

# 《吴天明研究》序

■ 文/饶曙光

裴亚莉在攻读学位的时候,我们一起完成了《新时期电影文化思潮》的写作。在那个过程中,我们一致感觉到,吴天明是值得进一步深入研究的电影导演。吴天明的创作,代表了现实主义美学在中国电影中的强大存在和蓬勃发展,这在改革开放以来的电影史上,是极为典型也极具中国美学特征的。但在当时,这一项工作并没有立即展开。裴亚莉毕业后到西安工作,为她进一步研究吴天明和西部电影提供了契机。

吴天明既是一位杰出的电影艺术家,又是一位卓越的电影事业的领导者。在他担任西安电影制片厂厂长期间,钟惦棐先生到西影调研考察,提出了“西部电影”的概念。从此以后,以西安电影制片厂为中心,涌现了多位致力于彰显西部美学风格的电影导演。他们创作的作品,成为全国风靡一时的中国西部电影的代表作,如《人生》《野山》《黑炮事件》《孩子王》《黄河谣》《炮打双灯》等。吴天明、滕文骥、顾长宁、张艺谋、陈凯歌、黄建新、何平等导演的作品,不仅成为“西部电影”的代名词,而且成为中国电影的重要代表,构建了中国电影美学特性的重要内容。而上述电影和电影人,都是“西影出品”,离不开吴天明的领导和支持。

作为一位杰出的艺术家,吴天明的创作,首先表现出巨大而饱满的现实主义热情。他对新中国成立前中国革命的历史、对社会主义建设时期中国的现实饱含深情,对改革开放以来中国社会的发展状况无比关切,对于中国电影的未来充满期待,这是他能够在创作中一直保持现实主义立场的根本前提。而作为第四代电影导演的代表人物之一,吴天明不仅是兴起于1979年的电影语言现代化讨论的在场者,也是积极的实践者,更是将纪实美学新风尚成功带入叙事性电影的勇敢探索者;以写真实为根本目的的创作理念,促使他和他的同仁们第一次将中国西部的山川风物和人民生活自然而然又令人震撼地展现在了银幕上,刷新了中国电影的语言谱系。

尽管现实题材电影和现实主义电

影之间有着非常复杂的关系,短时间内难以厘清,但我相信,电影自带现实主义。因为从巴赞的理论来说,电影的发明就来自人的一种心理欲望,是物质现实的复原。摄影的本性、电影摄影的本性,是人类历史上第一次排除了“人为的”因素让摄影机自动生成完整的再现现实影像。不过,摄影机即使是所谓自动生成也是有态度的,所谓的零度生成其实只是一种神话而已。理性蒙太奇、积极的蒙太奇主张则把“人为的”因素放大了,这虽然有助于戏剧张力和戏剧效果的呈现,但会造成“多义性、暧昧性”的消失。巴赞因此有条件地反对蒙太奇,大力倡导并反复阐释长镜头理念和理论,主张减少“人为”的因素,“人为”的干预,有效保留现实本身所具有的多义性、暧昧性,这本身就是在说电影的现实性。

裴亚莉在她的新著《吴天明研究》中对吴天明作品的现实主义美学面向做了充分的评析,同时尝试着开拓吴天明和西部电影研究的新边界。她将吴天明电影放置在我国社会主义信仰体系中进行研究,呈现了吴天明电影的思想史价值;将吴天明和西部电影的主流成就与兴起于新中国成立初期的长安画派进行关联,将吴天明电影与世界电影和艺术史潮流进行关联,定义了吴天明电影的艺术史价值;剖析了吴天明电影与所改编的文学作品之间的对话关系,并以一种发展性的眼光,梳理了吴天明电影对当代青年导演的启示和指导性意义。这些问题和面向的提出,都是对吴天明和西部电影研究的有益拓展,有助于我们从更广阔的学术图景中理解吴天明和中国西部电影。

