该片影像风格大胆、诡秘的同时，笔者甚至认为吴子牛在该片中的血腥美学某种程度上足可以媲美昆汀凯伦蒂诺。有趣的是，原以为《大磨坊》的片源会极其难寻，却还是找到了当年该片正式拷贝发售的VCD碟片。VCD版由潇湘电影制片厂音像出版社出版发行，这是正儿八经的官方渠道。碟片包装华美，可碟片包装印刷的内容却有些匪夷所思。匪夷所思之处在于，这部本应是国共内战背景下的战争影片，在封皮上以绚丽华美的艺术体写着“新爱情院线”以及“电影爱情”的字样。顾名思义，该片在对外销售的包装上被定义为了“爱情电影”，除了封皮的人物海报和影片内容简介以外，都与影片本身似乎并不搭配。这似乎是潇湘电影制片厂在顾及着什么，某种程度上的欲盖弥彰。尽管如此该片的审查仍有一番意料之中的曲折：有人认为这部片子模糊革命暴力和血腥界限，歪曲了红军光辉形象。<sup>[81]</sup>幸而最后还是被中宣部、电影局等领导部门审查通过。



在《吴子牛故事：第五代的独行》一文中只是简单地以“大磨坊磨灭的是人性”来讨论吴子牛“文革”与“上山下乡”伤痛经历中“残酷的大磨坊”。欠缺的是对该片内在的实质性内核的探讨与分析；陈墨则在《赤子的意绪——读吴子牛电影札记》一文中稍稍提及了一些“湘西地方民团及其当地农民对红军战士

<sup>[81]</sup> 江浩：《吴子牛：嗜血的国王》，《江浩文集》第四卷，第 288 页。

如此蒙昧的仇恨、恐惧和野蛮的搜捕、屠杀”，却也仅限于“提及”的程度，对这个“禁区”浅尝辄止、及时刹车。而在聂倩葳等以“吴子牛电影研究”著称的文章中，则完全过滤掉了这部影片。目前并没有先行研究针对《大磨坊》中“农民百姓”在集体党派权力的意识功用下产生异化的状态，以及有着共产党红军身份的“青果”同样被异化状态的讨论。更无从谈起该片与《喋血黑谷》、《欢乐英雄》这几部吴子牛以内战为题材的战争影片的特质。而陈墨曾提到“《大磨坊》用死亡表达导演对生命的叹息，进而透过生命的叹息表达作者对历史的追思。”但这种点到即止的说法显然无法触及吴子牛在片中进一步探讨的中国集体权力的党派斗争下，集体意识的教化功用针对个体人性的异化。

《大磨坊》的故事并不复杂：70多岁的青果老人，近来恍惚间总看见50多年前的自己。偶然的机会有他遇到一次出殡，而死者正是他年轻时的恋人九翠。老人蹒跚地尾随着出殡队伍，眼前一片浑浊，他又看见了当年的自己……当年的九翠解开红腰带，缠存青果腰上，为恋人送行。而一年过去后，九死一生的青果在夜幕中回到家乡，可九翠却已然被卖给了瘫子乡长廖百钧，而且还怀孕了。大磨坊里，九翠和青果相遇，她告诉青果廖百钧正在指挥清乡队的地痞，残暴地杀害和部队失去联系的红军伤员。血腥和暴力逼迫青果奋起反抗，他抓来11个罪大恶极、杀害红军伤员的凶手，将他们扔进旋转着的碾盘上，然后又冲进廖百钧的卧房，用那条红腰带将廖百钧活活勒死，抱起九翠离开。青果决定携九翠离开这里，可九翠对他恐惧着后退着，残酷的现实已使她失去了生活的信心，她在绝望中走进了密林的尼姑庵……九翠的棺盖徐徐落下。“嘭嘭”地钉锤撞击声让青果老人回到了眼前的现实中，他木然转过身，颤巍巍地朝着缥缈的烟雾中走去。

《大磨坊》的背景是反围剿，国民党针对共产党展开围剿和屠杀。影片中，国民党和《喋血黑谷》中的日军是一样的处理方式，是作为情节推动的客观必然条件存在的。片中的主体是红军与普通百姓，片中的“普通百姓”不再是军民一家亲的良善人群，而是在国民党的宣抚下，视红军为“赤匪”的一群愚昧、残暴，被扭曲异化了的集体意志。而一开始心存善念的红军在影片最后却选择“以血还血”将有着“普通百姓”身份的地主乡民们投入磨坊中以最血腥的方式杀死报仇，个体意识的人性意识在这种国民党集体语境下同样被逐渐扭曲异化，与那些所谓草菅人命的普痛百姓变得一般无二。无论是红军最后抛弃“红军”的这个高大上

标签而怒杀众人，还是不再“良善亲切”残忍丑陋的百姓，他们之间这场不明意义的斗争，也是导演以相对于其对外战争题材中，个人主义话语个体意识之“善”的“恶”，针对集体主义的深刻抨击。

笔者首先从《大磨坊》中集体意识的教化功用针对“平民百姓”的异化表达来看。影片中，大反派“廖乡长”组织民团对付所谓的“红头勇”，并声称“红头勇”奸淫掳虐，见人就杀。短短几句话就交代了《大磨坊》整个时代背景：国民党二次围剿共产党，并且对百姓乡民大肆地宣传红军为烧杀抢虐的叛军“红头勇”。因此，我们在影片中看到的是三个主体——以“青果”为代表的红军散军、以“廖乡长”为代表的乡绅恶霸，以及地地道道、普普通通的农民百姓。而这些“农民百姓”背后站着的，也不再是中国传统阶级斗争影片中一口一个“老乡好”的共产党了，而是以“乡绅恶霸”为代言人的国民党政府。“国民党政府”被吴子牛在《大磨坊》中刻意地作为当时中国集体语境的指称，在国民党政府集体意识的教化功用下，催产了以“廖乡长”为代表的乡绅恶霸们，以及由片中的湘西地区扩大到乃至整个中国范围内的恶民愚民们。最可怕的是，影片中共产党的红军散军们是以一种绝对弱势的姿态直面他们的敌人，而敌人也不再单单是国民党军队的围追堵截，还有上述那些普普通通的农民百姓们，可谓是举目皆敌。因此，影片时时刻刻都在不遗余力地打破这种曾经“军民鱼水情”的桎梏，使得中国革命历史上红军的那段长期埋没、避而不谈的真实往事，以最残酷的面貌浮出水面，震撼人心。片中，吴子牛毫不掩饰地着墨了很多百姓乡民们针对受伤红军进行围剿的段落。比如乡民们一边齐心协力放火烧了藏有红军散军的山，一边还抚掌拍手大笑道：“哈哈这火烧得多旺啊！烧死他们！”甚至就连“青果”的父亲都是一脸卖弄炫耀之姿，向周围兴致勃勃围观的乡民们天桥说书一般戏说着“廖乡长”的民团是如何围困“红头勇”的光辉事迹。而“放火烧人”场景的画外音则是围观乡民们饶有兴致地闲聊：“红头勇还敢杀人，也挺厉害，呵呵”、“没吃没喝的真是还能坚持几天”、“反正一个跑不了，散了哎，回家做饭”、“赶紧回去做饭去吧！肚子早饿了”...诸如此类毫不避讳地呈现出“平民百姓针对红军的围杀”在该片中不胜枚举。但吴子牛显然并不满足于单单只是呈现“国民党政府集体意识教唆平民百姓的围杀”，他意欲更深层次揭露的是平民百姓长期处于集体意识教化功用下，由个体的“人”异化扭曲成集体集权“刽子手”的

姿态。所以在《大磨坊》中，我们看到了一个将个体的人性意识扭曲变态到极致的段落——杀人冲喜。

影片中，作为叙事主体之一“平民百姓”中的一个寡妇的女儿成亲。只因“算命的说她女儿命中克夫，只要克死第一个丈夫往后才能顺风顺水”，所以寡妇花钱买通了“廖乡长”，领走了一个正要处刑的“红头勇”去做上门女婿，等鞭炮第三响之时，就杀了那个“红头勇”给她女儿冲喜。当镜头转向一派敲锣打鼓、喜气洋洋的婚宴现场时，我们看到的是一名“红头勇”正被乡民们如喂猪一般往他嘴里塞着各种吃食。这是让他吃饱喝足好“上路”。同时那些乡民们点燃了第三响的鞭炮，呼喊簇拥着、热热闹闹地把“红头勇”拳打脚踢的拉扯出去勒死活埋，并将其吃用过的碗筷桌椅全部抬将出去，砸了丢了“祛晦气辟邪”。这种集体意识教化功用下，平民百姓热衷迷信的愚昧无知和习以为常地与乡绅恶霸买卖人命的狠辣残忍，都让婚宴上那场喜气洋洋的杀人取乐，透出一股子诡异荒诞的猎奇感，以及如鲠在喉般的恶心感。吴子牛在《大磨坊》揭露的是中国历史真实语境中，一个除却国民党与共产党以外必然存在且无法忽视的第三方——国民百姓。在这种揭露下，国民百姓的愚与恶不加掩饰，毛骨悚然。不同于《喋血黑谷》中“国民百姓”作为国共双方党派斗争的被害者与旁观者身份，也有别于《欢乐英雄》中给“国民百姓”的身份标示上煞有介事地“遮羞”成“宗族乡绅”，《大磨坊》是让这群“国民百姓”以被中国政治诉求而近乎彻底掩盖的历史上的真实的身份——刽子手，完整地参与到了这场国民党与共产党党派斗争的中国内战之中。

