

拉曼大学

中华研究院

中文系

中国电影中的“文革”叙事 ——以《蓝风筝》（1993）、 《霸王别姬》（1993）、《活着》 （1994）为视镜

科目编号：ULSZ 3068

学生姓名：黄诗敏

学位名称：文学士（荣誉）学位

指导老师：辛金顺 师

呈交日期：2012年11月23日

本论文为获取文学士荣誉学位（中文）的部分条件

目次

题目	i
宣誓	ii
摘要	iii
致谢	iv
第一章 绪论	1-2
第一节 研究动机目的	2-3
第二节 前人研究成果	3-6
第三节 研究范围与方法	6-8
第四节 研究难题	8
第二章 中国电影中的文革叙事	9
第一节 文化大革命时期中国电影的呈现形态	10-12
第二节 九十年代的文化思潮与电影形态	12-14
第三章 史诗性的电影叙事	15
第一节 从历史到史诗	16-20
第二节 人物、情境的塑造与历史的联系	20-25
第三节 人物命运的书写	26-30
第四章 “文革”灾难的反思与思痛	31
第一节 “文革”人性的摧残	31-35
第二节 从文化反思到寻根	35-39
第五章 结语	40-41
参考资料	42-44
附录	45-48

中国电影中的“文革”叙事——
以《蓝风筝》（1993）、
《霸王别姬》（1993）、《活着》
（1994）为视镜

宣誓

谨此宣誓：此论文由本人独立完成，凡论文引用资料或参考他人著作，无论是书面文字、电子资讯或口述材料，皆已于注释中具体注明出处，并详列相关的参考书目。

签名：

学号：10AAB01915

日期：21/11/2012

摘要

“文化大革命”留给人们的是心灵上深重的、难以根除的伤痕。随着提倡历史反思，重视人文精神的呼喊，历史的真相与人性的讨论而开始“浮出台面”，在文艺界称为一门重要的题材。所以，在民族灾难和个体苦难的双重创伤记忆中，当代电影人把个人倾诉欲望和疗救社会的文化理想带入电影创作中，开始历史苦难的叙事重现，成为电影文化界倍受推崇的新宠。

另一方面，人们不禁会怀疑，拍摄这些所谓的“文革叙事电影”的目的到底是什么？而导演又要在戏中表达什么？这些问题得从社会和历史中寻找答案。

“文革”带给人们的是创伤性的，因此，美国社会学者杰弗里亚历山大所提出的“文化创伤”理论便成了本论文的研究方法。所以，本论文主要是以文化创伤为研究方法，并以三部“文革”叙事的电影作为研究对象，即田壮壮的《蓝风筝》（1993），陈凯歌的《霸王别姬》（1993）及张艺谋的《活着》（1994），去探索当时“文革”带来的时代创伤与历史的意义。

关键词：文化大革命；文化创伤；历史反思；《蓝风筝》；《霸王别姬》；《活着》

致谢

论文写到这里，大学四年的生活接近尾声了，原来我在金宝这鸟不生蛋的地方已经住了四年之久。还记得刚踏入大学的第一年，自己还不知道该选修什么，抱着一颗船到桥头自然直的念头浑浑噩噩的完成了一年的大学先修班。最后问题还是回来了，看着一张张的科系介绍，最后筛选了两门科系，媒体传播学和中文系。经过多方面的考虑，最后选定选择中文系。值得庆幸的，这个选择并没有让我觉得后悔。

老套的说一句，如果没有父母就不会有我，他们辛勤工作，为的只是给我好的生活，好的教育。每当在生活上遇到挫折时，家永远都是我的避风港，就算父母不能为我解决问题，可是却能给我慢慢的温暖与关爱。所以，我要谢谢我的父母和家人，因为他们，我才有勇气和信心去面对困难，因为我知道永远都有个支持我的臂弯。