最近一些年,我和不少同仁就构建中国电影理论和评价体系进行了积极探索。吴天明及其创作,无疑是这一工作中十分重要的研究对象,而裴亚莉就吴天明和中国西部电影所做的工作,为丰富这一体系发挥了积极作用。书中观点,乃作者长期思考的结果,希望能够引起广大读者、吴天明研究者以及中国电影爱好者的关注。如能获得讨论,则正是学术研究应有的健康生态。

听到学界同仁和读者的看法。

这一本小书的第一批研究成果,发表于2012年的《陕西师范大学学报》(哲学社会科学版),此后,《文艺研究》《中国文艺评论》《上海文艺评论》《山西师范大学学报(社科版)》《路遥研究》等学术刊物,都为本书大部分篇章的发表提供了极大的帮助。张积玉、杜敏、戴阿宝、房乃乔、畅引婷、戴清、胡一峰、王刚、张冲等师友,都为稿件的撰写和修改提出过重要的意见。而在西安参加兄弟姐妹院校青年学子的硕博论文的开题、答辩,与西安同仁时时进行的切磋甚至闲谈,以及师友们对我陆续发表的论文的看法,都在督促着我将这一份工作做得更好——尽管还不是那么好。好在这一份研究还会继续,希望继续得到师友们的帮助。

本书前期研究和成书过程,得到了教育部人文社会科学基金、陕西省哲学社会科学基金、陕西省哲学社会科学优秀成果奖、陕西省教育厅人文社会科学优秀成果奖、陕西师范大学社科处、陕西师范大学文学学院的大力支持和慷慨奖励,特此致谢。陕西师范大学出版社梁菲女士和她的同事们,在书稿的修改和校对过程中付出了大量心血,令我深为感动。

西部电影集团、吴天明导演的女儿吴妍妍女士,为本书提供了珍贵的图片,深情厚谊,无以言表。

一边从事学术研究,一边积极关注陕西电影的创作现场。听不少人说,在中国的电影行业里,“凡有剧组处,就有西影人”,这句话里面蕴藏着西部电影的骄傲,同时让人感受到中国电影的生机勃勃。在西影园区,吴天明的雕像衣襟飘动,似乎在传递着一种对于电影艺术的永远的热情,永远的感召。这种热情和感召,既是西部电影的气质,也能代表中国当代电影的气质。愿以微薄的工作成绩,响应这种热情,传递这种感召。至于在这些视域之间的论述过程及其结论,都完整地保存在本书里,特别希望

中国电影艺术研究中心  
电影文化研究部专版

# 重看《山河故人》

■ 文/王小鲁

让我印象深刻的时对监控摄像头素材的使用。时代的技术和媒介成为重要的象征。

《山河故人》也是如此。我记得十年前观看时自己就留意到了这一点。影片中那些也许是DV所摄取的素材来源不明,但有媒介经验的我们知道,那是属于那个时代的素材,也是属于那个空间,在汾阳或者附近。它们被穿插在影片中。分辨率低下的影像细节简陋,黑乎乎的,但它唤起了记忆,激发了我们对于那个时代的感受力。

电影画幅比例从开始的4:3,到十年后的16:9,再到二十五年后的2.35:1,观众的视野被逐渐拉宽,对应了我们活动空间逐渐变大的事实。人们行卧的所在不再那么逼仄,但人类的情感也随之稀释,不再那么凝聚。人们抛弃了故乡,去往天涯海角。出国后晋生与张到乐在澳洲的住房外是水天一色,显得苍茫和空洞。

这部电影的叙事特别简约,赵涛和晋生恋爱、生子、离婚,晋生和儿子张到乐移民至澳洲,到乐在澳洲生活时,有着强烈的情感缺失。当中还穿插着与梁子的简约的生活线索,赵涛离开他后,他赌气离开了汾阳,去往外地打工、结婚生子,后来患重病回汾阳治疗,其间向赵涛借钱。