其次再来看《大磨坊》中集体意识的教化功用针对“共产党红军”的异化表达。影片中，红军“青果”的异化也是从一开始就注定的：吴子牛首先就在叙事手法上运用了时空上的“后视”，将现实时空中的“老年青果”与50年前的“青年青果”共置于同一个空间中，“老年青果”以“旁观”的形式紧跟主线叙事的“爱恨情仇”。这种“后视”的手法使得现实与回忆两个空间内的“因果论”也产生了短暂的颠倒——是在现实中反思历史，还是在历史中反思现实？中国集体语境下集体意识对个体的异化扭曲无论在历史还是现实，是否都是避无可避的结果。比如影片中“青年青果”磨刀霍霍意欲对凶残的乡民们进行复仇。此时“老年青果”出现在“青年青果”的茅草屋外，镜头在“老年青果”与“青年青果”

之间交叉切换了4次，而“青年青果”已然停下了往身上擦掩护泥的动作，镜头分别推移向两个“青果”的眼睛。而此时两个时空中“青果”的眼睛都是平视镜头的，在空间中构成两个“青果”超越时空的对视。而伴随着段落中镜头的切换，景别也从全景一直推，推到特写，最终推到“青年青果”的面部特写定格。“青果”仇恨坚定的双眼直视镜头，同时也直视“老年青果”。这个镜头可以说是“老年青果”直视自己仇恨内心的外化写照，回顾曾经的“因”，也可以认为是“青年青果”在磨刀霍霍的彼时就“看”到了杀人后的“果”。同时，在“老年青果”所在的现实时空内，以送殡“老年九翠”为线索，在叙事上推进着“青果”的回忆时空。如此看来，吴子牛其实是在《大磨坊》中一共设置了三个时空共同存在，即“老年青果”所处的现实第一时空、青年青果所在的50年前主要剧情的回忆第二时空、以及老年青果与青年青果产生直接对视的第三时空。第一现实时空与第二回忆时空会在第三时空内重叠，三个时空形成的“共视”则现实与历史的重叠，也是暂时脱离叙事、导演有意识地引发观众对现实与历史产生思考的空间。

《大磨坊》是一个看似戏剧冲突很是强烈的故事，要以电影的形式讲好这个故事并没有想象中那么容易，更何况吴子牛最擅长的从来就不是讲故事，而是要在他的电影中将戏的元素尽可能地消解，从而放大影片内在的个体意识的精神性话语。因此，我们可以看到很多高于叙事本身的、具有象征性的意象贯穿影片始终：“红腰带”在影片前半部分是“青果”与“九翠”恋人间的定情信物，象征着个体意识的人性情感之美好。而后却成为象征着被集体意识异化扭曲了的杀人凶器；“缥缈的烟雾”出现在片中50年后“杀过人的青果”的现实时空，而非50年前的回忆时空中，象征着个体意识经历被集体意识异化后的晦暗与沉沦；“稻草人”同时出现在前后50年的时空中，在片中第三时空内象征着被钉上十字架的个体的人性意识，也象征着被集体意识扭曲异化后任其摆布的没有灵魂的躯壳；而“定棺材的‘砰砰’钉锤声”，与《晚钟》里的“钟声”、“瞭望台的砍伐声”功用类似，将片中人物从回忆空间拉回到现实空间，象征的是一种戏里戏外的对集体意识对个体意识扭曲异化的“叩问”。

《大磨坊》里还可以看到许多吴子牛在自己其他影片中的人物形象复制。比如“九翠”瘦骨嶙峋抽着大烟卖女的爹，与《欢乐英雄》中“蔡老六”的爹，二者都是“丧尽人伦”的异化产物；“青果”和“蔡老六”，一个“红军伤兵”和



一个“地下党”，二者的共产主义信仰最终都是中道崩殒，惶惶如丧家之犬。不同的是，“青果”被异化成了血腥仇恨的困兽苟延残喘，而“蔡老六”则在这种异化下身首异处；“九翠”与“玉蒜”，两个在集体意识异化功用下软弱而麻木的女人。而两者的软弱、麻木恰恰正导致了她们的男人们一个滥杀成魔，一个身死道消。有趣的是，在《大磨坊》中出演“廖乡长”的演员，即是在《欢乐英雄》中饰演“蔡老六”的陶泽如。因此，影片《大磨坊》是《欢乐英雄》的“沿袭”<sup>[82]</sup>这一说法严格意义上并不能算是错误。《欢乐英雄》的矛头没有义无反顾地戳到集体语境下最敏感、同时又是最普遍存在的异化对象——平民百姓。而是迂回地对准了平民百姓这个阶层之上的乡绅宗族，通过针对“乡绅宗族”所代表的集体权力之间的争斗，具有隐晦性地批判各个乡绅宗族幕后的集体党派势力——国民党与共产党。因而吴子牛在《大磨坊》中的个体意识话语是更为大胆且彻底的，从前片沿袭而来的也并非是那难以捉摸的“意绪”<sup>[83]</sup>，而是党派斗争（国共内战）下“个体意识”被集体意识扭曲异化后的生存状态——无休止的内斗下，个体人性的“真恶丑”。这是导演早在染血的《喋血黑谷》伊始，在人伦尽丧的《欢乐英雄》、《阴阳界》中逐渐成形，并在这部血流成河的《大磨坊》中进一步深入探讨的个体话语的本质。吴子牛在其以党派斗争为题材的战争影片中，申诉的仍然是一种个人主义政治哲学的价值理念，即政府、国家的合法性建立在个人同意的基础上，个人是理解所有共同体的前提和出发点。离开了每个人，所有共同体将无法理解，也无产生的必要。<sup>[84]</sup>而正是基于这一点，吴子牛在片中将“恶性”集体教化的施予者，顺应中国的政治正确指向了国民党政府。以批判国民党政府集体意识政治教化的功能为前提，以普通民众及共产党员为承受载体，在这种集体教化的不断功用下丧失或逐渐丧失个体人性的本善之念，催生成自私、残忍、丑陋而异化的“怪物”。简言之，即是在集体意识的教化作用下，异化出人性的“恶”。无论之于片中的平民百姓，还是之于曾有着共产信仰的红军，当平民百姓在集体异化功用的放大下，异变成凶残暴虐且愚昧的“恶民”，当即便是有着共产信仰的红军战士也在这种“恶”的催生下沦为异变的血腥“杀手”，个体的

<sup>[82]</sup> 陈墨：《赤子的意绪——读吴子牛电影札记》，《当代电影》，2001年第03期。第58页。

<sup>[83]</sup> 同[82]。

<sup>[84]</sup> 佩蒂特：《人同此心：论心理、社会与政治》，应奇，王华平，张曦译，吉林出版集团，2010年，第138页。

人性意识将如片中那高挂示众、吸引乌鸦的稻草人一般，再无机会自醒。

### 第三章 90年代吴子牛电影的再研究

#### 第一节、从《太阳山》到《火狐》——吴子牛个体话语乌托邦的追寻与确立

如果排除掉《大磨坊》成片年代和上映年代的不确定性，那么严格来说《太阳山》正是吴子牛导演进入90年代“第五代”代际指称消解后的第一部电影作品。只是该片在以“多产”著称的“嗜血导演”的电影生涯中，可以说是最不起眼的一部。为何如是说？随着中国90年代后现代主义思潮的勃兴，商业大潮夹裹曾经的第五代导演们纷纷走向全新的电影道路，在《花姊妹风流债》、《有话好好说》、《大气层消失》等等轻松的影片陆续出现的时候，吴子牛的《太阳山》不仅微风逐浪，就连其后导演自称“叩问人心”<sup>[85]</sup>的《火狐》也同样石沉大海，虽然获得了一些国外大奖，但在国内电影界却只是被视作吴子牛的一段“精神的自叙小品”。<sup>[86]</sup>说到底，吴子牛在90年代有关转型的“审视自我”，不过是一如当年《候补队员》的问世临凡一般，并没有惊其一丝水花。

在经历了吴子牛导演80年代末的《晚钟》、《欢乐英雄》与《大磨坊》的“爱与情”、“血与火”的洗礼后，初看《太阳山》时会突兀的有种不适应感——这是与吴子牛80年代“第五代”时期电影作品中“暴烈”与“苦痛”截然相反的“宁静”与“祥和”。因此，大部分的先行研究中，将《太阳山》视作吴子牛电影创作道路的“转折”，视作其电影风格的“突变”，甚至认为在表面上“一般人很难看出影片《太阳山》与《大磨坊》是出于同一导演之手”<sup>[87]</sup>。笔者认同先行观点中吴子牛影像风格的改变，从80年代“第五代”时期激剧而强烈的一种对抗情绪，改变为平静而安逸的某种生活情趣。但对于影像风格的改变是否到达所谓“突变”的程度，笔者则认为还远远谈不上。排除掉吴子牛多产战争题材影片，“第五代”时期的《候补队员》与《最后一个冬日》的影像风格也都是

<sup>[85]</sup> 聂倩葳：《吴子牛电影研究》，《电影新作》，2016年第04期，第101页。

<sup>[86]</sup> 聂倩葳：《吴子牛电影研究》，《电影新作》，2016年第04期，第105页。

<sup>[87]</sup> 陈墨：《赤子的意绪——读吴子牛电影札记》，《当代电影》，2001年第03期，第59页。

少有其战争题材影片中激剧的冲突和尖锐的对立。或许距离 90 年代吴子牛在“思变”过程中《太阳山》与《火狐》的“宁静”、“平和”尚有很大距离，但不得不承认早在 1985 年的《最后一个冬日》，导演非战争题材影片影像风格化的“平和”就已经有了雏形。因此，要说导演在影片《太阳山》中就已完成了新时期的“转型”，是并不准确的。实际上，先行研究中认为该片是吴子牛“转型”之作的依据来源于其 80 年代末最后的影片《大磨坊》，认为相比较于吴子牛 80 年代电影执着于个体话语人性意识的生死场内“大磨坊碾碎过太多的生命”，导演已然“疲倦”且“恐惧”了。于是知死，自会知生，从生死场内归来的吴子牛自然要从此开始寻找新路。然而随着《火狐》其后而来的“生死场”《南京 1937》一经问世，这种略带“臆测”的说法也就不攻自破了。