接下来我要谢谢的当然是我的论文指导老师，辛金顺。虽然每次见他心血都会减少很多，可是我知道他也不好过，不厌其烦的尽心尽力为我们解决论文上的问题。我只做一份论文就头痛的，可是老师却要批改六份错漏百出的论文，还要抽出时间完成自己的论文。不仅如此，有几次还必须饿着肚子熬夜批改我们的论文，可想而知，老师在这期间肯定被我们“折磨”到不似人形。最后论文终于完成了，老师的功劳绝对不比我少，所以，我想说，辛金顺老师，谢谢啦！

最后，我要感谢我的朋友们。四年说长不长，说短不短，可是要在金宝这个地方度过光阴，一班猪朋狗友绝对不能少。在这四年里，谢谢你们我开心时陪我疯，伤心陪我落泪。没有你们，没有大家的互相照顾、鼓励和支持，绝对不能完成这四

年的学业还有论文。虽然要离开这里了，可是与你们曾有过的快乐记忆却永远记在心中，那些年，还有一群疯人陪着一个傻人一起疯癫过。

第一章：绪论

“文化大革命”作为一场“由领导者错误发动，被反革命集团利用，给党、国家和各族人民带来严重的灾难的内乱”（中共中央，1982）所造成的破坏不仅仅限于对中国的经济、政治、文化、教育等方面。它影响着人们的信仰，甚至改变社会的价值。自“文革”结束后，中国各方面都产生重大的变化，政府实行改革开放，向往乌托邦似的美丽新世界被务实的经济建设为中心的路线所替代，从而对文化上的束缚也慢慢放宽，思想、文艺领域逐渐苏醒。人们开始反思历史，尤其是文化大革命这场“浩劫”，控诉和批判慢慢浮上台面，成为许多文学艺术的主题之一，尤其是电影。

反映“文革”的电影是多样化的，其中包括支持“文革”的阴谋电影、省思“文革”的反思电影、史诗电影及爱情电影等。虽然看似类型繁多，但实际上中国电影对于文化大革命时期的叙述电影却只划分为两个时期：“文革”时代应当时的政治需求而产生的左思潮电影；“文革”结束后对于这段政治运动进行解读及控诉的反思电影，而本人主要探讨的是后者。“文革”反思电影的出现可追溯到八十年代，由谢晋导演的“文革三部曲”（《天云山传奇》（1980）、《牧马人》（1981）、《芙蓉镇》（1986））。剧中都表达了对于“文革”的强烈怀疑、批评和否定。同一时期，顺应了“文革”的反思思潮，文坛中出现了一批描述“文革”时期的文学作品与电影。虽然如此，中国电影对于“文革”的叙述一直到九十年代才慢慢进入成熟期，除了“文革”运动之外，在对于人道、人性及文化上都做出了深入的探讨。

九十年代的第五代电影可说是中国电影史上最绚烂的时代，他们有的经历过“文革”，并且受到新思潮及拍摄手法的影响，电影艺术逐渐脱离前期的影响，有着自己一套的拍摄技术。这一代的电影作品题材围着多年以来的政治动荡，揭示被掩盖的历史事实，并在国际舞台上发光发热，把中国电影带向世界。本人将以其中的三部电影：田壮壮的《蓝风筝》、陈凯歌的《霸王别姬》及张艺谋的《活着》，以探讨电影中对于这场“文化大革命”的运动中对于人、事、物所进行的叙述。

第一节：研究动机与目的

中国改革开放以来中国电影作品因受到现代思潮的影响发生了许多改变，并且慢慢得到国际的瞩目，所以选择了中国电影的研究。中国改革开放后，伴随时代需求，资本主义、西方思潮、现代思想相续流入中国，历史、文化、人道主义等的探索成了热门的课题，从而带入到电影中。当然，文化大革命也因此成为了一个重要的电影题材，如张泽鸣的《绝响》（1985）、田壮壮的《蓝风筝》（1991）、陈凯歌的《霸王别姬》（1993）、张艺谋的《活着》（1994）等，均反映当时“文革”内容。而被称为第五导演的陈凯歌、张艺谋、田壮壮等都参与了这方面的创作，也显示了这一代电影人对于“文革”的思考。所以本人决定以《蓝风筝》、《霸王别姬》及《活着》为研究对象，因为这三部作品成为解读第五代“文革意识”的重要代表作，除此之外，电影除了是直面“文革”的现实主义作品之外，都利用历史时间的线性顺序来描述“文革”，进而探讨了人性的问题。