从这里看,剧作其实非常普通。张到乐与年长的女老师恋爱这个段落,也非常直接地让人联想到精神分析领域里面大家熟知的俄狄浦斯情结。张到乐在老师的怀中哭诉自己对于母亲的情感,这样的情设计毫不新鲜,但也是被总结出

来的人类共通的一种情感逻辑和情感模式。涛儿的父亲在去拜会老友时,在车站上去世了,涛儿的哭泣虽然是一种大家都熟悉的情感,但一样催人泪下。

因此,《山河故人》的故事毫无难度,素面朝天,很直白,但也便于大家情感的投射。创作者们削减了过于繁重的叙事任务,也给予了其他部分以余地,尤其是给予了表演巨大的发挥空间。

赵涛的表演在这部影片中得到了最大的进步。青年时代的涛儿眼中充满了光芒,老年的涛儿双眼已成风眼,看事物时焦点散乱,时刻处在迷惘中。年轻的涛儿无忧无虑,骑着踏板摩托,带着随身听,音乐让她陶醉,乃至让小摩托车在汾阳的马路上划出了弧线。

儿子回到汾阳,涛儿给他包了个麦穗饺子,并用嘴吹冷了,无限疼爱地送到张到乐的嘴边,张到乐有片刻的犹豫,还是吃了,然后夸张地说了一句,Nice! 这是被散发着资本光芒的高尚礼仪所训练出来的世故与精致。

在那个雪夜重看《山河故人》,被磅礴的感情所冲击,过去那些人做了那样的选择,被那样的财富逻辑所裹挟,很快陷入命运的悲剧,过去不幸福,未来也没有得到幸福。那是对生命的永久亏欠。对此,我们怀念山河,怀念故人,虽然回到旧时代和前现代并非坦途,但不妨我们在那个雪夜痛哭一场——你可以说那是属于中年人的感动,也可以说那是被一定规模的时间所赋予的情感的领悟。

# 《用武之地》: 反战叙事与中非关系的生动表达

■ 文/王彦尹

## 《吴天明研究》后记

■ 文/裴亚莉

从学习文学到学习电影,始于饶曙光老师的引导;以吴天明导演及其作品进行研究,也是始于那一次和饶老师的共同工作。到西安工作,给学生开设电影美学选修课,吴天明的作品总是能够得到学生们的最大关注。这应该是他们随时有可能经过西影路,有可能听到西安市对西影的谈论的影响。单位同仁颇多从事陕西文学的研究,所以西部电影很自然地就成为观照对象。更何况,无论是当年还是近年来,每当和饶老师谈及吴天明,他都认为,吴天明当然是值得继续深入研究的艺术家。感谢饶老师不辞辛苦,为本书写了精彩的序言。

大概是2005年,陕西师大成立“西部影视研究中心”,杨争光先生任首任中心主任。成立大会隆重非凡,时任校长房喻教授参加,并在会后和与会人员一起共进午餐。当时,房校长和吴天明导演同桌,坐在一起,相谈甚欢。之后,我把自己的小书《电影语言现代化再认识》送给吴天明导演,他说:“我回去一定好好看。”那是我唯一一次见到吴天明导演。送自己的小书给他,是因为里面有论及他的内容,但我心里着实不希望他真的去读,因为实在是太粗略了。那时候,心里想,要是能写得再充分一些就好了。

但是,“写得再充分一些”,并不是一件容易的事情。西部电影一直是西安电影学人的热门话题,要想在这个充满地缘文化热情的空间里,对吴天明研究做出创新,需要自己来开拓新的研究边界。所以,以新中国成立以来中国人民的社会主义信仰为研究的基础起点,探索吴天明电影与现实主义美学的关系、与中国当代文学的关系、与长安画派和世界电影潮流的关系、与青年导演间的关系,这些视域的打开本身,就是自己的第一步学习心得了。至于在这些视域之间的论述过程及其结论,都完整地保存在本书里,特别希望