先来看看那部在各种意义上都“无声无息”的《太阳山》。影片讲述了福建北部山区，一个患疯病的女人撒下自己 6 岁的残疾儿子阿明跳崖自杀了。村中的教师阿宁收养了阿明。阿祥一直苦恋阿宁，但阿宁因为丈夫还在台湾拒绝了阿祥的求婚。一天，阿祥上山采药摔下深涧，找到阿祥的阿宁再也无法压抑自己的爱情，两人结合了。30 年以后，阿宁的丈夫李大喜突然从台湾回来，三位老人在垂暮之年经历着情感和灵魂的大震荡。阿宁收留了无家可归的李大喜，三位老人一起过着安详和睦的晚年生活。

吴子牛首先在影片《太阳山》中设置了一个完全完美的个体情感空间，因而这个空间内发生的所有故事也是极为纯粹的个体的人的情感故事。正如登上《太阳山》的吴子牛为该片书写的广告语“讲述一段小人物、小家庭、大世界；南方印象、东方情调、世界倾向”<sup>[88]</sup>一般，影片讲述的不过是一个隔海相望而又忠贞不渝的爱情，以及咫尺天涯却又相依相伴的人生故事。因而，当我们登上了片中的那座“太阳山”之时，看似再没有了任何集体意识的横加干预，也看不到任何指向性地针对集体体制的对抗、讽刺或是吴子牛曾最擅长的隐而不发地批判，等等。同时中国语境下的集体主义、意识形态、政治站队等等，似乎都已彻底抹去了痕迹，并被最大制限为“国共历史遗留问题导致的‘人’的分离”，让发生在那座“太阳山”上的故事从最具备个体话语情感意识的“爱情”发起宣讲。影片故事发生的客观所在地同样也选择了完全远离于整个中国集体体制社会环境

---

<sup>[88]</sup> 张焯：《吴子牛：晚钟为谁而鸣》，第 91 页。

的福建东南一代的偏远山隅，由此在客观地理上也同样形成了一定程度的“与世隔绝”。即便实质上三个人都带有海峡两岸的时代印记，但在“太阳山”所隔绝形成的个体情感意识空间内，则可以完全不受其制约，让“三个人的爱情故事”显得更加理想美好且缥缈出尘，构建出一个脱离中国集体体制以外的“桃花源”，同时也是吴子牛导演自身所理想的个人主义乌托邦。这是一种极其理想主义、浪漫主义的表达手法。

影片叙事上让个体话语在中国集体语境的范围内以一种“圈地”的形式，自主地选择了一座偏安一隅的独立空间。然而，此时的个体话语虽看似独立，实则仍然是置身于中国集体语境的话语范围内。因此，当我们看到片中“三个人的爱情故事”置身于海峡两岸“破冰”的历史背景下时，“李大喜”阔别多年的回归大陆就在不知不觉中具备了相当的潜在的隐性含义——两岸“破冰”后台湾朝向大陆回归的可能性。即便无论是表面还是本质，“李大喜”的回归都是以“寻爱”为目的的个体意识的人的行动，然而当“李大喜”这个个体属于他所来自的整体“台湾”之时，“李大喜”的行为则无可避免地受到来自于“台湾”与“大陆”这两个集体意识整体性的影响，因而使得“寻爱”行动的部分性质也必然得到了某种转换。而当“李大喜”、“阿宁”与“阿祥”最终平和地生活在一起时，三个分属不同整体内的个体则同理受到“台湾”与“大陆”集体整体性的影响，兼具了“台湾与大陆磨合共存”乃至“回归”的隐性含义。吴子牛意欲在《太阳山》这部其90年代的“处女作”里表达的本质，即是对于当“个体属于一个整体时，个体在多大程度上受到了来自于整体的影响，个体的部分性质（言行心态等等）也将受到来自于整体的转化——这一个体意识话语的整体论理念在中国语境下的试用。

在《太阳山》之后的《火狐》，吴子牛才开始了真正有别于“第五代”代际性的电影思考——对个人主义话语的重申以及个体意识的追求与表达，是否必然站在中国语境集体意识价值观的对立面？笔者在《火狐》中看到了吴子牛所追求的中国语境下个体意识话语申发的答案——中国集体语境下，“集体性”与“个体性”之争的实质在于，在多大程度上人们之间的社会关系对于他们作为主体和行动者的构成是有意义的。这涉及到个体在集体社会中多大程度上彼此之间产生影响。

影片《火狐》的故事带有强烈的寓言性：年岁岁末。电影市场出现了前所未有的萧条，影院放映员瘦子因此失去了工作。为给自己乏味的生活寻求动力，瘦子不远千里到了林海雪原，准备与传说中的火狐较量一番，以寻找生活的气力。在林海，他遇到了为猎火狐而在山里苦斗了六年的猎人，两人成了仇敌。雪暴袭击了林海，猎人和瘦子在死神面前，成为了一对难舍难分的好朋友。他们各自都寻找到了生存的道路。火狐没有出现，但他们都捕住了曾一度失去的生活的勇气和信念。

在影片《火狐》中，因电影院的倒闭而丢了饭碗的“瘦子”某种程度上而言是被迫离开集体体制内的。对于“瘦子”来说，“电影院放映员”的集体性社会关系对其作为主体和行动者的构成是有着极大意义，因而他对“电影院放映员”这个集体社会中的明确指称有着很深的眷恋，甚至因此“失去了生活的动力”。而当他远离集体体制后，却又是自主自发的以一种“回归”的形式，回到象征着集体体制管控范围之外的自然界中的林海雪原。在这类似于“太阳山”一般的纯粹的个体话语空间内，“瘦子”从体制——大自然、从集体——一个体，个体意识的回归给他带来的是集体体制内前所未有的安宁感和自由感。看似与影片《太阳山》一般无二的让个体意识的自醒与回归身处于一个近乎完全独立于集体意识与体制之外的个体话语空间，本质上却又是不同的。“瘦子”由集体意识体制内被迫来到个体意识空间中，即便他打着回归自然的旗号，却也还是带着录音机录下自己的口述日记，甚至在影片后来还禁不住要对一无所知的猎人胡子讲述其看电影的心得和解释第五代导演。最重要的是，他仍然还是给这次的回归率先确立了“猎取火狐”这样一个象征性的、寓意性的、从集体意识转向个体意识的指向性强烈的目标。“瘦子”所谓个体意识的“回归”早已无可避免地夹裹着各式各样来自于集体性社会整体中的部分影响。然而事实上，“火狐”在片中是带有明显寓言性质的精神符号，它可以是一只真实的火红色狐狸，也可以是所谓极致纯粹的“个体意识”的象征性造影，但它终究是虚无缥缈而不可得的。无论是“瘦子”碰到原本生于斯长于斯的猎人“胡子”，还是其本身就必然夹带着的、早已被集体体制所影响和重塑确立的“后天”的个体意识特性，无一不在寓言着一种吴子牛在 90 年代追求的个体意识与集体意识的相互涵盖性。

因此，笔者认为《太阳山》与《火狐》实质上即是吴子牛初入 90 年代“第五代”代际消解后寻求转型与突破过程中的数次尝试与思考，是导演对其新时期电影艺术创作思想基础与精神内核的追求与确立的过程。

## 第二节、个体意识的表达在吴子牛对外抗战类型片中的变迁

### （一）从主旋律《南京 1937》回望《鸽子树》与《晚钟》——吴子牛“第五代电影”的遗风和升华

在经历了《太阳山》的“追寻”与《火狐》的“确立”后，吴子牛才真正意义上完成了自身 90 年代电影艺术创作的转型。然而他的“转型”就像当年那部儿童故事片《候补队员》一样，被视作为一种“天真意趣”的幼稚而终究入不了许多人的“法眼”。聂倩葳在其文章中认为吴子牛的“转型”为“长久地漫游在自己的精神世界里”，而之后的主旋律三部曲也无非不过是一场“题材的拓展”<sup>[89]</sup>；陈墨在其文中则戏称吴子牛的所谓“转型”不过是“迷失在自己心灵欲望的郁郁森林之中。”<sup>[90]</sup>而无论吴子牛转型与否，先行研究中的“意绪”、“天真”、“幼稚”等等字眼似乎已经成为他整个电影生涯始终无法摆脱的标签。但在笔者看来，1995 年的电影《南京 1937》承袭了吴子牛 80 年代《鸽子树》与《晚钟》的“遗风”——那种在其以对外抗战为题材的战争影片中矢志表达的精神性内核：中国语境下，个体意识与集体意识的内在关系。只是三部影片之间存在着继承递进关系的同时，也存在着一种内在的变迁与进步的表达。而由《鸽子树》、《晚钟》直到《南京 1937》，从 80 年代“第五代”时期跨越至世纪末的 90 年代，吴子牛电影中个体意识与集体意识“内在关系”的变迁与新的定义，即是其某种意义上完成电影品格转型的佐证。这个“转型”完美与否笔者无法做出定论，但最起码吴子牛并非是“停留在第五代的入口处”<sup>[91]</sup>。本节将围绕吴子牛在《南京 1937》中个体意识的表达，与其 80 年代的电影《晚钟》一并讨论。通过探讨导演由影片《晚钟》到《南京 1937》个体意识与集体意识的关系变迁，定义其 90 年代电影作品中对个人主义话语的建构。

<sup>[89]</sup> 聂倩葳：《吴子牛电影研究》，《电影新作》，2016 年第 04 期，第 105 页。

<sup>[90]</sup> 聂倩葳：《吴子牛电影研究》，《电影新作》，2016 年第 04 期，第 104 页。

<sup>[91]</sup> 同[89]。

“1995年吴子牛准备着手拍摄《南京1937》时，他搜集了大量资料，并把自己关在房间里3天3夜，他表示自己看得气愤异常，一气之下竟然拿起剪刀胡乱剪光了自己的头发，发誓要拍好这部影片。”<sup>[92]</sup>。“南京大屠杀”在中国语境下的作为历史的惊人悲剧与整个民族的悲愤史诗，都迫使吴子牛激发出一种“不得不拍好”的坚定决心，只是当所有人都认为呈现在这类中国民族伤痛语境中的主旋律，会以意料之中的悲恸、壮绝以及沉重的历史感问世之时，吴子牛却出乎所有人意料之外地上交了一张耐人寻味的答卷——这是一部很难让人以激愤的情绪去捶胸顿足拍桌子的电影，是一部让人不知不觉以沉默的姿态长叹深思的电影，这也是在“南京大屠杀”如此宏大、壮绝、悲怆的历史题材下，最为“安静”的电影。无论是以儿童片《候补队员》为开端的个体意识个性话语表达，还是之后“腰斩”的《鸽子树》与“滑铁卢”的《晚钟》，吴子牛本身就是一个时刻能让人感到意外并引发诸多争议的导演。尽管进入90年代后“第五代”的代际性从此消解，但人们提到吴子牛时最先想到的始终是那部斩获诸多国内外大奖，并引发电影界热议争论的《晚钟》。但《晚钟》在80年代带给吴子牛的不仅仅只有“辉煌”，还有从1987开拍成片，中途反复删改修剪百次以上，直到两年后的1989年才最终得以过审上映的身心俱疲。并且上映后遭受来自各个阶层观众的抨击，更是让吴子牛感叹“没有好下场”<sup>[93]</sup>。所谓的体制“顺臣”又是如何得来的？当吴子牛在中国集体语境中，以个体意识的自醒与集体意识的“民族仇”、“阶级恨”、“教化”等等分庭抗礼之时，我们看到以《鸽子树》、《晚钟》为代表的对外抗战电影，以及以《喋血黑谷》、《大磨坊》为代表的党派斗争电影。然而看到这些多产的以个体话语为主题的影片时，中国的观众们、电影学者们、乃至电影界的各种前辈导演、同僚同行们，针对吴子牛电影的不屑与抨击如雪花纸片般接踵而至，“腰斩”、“零拷贝”“滑铁卢”、“惊人的幼稚”、“哗众取宠的天真”、“毒害中国人的民族情感”等等，更甚者有人嘲讽吴子牛“应该去越南或者日本领取奖章”<sup>[94]</sup>。而发起这各种各样的责难、诋毁甚至是羞辱的人们，一边要求青年导演们在时代的文化思潮中挑衅中国语境下集体意识权威，拍出可为个体话语发声的作品，一边只要认为是“挑衅过头”了便开始毫不留情地

<sup>[92]</sup> 《吴子牛故事：第五代的独行者》，《大众电影》，2007年01期，第16页。

<sup>[93]</sup> 刘伟宏：《“我的疼痛”-记青年电影导演吴子牛》，《电影评介》，1987年06期，第12页。

<sup>[94]</sup> 张焯：《吴子牛：晚钟为谁而鸣》，第64页。

口诛笔伐，甚至用上了“弱智”<sup>[95]</sup>的字眼。可当影片中一旦有了些许他们认为是“暧昧”集体体制的电影语言时，他们又会给导演扣上一顶“归顺”的帽子。“好话歹话”都让这些观众老爷们说了，那么“吴子牛的话”又有谁听到了听明白了？因此，当90年代的吴子牛将题材着眼于主旋律时，那些曾经对其百般挑剔的“老爷们”就开始顺理成章、假模假式地叹道那位曾经天真幼稚的“嗜血导演”终究还是累了，扛不过中国集体语境下电影体制的规训功用，沦为了集体教化下的一位“顺臣”。但实际上，吴子牛终究还是不甘的。

影片《南京1937》的故事性一如既往地并不复杂：1937年日军开始全面进攻中国，为躲避战乱的中国医生成贤与带有身孕的日本妻子理惠子和孩子们逃回南京老家。没想到南京也差不多要被日军所占领了，残垣断壁废墟一片。成贤没有选择进入欧美救援组织的安全区，而是选择了投靠朋友继续行医。另一方面老师刘书琴为了照顾学校的孩子们而没有离开南京留在了安全区。当日军攻陷南京城并在城内进行杀戮，虽然理惠子因为她的日本身份而逃过一劫，但同胞们的惨状让成贤既惊恐又悲愤。随着日军屠杀的升级并闯入了国际救援安全区，刘天琴为了保护孩子而被日军奸污，理惠子也被日军踢中肚子而差点流产。而最终，理惠子还是在这动荡的环境中与中国难民的帮助下成功诞生了一个孩子，并给他取名“南京”。

单单是在影片中直接将人物视角分散聚焦于中国男人与日本女人的“重组家庭”、日殖民时期的“台湾籍士兵”、留在南京城内的“儿童”、甚至还有“汉奸”，等等，就足以看出吴子牛的不甘归顺的“叛心”，以及他意欲囊括在其影片中宏大的、却又兼具了共通性的多元叙事视角。而多元化的叙事带给《南京1937》的则是不同性别、不同国籍、不同身份、不同理念的人群，在中国民族语境下惊人的历史大事件中，以不同的行动所捍卫的“人”与“人”之间相通的个人主义话语。这也是在继《鸽子树》与《晚钟》两部类型影片后，吴子牛“个体人性意识”表达的进步性之一。从《南京1937》的主要人物视角来看，有中国年轻女老师、医生“成贤”、医生的日本妻子“理惠子”、日本女儿“春子”、中国儿子“小凌”、工人老陶、国军将士“邓天远”、台湾籍日本兵、侵入南京的日本兵。影片描绘的是一个中日结合家庭在南京大屠杀中的遭遇。既然是“中

---

<sup>[95]</sup> 江浩：《吴子牛：嗜血的国王》，《江浩文集》，第四卷，第186、187页。



日结合”，那么就必定存在了对待民族语境下战争的“两国视角”，也即是说吴子牛从影片人物角色的设定上就没有回避民族意识的敏感性，而是通过将“集体意识的民族、国籍”与“个体意识的身份”糅杂于同一人物角色身上，创造性地让民族语境下集体意识与个体意识的内在关系不再对立，而是以共存乃至产生情感共鸣的方式衔接。比如“理惠子”作为一个亲身经历侵华战争的日本人，同时身兼“中国妻子”、“中国母亲”、“日本母亲”的三重身份，这样一种经历战争、经历南京大屠杀的影视艺术主体形象，也是间接将日本普通民众群体置于中国的民族语境，置于这场历史性的残忍屠杀中，让日本人参与并审视战争中的日本人自身，并同时被具有不同身份的中国人所审视。这里吴子牛提出了一个有关于个体意识与集体意识共存可能性的命题：个体通过属于一个整体，其部分的性质得到了转换。在影片中则是以“理惠子”多重的身份标示得以体现。“理惠子”属于日本人这个整体民族性标示中的一员，但同时却拥有着“妻子”与“母亲”的个体性标示，且在这两个个体性标示之上还存在着“中国妻子”与“中国母亲”的民族性前缀。吴子牛有意识地将个体归属于民族整体中的一部分，而这一部分的性质转换则促成了个体意识与民族意识的共存可能性。因此，相较于《晚钟》里民族意识与个体意识的对立间，存在着可供转变的不稳定性，如片中一开始日俘兵 A 被俘获救，他向八路军说明洞内需救援的人数为 32 名。也即是说，这位原本被认为是最早自醒个体人性意识的日本兵，在其潜意识中根本就没有将那几名被折磨濒死的中国劳工们算在待解救的人数范围内。而《南京 1937》中个体意识的存在姿态则显得十分完整了，导演从一开始就设置了一个独立于日本民族意识之外的个体意识的“个人”角色存在——“理惠子”。以“理惠子”为个体意识话语的载体，与同为日本人的日本民族意识话语载体的日本士兵、以及包括其丈夫“成贤”在内的民族意识载体，展开个体意识与集体意识之间关系的探讨与对话。如此将个体意识与民族意识赋予相互共存的形式，并在影片中对着“成贤”喊出“我肚子里的孩子呢？是中国人？还是日本人？”这般的个体意识人性话语时，也是对片外观众们的诘问，显得更加有气有力。同时，当日军飞机开始轰炸，“成贤”的朋友工人“老陶”第一时间想到的是急忙地冲回家，帮助“成贤”的日本人妻女们躲进防空洞，而自己却留在外面，并以带着气愤与无奈的语气对她们吼道“你以为你们的飞机就不会炸你们吗？”这一“舍己为人”的行为，

与以个体人性情感对集体民族意识的诘问，即是将日本民族意识中的军国主义完全置于了“南京城内的日本普通民众”的对立面，使得两者从“同族”意识整体论概念中产生分离。此时南京城内的日本普通民族与中国民众在个体意识人性的生死共情上即划作了等号。与之相呼应的则是片尾“理惠子”诞下的中日混血，并取名为“南京”。“南京”既有中国血脉，又有日本血统，他说“中国话也好说日本话也罢”，在此时此刻惨烈的战争背景下，在两国人民民族对立相互仇视的语境下，吴子牛给与了“南京”一个前所未有的启蒙性象征符号。