申奥导演的《用武之地》,以战争冲突下普通小人物的命运为切入口,通过三条相互交织的叙事线索,将战火硝烟中不同群体的生存困境与人性光辉展现出来,为观众呈现了一场极具真实感的逃生自救之旅。影片中对中非关系的影像化呈现,也使这份友谊在战火的淬炼中更显真挚与厚重,为电影的反战主题增添了更为深厚的人文底蕴。

### 小人物视角与真实感构建

从小人物视角切入,敏锐抓取社会热点,向来是申奥导演的长处。《用武之地》延续其一贯的创作风格,将镜头聚焦于战火中脆弱渺小的个体生命。无论是工程师苗峰、记者马笑、医生潘文佳还是华裔商人周伟杰,他们并非传统战争片中的英雄人物,而是被战争裹挟的普通人。

在《用武之地》所呈现的战争背景中,个体命运显露出脆弱与渺小的本质。从电影开场就被击毙的足球男孩,到马笑、潘文佳、苗峰等三人被抓为人质,再到周伟杰与反政府的钢铁军做生意发战争财,电影一直在呈现的是在战争危机下无法逃脱的个人命运。影片中人物的行动轨迹始终受战争局势的推动,也让观众时刻处于紧张状态。

当个体命运被卷入战争冲突时,普通人在危机下所展现出的生存本能,加深了影片的真实感。马笑在面对暴乱时,肩扛媒体人的责任向前冲,而被扒为人质后则满是担忧与恐惧;苗峰不顾个人安危,前往郊区维修通讯基站,可被地雷炸伤后,忍不住在痛苦的呼喊中等待死亡;潘文佳即使怀有身孕,仍坚持救护伤员。然而在逃亡自救时,她也流露出脆弱无助的一面。这些细腻的刻画,塑造出角色前后的巨大反差,也让他们从“受害者”或“拯救者”的刻板框架中挣脱出来,成为真实鲜活、有血有肉的平凡小人物角色。

此外,在地缘冲突的背景下,出现了一批身份认同缺失的人。一方面,没有国籍的华侨二代周伟杰作为地缘与历史遗留问题的缩影,既难以完全融入当地社会,又与遥远的故土缺乏实质联结。另一方面,钢铁军抓走小男孩充军,孩子被暴力从原有的社群中剥离,被迫接受一套仇恨与杀戮的身份灌输。和马笑一起被抓走的小男孩以及拉提夫失踪的儿子,都被培养为钢铁军的新生力量。但他们对自我身份仍然有着隐秘的追寻,小男孩帮助马笑夫妇出逃,拉提夫的儿子时常哼唱家乡的歌谣,这些举动无不流露出他们对身份认同的迷茫与寻找。

这种对身份认同缺失的塑造,不仅增强了角色的立体感与悲剧性,更折射出战争对个体命运最深刻的影响。

### 反战主题与多线叙事呈现

《用武之地》通过三条叙事线呈现,深刻地揭示了战争对不同群体的无差别伤害,最终汇聚成对战乱本身最有力的控诉。这种多线并行的叙事策略,不仅构建了复杂的戏剧张力,更从不同侧面映射出“战争最后的赢家是苍蝇”这一残酷隐喻。

在抓外国人质的叙事线中,呈现的是超越国界的战争伤害性。

不同国家的人群带着不同的目的来到战乱的土地上,却在战争下共同沦为害人质。这条叙事线深刻揭示了战争带来的伤害超越民族与国界,无论来自何方,都逃不过战争带来的恐惧、绝望与对生命的威胁。

在以拉提夫一家为代表的当地人民挣扎求生的叙事线中,呈现的是战争给当地人带来的长期性伤害。与外来者不同,拉提夫一家作为生活在战乱国家的当地人,战乱早已渗透到他们的生活中。失踪多年的儿子、被地雷炸断腿的女儿、被钢铁军砍断手的拉提夫,折射了战乱背景下普通民众的苦难生活。在