《晚钟》里民族意识与个体意识由完全对立走向相互转换的诱因因为“人性本能”。这种以人类本能为诱因对中国语境下的民族意识进行强调后的再剥离，在一定程度上是无法使得无论是中国观众还是日本观众自身的民族情感得到安抚的，反而会弄巧成拙地让观影者感受到个体意识人性情感在集体意识民族情感下的微不足道乃至对立违和，会为自身的民族情感而鸣不平。而在“南京大屠杀”这个历史性的悲剧事件中，民族意识与个体意识的关系处理是需要更加敏感且小心的。影片《南京 1937》里，吴子牛将同一民族语境下的个体，以不同的角色身份参与到影片中。首先笔者将民族语境为“日本人”的角色可细分为 1. 代表“日本民众”的理惠子、春子；2. 代表着日本军国主义的日本士兵们；3. 父亲为中国人，母亲为日本人的尚未出世的孩子“南京”；4. 当时期已属日本殖民地的台湾籍日本兵。而在影片中的多元身份标示下，作为“人”的个体意识自醒也并非全然没有。比如在民族语境为“日本”的前提下，个体的人性产生自醒与的过程则如下：当一群在南京城内肆虐的“日本兵”遇见了日本人的“理惠子”时，前一秒还在以“谁杀的支那人最多”为话题嬉笑的日本兵们礼貌亲切地笑着说“啊！您是东京来的吗？大城市的女生真是可爱！”...这种让“日本士兵”作为“日本人”的个体人性自醒诱因是以“同族”意识为前提的。“同族”意识囊括住了“日本集体军国意识”与“日本个体人性意识”，遵从的仍然是吴子牛关于个体意识与民族意识共存可能性的“整体论”思考：个体通过属于一个整体，其部分的性质得到了转换。当“日本普通民众”这样一个区别于日本民族意识载体“日本士兵”之外的“同族”出现时，“日本士兵”的性质得到了短暂的转换。但即便如此，“理惠子”在面对这些日本士兵时说话语气中不自觉地颤抖与害怕，也是暗指即便是短暂自醒为“人”的日本士兵，本质上也是区分于“日本普通民

众”的异类。并且当“理惠子”面临日本士兵们冲进红十字保护区向“春子”施暴时，她在不得已的情况下哭喊“她也是日本人！你们怎么做？”这句话的潜台词，即是在向日本士兵表明“身为日本人的士兵不能对日本人下手，但其他的大概就管不着了”。“理惠子”下意识地说出这句话，也暴露了其潜在意识中对于民族性、民族意识在一定程度上的认同感，这也是“同族”意识下整体论的一种个体话语。而此时施暴的日本士兵们虽然暂时停下手，但仍然恶狠狠的对着“理惠子”怀着孕的肚子踢了一脚。这“一脚”既凸显了日本民族意识的军国主义法西斯已经凶残凶恶到无视一切，自然也意味着踢破了“理惠子”对当时日本民族意识最后的一丝侥幸。

相比较于“理惠子”，“春子”与“小凌”这两个少年人的视角分别作为片中另一个日本民族意识下个体的“日本人”，以及中国民族意识下个体的“中国人”。从某种程度上来说，两人在叙事上要比“理惠子”的“个体意识”表达的更为透彻。影片中“春子”从头到尾都保持着“日本民众”的个体的“人”的形象：对中国弟弟“小凌”的保护和教导、对中国继父“成贤”的关心和担忧、对中国保护区难民营感受到的痛苦、对日本士兵们在南京城内暴行的惊恐，以及在最后她自身险些被日本士兵们轮奸强暴时的绝望，等等。相较于“理惠子”这个成年人的角色，“未成年少女”的“春子”眼中的个体人性情感反倒是更为干净和纯粹的，她的身上没有受到隶属于任何一个“整体”的影响；而“小凌”则更是有着与其年龄不相符的早熟：当南京城危，“刘老师”送小朋友一一回家并叮嘱劝说家长撤离南京避难。在送“小凌”回家时，刘老师想叮嘱其母，却被小凌赶忙接话说母亲病了（因为母亲“理惠子”是日本人）…老师离开后，姐姐“春子”训斥小凌“你不该这样和老师说话！”，而小凌却说“我这样说才是为了妈妈好！”…小凌对老师撒谎说“母亲生病了”的原因并非是羞于母亲“理惠子”是日本人，而是照顾到“理惠子”身为日本人的情绪，担心母亲被身为中国人的刘老师所仇视。因此“小凌”对待日本继母的态度从本质上讲也是无法无视其国籍与民族性的，他有着自身身为中国人的民族性自觉，因而才更加明白在南京城危亡之际，“同族”的中国人老师如果知道母亲是日本人后，会以怎样仇视的态度来对待她。而为了让母亲因日本人身份少受一些是非的行为则是以身为一个儿子的个体情感为推动的。寥寥数语，这是吴子牛让一个中国民族语境下的个体话

语者对日本民族语境下的个体话语者的“回护”，是一个实质意义上“儿子”对“母亲”的回护。因此，“春子”与“小凌”这两个有着不同民族血脉的孩子，存在于这样一个中日重组家庭中，使得作为影片主体的五口之家——中日双方民族语境下最具有代表性的个体话语者们集合在一处，显得更加真实且自然。而本质上，则是导演以中国传统儒家学论中所看重的“夫妻人伦”以及“家”的形式，使得中国丈夫“成贤”、日本妻子“理惠子”、日本姐姐“春子”、中国弟弟“小凌”，以及“理惠子”肚子里的两国混血“南京”，形成连通中日两个民族语境下，个体意识的人性情感与民族意识最为奇妙的平衡与共存。

其实相较于《晚钟》表现上的“温和”，《南京 1937》不仅在人物视角上尖锐了太多，还融汇了曾经嗜血时代一贯血腥、直观的视觉画面来放大“南京大屠杀”这一历史性的巨大悲剧。这使得影片在整体的表达上一方面没有忽视观众对“南京大屠杀”这样一个极其敏感的历史事件的民族情绪，同时也不失自然地兼顾了导演埋伏在影片各个叙事情节中针对个体意识的启蒙性思考。回顾影片《晚钟》里吴子牛刻意地通过空间场域的形式将中国语境下的个体意识与集体意识隔离开来，如前者是“浓雾”，后者则是“山洞”。两者则都必须通过个体“走出”的方式，穿透个体意识与集体意识空间那层无形的壁垒，来到彼此相对的另一空间场域内，以此来实现个体意识的自醒与个人主义的启蒙性话语。但从本质上来讲，即便“个体”走出了集体意识的场域，获得了自醒的“新生”，但原本象征着集体意识场域的“山洞”亦或是“迷雾”却仍旧亘古不灭的存在于那“荒原”或是“山林”之中，存在于那中国长久以来不可能改变的集体语境下。相比较这两部“前辈”，《南京 1937》显得更加直观、更加具有说服民族情绪的个体人性力道。并且没有了前者中那样迂回的“转换”与“回归”、也没有任何可供解释的“诱因”，而是堂而皇之地将“帝国主义法西斯”与“日本普通民众”有意识地明确地区分开来看，这就在片中形成了“法西斯帝国主义”和“中日两国人民”对立问题。这是种极其明朗化的“二元论”分法，它直观地将集体语境下民族主义外化的“法西斯”抛离于所有“人”的对立面讨论。因而对于观众不管是在观影时“情绪化民族意识的自我宣泄”，还是在观影后“宣泄后个体意识的自我启蒙”，都独创性地做出了“疏导式”的引路。这也是进入 90 年代新时期吴子牛思索的个人主义话语表达的思考：个体话语的启蒙必然脱离以往教科书

式的说教，且个体话语与中国集体语境的关系也非绝对意义上的对立。若想要在中国语境下以中国战争电影的形式启蒙中国观众的个体意识，就必须思考具有中国特色的个体意识表达，以及抒发具有中国特色的个人主义话语。“师出有名”在西方个人主义哲学中或许意味着与个体意志的背离，但西方的舶来品向来是被拿来“师夷长技以制夷”的。这么说或许并不恰当，但当中国进入 90 年代后现代主义的文化与商业思潮兴起，“多元化”在电影这种媒介中客观认同了并引导着中国观众以民族情绪为导向的主流情感，而这也绝不意味着规训。尤其是在以“个体意识启蒙”为主题且不断进步的吴子牛手上，对待民族意识则并非规训，而是疏导，而是以此作为让观众触及其影片个体人性意识启蒙内核的一道阶梯。从吴子牛电影的哲学艺术层面上看，这蕴含着哲学思维下的整体论，即个体通过属于一个整体，其部分的性质得到了转换（例如，通过属于一个社会，组成该社会的个人发生了转变）。这是一种基于佩蒂特“整体论者”（holist）和“原子论者”（atomist）”哲学争论的电影艺术思想美学发散。吴子牛以“整体论的个人主义”为思想美学基础，将中国语境下个体意识与集体意识的关系由原本的势不两立，引导成可相互转换，最终求得共存乃至一定程度上的共鸣。这是他对 90 年代个体意识与集体意识关系的重新建构，并加深对中国集体语境下个人主义话语的重申。这也是吴子牛电影的本质所在。

## （二）民族语境下知识分子的《国歌》与《英雄郑成功》中个体意识的个体性与集体意识的民族性之间的身份转换

继《南京 1937》之后，吴子牛似乎将其电影艺术创作的重心彻底地转向了“主旋律”，并开始着手于重点主旋律影片《国歌》的创作。主旋律电影是指能充分体现主流意识形态的革命历史重大题材影片和与普通观众生活相贴近的现实主义题材、弘扬主流价值观、讴歌人性人生的影片。<sup>[96]</sup>但吴子牛曾在访谈中表达自身对于主旋律影片独创性看法：“我们对于主旋律的认识是片面的。大家可以分析原因，比如说我们所看到的美国电影，他们从来没有说过自己是主旋律，

---

<sup>[96]</sup> 许南明、富澜、崔君衍：《电影艺术词典》，中国电影出版社。

但是电影里头的每一个画面、每一个人物的血液中，都是对美国的歌颂和热爱。所以我觉得要为主旋律正名，就不可以为主旋律而主旋律，只有拍摄出优秀的作品，无论是在艺术、人性、故事性、人物刻画上，一定是让社会和受众有强烈能量的片子，才是主旋律。”<sup>[97]</sup>吴子牛所理解的主旋律是有别于中国早期以来“三突出”之流的，并非刻意地宣扬主流意识，而仅仅是“主旋律”三个字所代表的字面含义，以及其所能传导指向的核心——一切宣传真善美的都是主旋律<sup>[2]</sup>。单从这一点上看，“吴式主旋律”理论符合导演长期以来电影艺术创作的基本价值理念，无论是早前曾遭受到风吹雨打的《鸽子树》与《晚钟》，还是有着这两部影片延续性话语表达的《南京 1937》，都在某种程度上符合吴子牛的主旋律理论标准。而随着年龄的增长和思想的变迁，这一时期的吴子牛在其电影艺术创作所意欲探讨的主要课题，是早在影片《南京 1937》中就已成型论下个人主义话语申发，也是他尝试在中国语境下，建构具有中国特色的个体意识的表达。且主旋律题材在中国语境下有着得天独厚的体制观照性，因此借助“主旋律”题材表达吴子牛 90 年代的个体启蒙意识，以及整体论下的个人主义话语思想美学，也就更加“师出有名”了。

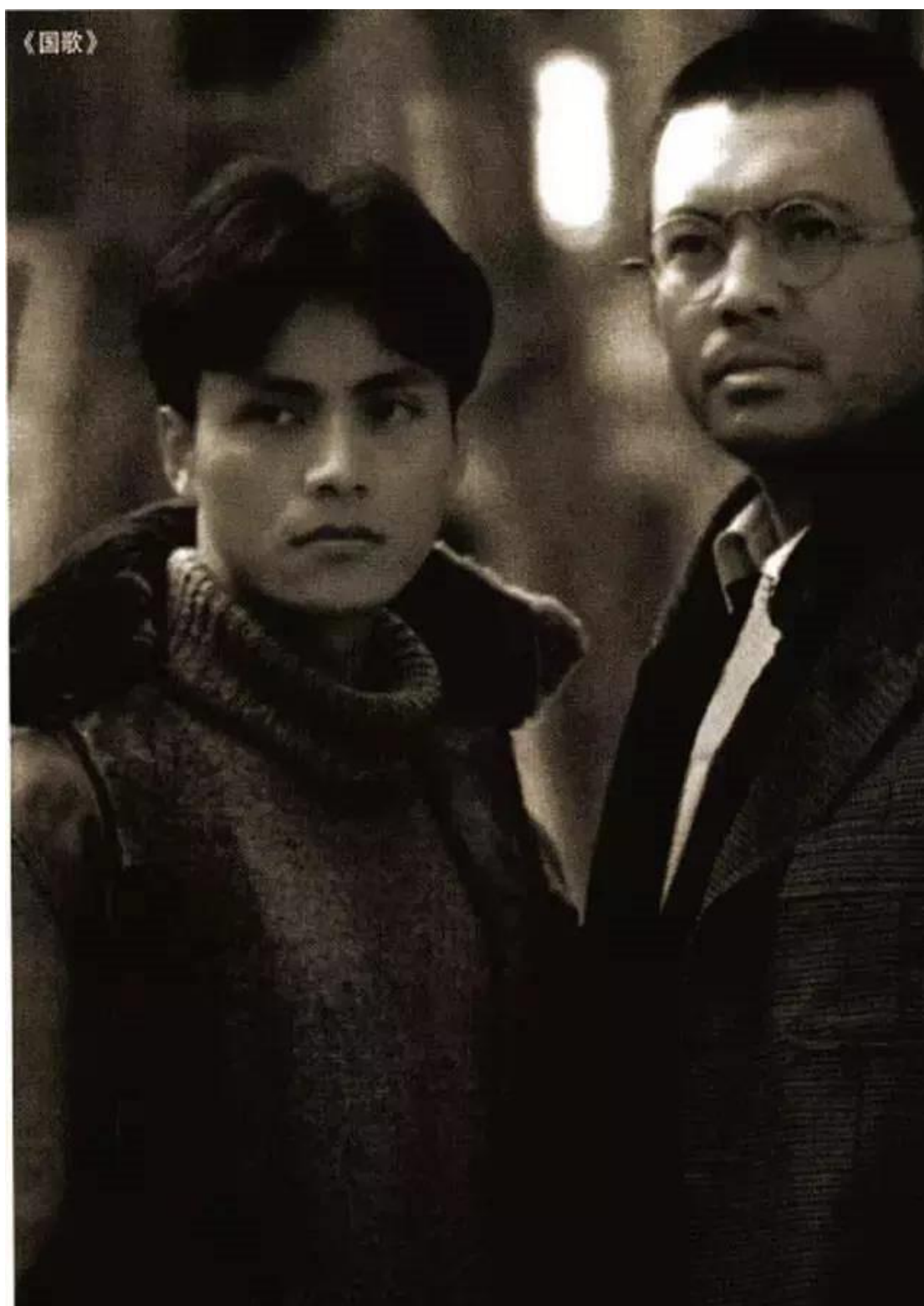
《国歌》主要讲述了 1931 年“9·18 事变”，东北三省沦陷了，正在上海积极从事抗日戏剧活动的田汉结识了东北流亡学生齐白山等人，并与这些热血青年成为了朋友，共同投身抗日救亡运动。“1·28”淞沪战争期间，田汉深感戏剧舞台不足以表现抗战，在夏衍的号召下，田汉等人毅然拿起摄影机，以电影武器，创作了一系列爱国影片，同时他创作的爱国歌曲也不断问世。当他的朋友齐白山与义勇军伙伴相继为国捐躯的消息传来后，田汉在悲愤中为影片《风云儿女》写下了主题歌“义勇军进行曲”，中国人民进行反侵略战争。这就是传唱至今的中华人民共和国国歌。

吴子牛在影片《国歌》中以隶属于整个中华民族中的一个个体“田汉”，将一个个体人一生的命运与一个整体国家、民族的荣辱兴衰结合一处。我们在感受影片民族情感与爱国情怀的同时，也看到了中国历史时代背景下一个艺术家波澜壮阔的一生。基于这一点，导演相较于《南京 1937》更为进步性的大胆尝试是，中国语境下的个体意识并非站在民族意识的对立面，而是通过让“个人”隶属于

---

<sup>[97]</sup> 《舍得指挥智慧讲堂》，《对话吴子牛：我们对于主旋律的认识是片面的》。

“民族”这个整体，“个人”的个体性话语必然将受到来自于“民族”这个整体的影响：“田汉”作为一个艺术家的主体性在片中促使着他发生并展开一系列的情感、语言、行为，包括带领着一众青年艺术家们排演话剧、深入到战争前线拍摄电影，等等。这些因整体性而引发出的个体的一系列行为行动，既带有个体话语的自主性，也无可避免地夹裹着整体民族性的潜移默化。这无论是与导演此前在以《晚钟》为代表的对外抗题材影片中所表达的，个体话语与集体语境的对立和转换关系，还是与以《大磨坊》为代表的国共内战题材影片中所表达的，集体语境下个体意识的扭曲异化姿态，都是截然不同的。吴子牛在影片《国歌》中讨论的是中国语境下个体意识与民族意识共存表达的可能性——“国家、民族、社群和文化这类超越个人的实体，并不是独立于个人的，因为它们并不能表达社会安排所要尝试和满足那些明确利益。”建立政治制度的终极目的，是为了服务于每一个具体的个人，而不是服务于不可化约为个人的共同体。因此，当主旋律的“国歌”奏起，片外长期处于中国语境下的观众们自然感受到澎湃的民族情感与爱国情怀，同时在影片内这种根正苗红的来自于中华民族整体中的情绪情感，则形成了针对中华民族整体中的个人——以“田汉”、“聂耳”等为代表的青年艺术家必然的响应。



此后的《英雄郑成功》作为吴子牛截至目前电影生涯的最后一部作品，在某种程度上是其“呼应”之作。“呼应”的正是多年前“第五代”时期导演第一部战争题材电影《喋血黑谷》。

《英雄郑成功》主要讲述了公元 1645 年，清军已经占领明朝半壁江山，南



明隆武帝退守福建。当时的台湾被荷兰人占领，国家有难之机，皇帝招见郑森，赐名“成功”，任御营中军都督。由于父亲郑芝龙在反清复明中与皇帝意见相左，隆武帝封郑成功为招讨大将军，赴边关探查军情。十几年后，荷兰人统治下的台湾民不聊生，不断有不甘被盘剥的百姓逃奔而至，郑成功决定收复台湾。一六六一年春末，郑成功率 200 艘战舰进攻台湾，在何斌的帮助下，郑军绕过鹿门岛浅海，两万多人出其不意地出现在荷军面前，荷兵仓皇应战，并将薛良等数百百姓押做人质，声言若郑军不撤就杀人质。何斌欲换薛良遭荷兵打死，薛良随即跳城而亡，郑成功见状怒发冲冠，带领军队冲杀而上，一举拿下城池，收复台湾。