影片结尾,拉提夫的儿子因为其反政府军身份被击毙,无法与刚找回的父母相认,整个叙事更凸显出一种荒诞又悲凉的意味。

第三条叙事线是两军对战,也是整部影片的叙事背景。在这条叙事线里,因历史原因遗留下来的地雷是贯穿整部影片的反战符号。地雷既是政府军与钢铁军在资源争夺与族群隔阂等复杂矛盾下的遗留问题,更是夺去苗峰生命的暴力武器。然而,地雷亦是帮助村民种植出西红柿的物质资源,还是最后保护马笑三人不被钢铁军追杀的自卫屏障。地雷这一意象在影片中被赋予的矛盾性与多义性,深刻揭示了两军战争遗留问题的复杂性,进一步强化了影片对战争本身的批判和对和平的深切呼唤。正如导演申奥所言:“战争危害最大的就是普通人,就像电影里面说的,战争最后的赢家就是苍蝇。”

### 中国式生存智慧

#### 与中非关系影像表达

《用武之地》的深刻之处不仅在于其反对战争的主题呈现,还在于导演在片中勾勒出的中国式生存智慧与中非关系图景。影片通过情节设置、人物塑造和细节刻画等,将宏观的中非友谊转化为生动的影像表达。

在技术圆梦的影像图景展现中,影片通过多个维度,具象化地呈现了中国以技术助力当地发展的图景。马笑将当地的战乱状况通过摄像机传递给世界;苗峰一次次去维护当地的信息通讯;潘文佳救助当地人民的生命。而全片最浪漫的影像图景则是马笑用地雷盖帮村民种西红柿。这暗喻着中国合作共赢的追求,让共商共建共享的发展理念在非洲的土地上生根发芽。

中非人民的友谊是患难之交,在影片中更多表现为风险同担与情感羁绊。片中主要刻画的就是马笑与拉提夫之间的友谊,两人从匪徒

与人质的关系转变为生死与共的伙伴。此外,在绑架外国人换取悬赏的诱惑与不允许藏匿外国人的严厉威胁下,马笑等人在逃跑途中仍有村民愿意收留他们。这些情节勾勒出一幅休戚与共的生命共同体图景,深刻诠释了人类命运休戚与共的本质。

影片中不同国家的人质在车上的对话,也点明了中国式生存的立场,直接回应了将中国海外建设视为殖民的论调。导演申奥在接受采访时也明确表示:“我们爱好和平,我们化敌为友,我们输出文明,但从来不输出战争。我希望把这些东西用电影的方式给世界看到。”这种摒弃掠夺、立足于平等合作与共同发展的实践,构成了影片所诠释的、一种不同于传统霸权逻辑的中国式生存智慧。

《用武之地》作为一部反战题材电影在合家欢的元旦档上映,遭受了一些观众的质疑,认为其沉重的战争主题与观影氛围不搭。但这种质疑恰恰为影片的反战主题增添了一层现实观照的意味。合家欢的档期背景,反而更凸显了和平生活的珍贵与战争阴影的残酷之间的强烈对比,让观众在辞旧迎新的节点上,对“和平”二字有了更为深切的感受。

当片尾响起Beyond乐队呼喊和平的经典歌曲《Amani》,那充满呼喊与期盼的旋律与影片主题形成了跨越时空的共振。黄家驹在1991年前往肯尼亚探访难民儿童,目睹战争残酷后创作了此歌。歌名“Amani”在斯瓦希里语中意为“和平”,歌词“Nakupenda wewe”意为“我们爱你”,是黄家驹用音乐为战火中的儿童发出的直接呼告。当影片中“战争最后的赢家只有苍蝇”的残酷隐喻,与黄家驹三十多年前“和平我们爱你”的纯净呐喊交织在一起时,影片便完成了最终的升华,将个体在战火中的苦难与微光,凝聚为对人类和平、互助与命运共同体理念的深沉呼唤。