严格意义上来说，《喋血黑谷》与《英雄郑成功》都属于“内战”题材的战争电影，只不过是国民党与共产党之间党派的内斗，换成了以郑成功为代表的南明余党与以康熙皇帝为代表的满清政权之间的内斗。从“个体性”与“民族性”之间的关系互换来看《喋血黑谷》与《英雄郑成功》两部影片之间的“呼应”就很明显了：影片《英雄郑成功》一开始着力表现的是郑成功的南明遗军抗击满清军队的中华民族之间的内斗，同样是兴百姓苦、亡百姓苦的民不聊生。但《南京 1937》中，导演却并未如当年的《喋血黑谷》一般以“难民百姓”的第三方视角对内斗进行批判讨伐，也不同于前者中的“他族”或曰“外敌”的日本人作为加深民族内斗的推手，而是让“荷兰人”这个中华民族整体性之外的“他族”以侵占台湾这个历史事件成为“个体受到民族整体性的影响”而发生转变的契机。因此，当郑成功的南明遗军放弃了将军队主力对抗满清军队的围剿，集中力量欲夺回被占领的台湾时，以康熙帝为代表的满清政权得知这一消息后也毅然宣布全面停止对南明所在的福建地区的围困，甚至大开方便之门以助郑成功从荷兰人手中收复台湾。影片《喋血黑谷》中个体意识的个体性表现为集体意识的民族性裂变下，国民党与共产党党派斗争夹缝间艰难求存的普通民众，而该片中集体意识所代表着的两个集体权力党派之间的争斗，是被吴子牛所针对的批判对象；但到了《英雄郑成功》中，这样的定位发生了颠倒。吴子牛通过让以郑成功为代表的“南明”余党，与以康熙皇帝为代表的满清政权，这两个同样作为集体权利党派之间的争斗，以两方共同的、比“党派”更为高级的整体性指称——“国家”的定义下“国家领土”的台湾，迫使两方原本的争斗产生了戏剧性的改变。当两个集体性党派权力同属于一个更高等层级的“整体”时，致使这两个集体性党派权力中

的个体的部分性质相互间也随之发生改变，而隶属于这两个集体性党派权力的个体——“郑成功”与“康熙帝”，也自然随之产生了影响与改换，个体意识在整体性质下最大程度上产生了自醒。这一点，与《喋血黑谷》中“国共两党由一开始一致对外抗击日军，到最后却演变成国共两党翻天覆地的内战，而日军却坐山观虎斗”的叙事设置存在着相反性的呼应。如此也能看出吴子牛在90年代个体性与民族性关系问题的延伸思考，也是他在《英雄郑成功》中表达的本质性问题——整体论下的个人主义话语。

不管是《国歌》还是《英雄郑成功》，这两部影片都有着吴子牛在主旋律题材所独创性的宏观叙事与微观叙事平衡程度上的有意操控。这种主观操控的目的性并不在于追求宏观叙事与微观叙事的平衡，而是将宏观叙事作为影片的客观语境，在该客观语境的年代、历史、事件等等要因上有意无意地左右着微观叙事主体人物的能动性。简而言之。即是“历史真实下个体人的能动性”。

## 第四章 结语

作为第五代导演中“最为早发、但最为晚熟，最为坎坷、但最为多产，最为复杂、又最为单纯”<sup>[98]</sup>的吴子牛，在电影界中常常被视作为一个幼稚执拗的“孩子”。导演个人性格中“孩子气”般的天真意趣迫使他不得不与粗粒的现实作出抗争。而这抗争的过程中，也必然伴随着一步一个脚印的深入思考。笔者认为吴子牛的思考与其电影生涯的步伐始终保持着一致，并与中国集体语境下外化而出的各种集体意识、集体体制、集体权力的力量作周旋。因此，笔者看到了吴子牛横跨80、90年代电影话语的本质——中国语境下个体个性意识与个体人性意识的表达，以及中国特色的个人主义话语建构。

80年代，吴子牛在1983年的处女作《候补队员》中“先天下之先而先”的对个体意识的个性表达“投石问路”。儿童故事片早自50年代以来就作为一个独立分支，一直在发展。而吴子牛能在处女作就选择了以儿童视角投注其作为导演自身强烈的压抑无奈的个体意识话语，虽稚嫩而青涩，谈不上什么大手笔，却也足可见其野心之广、所图不小。这种直接让儿童化身集体社会“反叛者”的大

<sup>[98]</sup> 陈墨：《赤子的意绪——读吴子牛电影札记》，《当代电影》，2001年第03期。第54页。

胆，是带有明显初生牛犊和剑走偏锋的意味，绝非一些先行研究中将导演定位成的“温吞”和“中庸”这两个词所能够比拟的。而这部表面上看似和他往后电影作品风格大相径庭的儿童故事片，恰恰正是作为导演自身个体话语表达的首次投放和“试水”。即便无法说该片拉开了第五代导演的序幕，最起码也给往后被称作“第五代”的群体们“打了个样儿”。虽然终究受限于题材而点到为止，但导演显然也并不满足于这种意犹未尽的抒发，他想要的是更加肆无忌惮的“发泄”。或许是《候补队员》同年同期的“发泄之作”<sup>[99]</sup>《一个和八个》给予了吴子牛一定程度上的启发与灵感，随之而来的就是导演第二部作品的画风突变，他开始着眼于最能引发激烈矛盾冲突和情绪宣泄的战争影片——与前者风格迥异的战争片处女作《喋血黑谷》。

吴子牛在《喋血黑谷》中确立的是其自身以党派内战为题材的独创性个体话语影像风格：中国语境下集体意识对个体的异化表达。只是该片中的这种表达很好的以第三方视角将“普通农民百姓”摘离“异化”的范围内，对共产党的异化更是隐而不发。这种党派内斗的个体话语风格也被吴子牛具有延续性、进步性地表达在了其后的影片《欢乐英雄》、《阴阳界》与《大磨坊》中。而个体的“异化”指称则更加广泛、明显且大胆，不仅打破了“军民鱼水情”的中国战争影片套路，将“普通农民百姓”的异化以一种极致扭曲与真实丑陋的姿态表露无疑，还以“不站队”的宣言<sup>[100]</sup>对共产党的异化程度上含沙射影，指向性明确，以此对内战的无意义性进行讽刺。党派内斗题材下以个体意识的异化表达对集体意识施以抨击。

在《喋血黑谷》之后的《鸽子树》，吴子牛确立了其以对外抗战为题材的独创性个体意识话语影像风格：中国语境下集体意识与个体意识的对立与转换关系。并将对外抗战题材的个体话语风格具有延续性、进步性地分别表达在了其后的《晚钟》里，形成了吴子牛 80 年代自成一体的个体抽象人性话语体系。进入 90 年代，当“第五代”已经在 80 年代宣泄完了压抑已久的自我强烈意识，放下了文革伤痛，走出了伤痛框架下的电影模式，与“自我达成和解”<sup>[101]</sup>之时，笔者看到的无非是第五代导演们纷纷因市场商品经济的崛起而移情别恋，奔赴金钱

<sup>[99]</sup> 陈捷. 第五代电影:现代性的追求与反思[M].北京:中国电影出版社 2005.第 65 页。

<sup>[100]</sup> 江浩:《吴子牛:嗜血的国王》,《江浩文集》第四卷,第 275 页。

<sup>[101]</sup> 聂倩葳:《吴子牛电影研究》,《电影新作》,2016 年第 04 期,第 104 页。

的怀抱，挖空心思地炮制所谓的大片，再无中国电影的情怀可言。而吴子牛却是个中例外，《鸽子树》与《晚钟》未尽的“遗憾”被其延续到了主旋律《南京1937》中。并在《南京1937》中，导演发起了有关中国语境下个体意识与集体意识共存可能性的命题：个体通过属于一个整体，其部分的性质得到了转换。于是，中国语境下个体意识与集体意识在吴子牛的电影中由原本的对立，走向相互间的可转换性，再到寻找二者共存共鸣性的可能。

从探索初期的激剧，到情感宣泄之后冷静的反思，这并无法成为将吴子牛定义于沉湎于精神世界的固步自封和自我疗藉的依据。在笔者看来，吴子牛是一个在电影的不断尝试与思变中，寻求突破性表达的启蒙者。康德<sup>[102]</sup>认为“启蒙运动就是人类脱离自己所加之于自己的不成熟状态，并且鼓励人们运用自己的理智。”吴子牛通过其电影对中国语境下个体意识话语的表述，将自身的精神世界做出一种外化的、面向普罗大众的展示，在这个过程中给予观众个体意识话语的自醒。并尝试在这种不断地展示与思考中，同时感受来自于观众们对影片艺术情感上的回馈，以此推动着导演下一部电影中启蒙话语的进步与成型，以及其自身精神世界的完善。

---

<sup>[102]</sup> 伊曼努尔·康德（德语：Immanuel Kant，1724年4月22日—1804年2月12日）著名德意志哲学家，德国古典哲学创始人，其学说深深影响近代西方哲学，并开启了德国唯心主义和康德主义等诸多流派。

## 参考文献

1. [美]吉尔伯特·罗兹曼：《中国的现代性》，江苏人民出版社，2003年8月版。
2. [英]齐格蒙特·鲍曼：《流动的现代性》，上海三联书店，2002年版。
3. [爱]佩蒂特：《人同此心：论心理、社会与政治》，应奇，王华平，张曦译，吉林出版集团，2010年版。
4. 周策纵：《五四运动：现代中国的思想革命》，江苏人民出版社，1996年12月版。
5. 夏平，谢弗：《利维坦与空气泵；霍布斯、玻意耳与实验生活》，蔡佩君、区立远译，上海人民出版社，2008年版。
6. 曹钦：《政治思想史·西方政治思想·佩蒂特专辑》，2015年版。
7. 应奇、刘训练编：《公民共和主义》，东方出版社，2006年版。
8. 江浩：《江浩文集·人物传记卷》，华艺出版社，1995年9月第一版。
9. 余英时：《中国思想传统的现代诠释》，江苏人民出版社，2003年版。
10. 李泽厚：《中国现代思想史》，天津社会科学院出版社，2003年5月版。
11. 许相全：《鲁东大学学报（哲学社会科学版）》，2015年第02期。
12. 列文森：《儒教中国及其现代命运》，中国社会科学出版社，2000年5月版。
13. 泰勒：《答非所问：自由主义-社群主义之争》，应奇译，东方出版社，2006年版。
14. 王富仁：《中国的文艺复兴》，广西师范大学出版社，2003年4月版。
15. 陈捷：《第五代电影：现代性的追求与反思》，中国电影出版社，2005年12月版。
16. 倪震：《北京电影学院故事——第五代电影前史》，作家出版社，2002年2月版。
17. 张振华主编：《第五代导演丛书》，湖南文艺出版社，1996年12月版。
18. 王志敏：《现代电影美学基础》，中国电影出版社，1996年8月版。
19. 舒晓鸣：《中国电影艺术史教程》，中国电影出版社，1996年6月版。

20. 俞兆平：《现代性与五四文学思潮》，厦门大学出版社，2002年5月版。
21. 林韬：《电影摄影应用美学》，中国电影出版社，2009年10月版。
22. [乌]丹尼艾尔·阿里洪：《电影语言的语法》，北京联合出版公司，2013年3月版。
23. [美]史蒂文·卡茨：《电影镜头设计：从构思到银幕》，北京联合出版公司，2019年7月版。
24. [美]史蒂文·卡茨：《场面调度：影像的运动》，北京联合出版公司，2015年7月版。
25. [美]杰里米·温尼尔德：《电影镜头入门》，北京联合出版公司，2015年7月版。
26. [美]大卫·波德维尔、[美]克里斯汀·汤普森：《电影艺术——形式与风格》，北京联合出版公司，2015年7月版。
27. [美]大卫·波德维尔：《好莱坞的叙事之道》，世界图书出版公司，2018年2月版。
28. [美]大卫·波德维尔：《建构电影的意义：对电影解读方式的反思》，北京大学出版社，2017年版。
29. 梁明、李力：《镜头在说话：电影造型语言分析》，北京联合出版公司，2017年9月版。
30. [美]路易斯·贾内梯：《认识电影》，四川人民出版社，2017年11月版。
31. [法]安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译著，商务印书馆，2017年8月版。
32. 梁明：《电影色彩学》，北京大学出版社，2008年8月版。
33. [英]理查德·约特：《视觉艺术用光》，薛非寒译著，浙江摄影出版社，2012年9月版。
34. [苏]安德烈·塔可夫斯基：《雕刻时光》，张晓东译著，南海出版社，2016年5月版。
35. [美]路易斯·贾内梯：《闪回：电影简史》，北京联合出版公司，2016年11月版。

36. [日]是枝裕和、中村航：《奇迹》，毛叶枫译著，南海出版公司，2016年5月版。
37. [美]威廉·M·埃克斯：《你的剧本逊毙了》，周舟译著，北京联合出版公司，2016年8月版。
38. Philip Pettit, A Theory of Freedom: From the Psychology to the Politics of Agency, Cambridge: Polity, 2001.
39. Philip Pettit, The Common Mind: An Essay on Psychology, Society and Politics, Oxford: Oxford University Press, 1993.
40. 张焯：《吴子牛-第五代导演》，湖南文艺出版社，1996年版。
41. 花军：《第五代导演》，民族出版社，1988年版。
42. 李刚：《论中国第五代导演的文化精神》，中国社会科学出版社，2005年版。
43. 张会军主编：《银幕追求——与中国当代电影导演对话》，中国电影出版社，2002年2月版。
44. 张会军主编：《银幕创造——与中国当代电影摄影师对话》，中国电影出版社，2000年9月版。
45. 杨远婴主编：《90年代的“第五代”》，北京广播学院出版社，2000年11月版。
46. 周国平：《诗人哲学家》，上海人民出版社，1987年12月版。
47. [法]亨·阿杰尔：《电影美学概述》，中国电影出版社，1994年版。
48. 胡菊彬：《新中国电影意识形态史（1949-1976）》，中国广播电视出版社，1995年12月版。
49. 王志敏：《现代电影美学基础》，中国电影出版社，1996年8月版。
50. 陈佑松：《新世纪中国电影思潮》，商务印书馆，2008年4月版。
51. 周星：《中国电影艺术史》，北京大学出版社，2005年2月版。
52. 李少白：《中国电影艺术史（1896-1923）》，文化艺术出版社，2018年8月版。

## 附录

### 吴子牛导演电影作品年表：

片名	上映时间及地区	导演/编剧	主要演员	获奖情况
《候补队员》 (潇湘电影制片厂)	1983 年中国大陆	吴子牛、陈鲁/谢文礼	刘卫华、文玲、田歌、蒋硕	获第 4 届中国电影金鸡奖特别奖；阿尔及尔第 1 届国际青年电影节最佳男演员奖；厄瓜多尔太平洋基多城国际电影节儿童电影大奖评审团奖。此外该片还参加了荷兰鹿特丹电影节及法国意大利等国影展。
《喋血黑谷》 (潇湘电影制片厂)	1984 年中国大陆	吴子牛/蔡再生、林庆生	杜雨露、赵建文、鲍海鸣、申军谊	创当年全国最高票房；荣获新时期十年优秀影片称号；此片曾分别参加在意大利香港举办的电影展。
《鸽子树》(潇湘电影制片厂)		吴子牛/叶楠		未公开发行。
《最后一个冬日》(潇湘电影制片厂)	1986 年中国大陆	吴子牛/乔雪竹	洪宇宙、陶泽如、虞梦、张晓敏、李羚	第 2 届东京国际电影节青年导演 87 竞赛作品；参加希腊、雅典、伦敦电影节影展；本年，英国影评人托尼雷恩拍摄的中国新电影在世界主要影展放映，吴子牛作为第五代重要成员与此片一道得以重点介绍。
《晚钟》(八一电影制片厂)	1987-1988 年中国大陆	吴子牛/吴子牛、王一飞	陶泽如、周琦、刘若雷、孙敏	获第 39 届柏林国际电影节故事片银熊奖；第 9 届中国电影金鸡奖最佳导演奖、最佳摄影奖、最佳男主角、最佳男配角奖及最佳美术、最佳音乐提名；获第 7 届波哥大国际电影节最佳故事片、最佳导演、最佳音响奖。此片还参加了纽约、旧金山、印度等国际影展。
《欢乐英雄》 (福建电影制	1988 年中国大陆	吴子牛/司	陶泽如、徐守莉、	获中国电影华表奖优秀故事片奖；第 9 届中国电影金鸡奖最



片厂)		马小加	涂门、廖京生、申军谊、金棣、胡小玲	佳导演、最佳男主角、最佳女主角奖以及最佳男配角提名；第12届大众电影百花奖最佳男配角奖；日本福冈艺术节“友好杯”；参加加拿大蒙特利尔电影节、意大利都灵电影节、香港国际电影节展。
《阴阳界》 (《欢乐英雄》续篇。福建电影制片厂)	1988年中国大陆	吴子牛\司马小加	涂门、廖京生、申军谊、金棣、胡小玲、姚文泰	1988中国广播电影电视部优秀影片奖优秀故事片；第9届中国电影金鸡奖最佳导演、最佳男主角、最佳女主角奖以及最佳男配角提名；第12届大众电影百花奖最佳男配角奖；日本福冈艺术节“友好杯”；参加加拿大蒙特利尔电影节、意大利都灵电影节、香港国际电影节展。
《大磨坊》(潇湘电影制片厂/香港银都机构)	1989年中国香港	吴子牛/吴子牛、乔良	沈丹萍、刘仲元、李玉生、陶泽如	入围第40届、42届柏林国际电影节，均因故撤回。
《太阳山》(福建电影制片厂)	1991-1992年中国大陆	吴子牛/司马小加	刘仲元、陶泽如、张立维	日本环太平洋电影节“太平洋”杯。
《火狐》(长春电影制片厂/香港森信娱乐发展有限公司)	1994年中国香港	吴子牛	巩汉林、涂门、李勤勤	第44届柏林国际电影节“特别推荐奖”；加拿大蒙特利尔国际电影节“金熊猫大奖”。
《南京1937》(中国电影合作制片公司)	1995年中国大陆	吴子牛/张冀平、梁晓声、徐天生	秦汉、早乙媛、陶泽如、刘若英、久保惠三郎	上海影评人“最佳音乐奖”；2000年10月吴子牛应美国费城索斯摩大学坦普尔大学及纽约大学哥伦比亚大学电影系邀请携此片访问讲学。
《国歌》(潇湘电影制片厂)	1999年中国大陆	吴子牛/张冀平、范正明、苏叔阳	何政军、傅亨、陈坤、刘卫华、李艳秋、伊春德	获中国电影金鸡奖故事片特别奖最佳化妆奖及多项提名；沈阳“市长杯”奖；中国电影华表奖“优秀故事片奖”、“优秀导演奖”、大众电影百花奖、“最佳故事片奖”；“五个一

				工程”奖；夏衍电影文学奖“优秀剧本二等奖”；参加美国洛杉矶、纽约、中国电影周及在德国举办的“中国电影周”展映。
《英雄郑成功》（福建电影制片厂、潇湘电影制片厂）	2000年中国大陆/中国香港	吴子牛/张冀平	赵文卓，蒋勤勤，岛田杨子，徐敏	