另一方面，本人选择第五代电影人作为研究对象因为他们接受过现代民主思想文化洗礼，同时经历“旧和新”的时代，把“文革”作为反思对象，并分别在电

影中重建出来，尤其是陈凯歌、田壮壮与张艺谋，因为他们对“文革”有着亲身经历。“文革”期间他们正处在青年阶段，都参加了青年上山下乡活动，曾被分配到偏远地方接受劳动锻炼，经历了“文革”中的苦痛。譬如，陈凯歌在“文革”中曾亲自参与批斗父亲的运动，那一幕对他后来的生活产生了很大影响，陈凯歌多次公开谈到这段回忆都表示忏悔。此外，田壮壮亲眼目睹父母在“文革”中被批斗，张艺谋因父亲是国民党军官而遭受很多不公正待遇，被视为“牛鬼蛇神”的后代。对于这种切肤之痛，导演们在心灵深处有着述说、反思和批判的欲望。“文革”对他们的经历是苦楚的、难以忘怀的，影响也最深，故在其电影中所叙述的“文革”状况最为贴近当时的人民心理感受。

除了以上所述，这三部电影的成功不仅在于电影中体现出对历史的责任感，使命感和对现实与历史的批判，而且它适应了中国的改革开放，把电影迎合观众的心灵律动，运用了西方的拍摄模式，拍摄出即商业化又不失其文化内涵的电影作品，而且得到许多国际电影奖项。与此同时，影片带有强烈的反思与审判意味，虽然在中国国内无法如期上映，可是却扬威国际影坛，获得不俗的荣誉。

因此，本人决定以《蓝风筝》、《霸王别姬》及《活着》这三部“文革”电影进行研究，以第五代电影人的思潮为研究轨道及文化创伤理论为研究工具，从中探究出三部电影中的“文革”叙事，以及其对“文革”进行着怎样的一个反思。

第二节：前人研究成果

自从“文革”结束了，文艺作品开始复兴，除了接受新时代的思想，人们也开始进行历史反思，从而产生许多围绕“文革”的作品，如有关“文革”的寻根文

学、反思电影等，”文革”已近成为了一门显学。故，许多评论也随之出现，成为学术界的一个热门探讨的课题。

研究中国“文革”电影的学者不少，其中有浙江大学的黄芳在 2007 年发表的《论新时期中国电影中的“文革”叙述的嬗变及其文化意义》，她分别从影片的“主题”和“结构”角度来看“文革”叙述影片的嬗变，具体探讨“文革”叙述影片在前后三个阶段的发展过程中的微观表现，她觉得“文革”叙述和社会转型之间是一种共舞的关系。可以说，关于“文革”叙述嬗变的历史正是中国新时期社会文化嬗变的历史（黄芳，2007：2）。另一方面，有些学者也针对某部电影或导演的“文革”叙事进行研究，如黄祎伟在《论中国当代“文革”题材电影中的声音符号》中以电影《我 11》为例，认为“冲锋号”、“高音喇叭广播声”等声音符号在“文革”题材影片中普遍存在，在一定程度上构成这一题材电影环境声音体系中不可缺少的一部分。同时，声画对位这种手法成为当代导演含蓄地引导观众对“文革”时期的种种现象进行反思的一种重要手段。由此可见，他认为声音符号在“文革”题材影片的叙事中具有无法匹敌的作用（黄祎伟，2012）。

石梨在 2007 年的硕士论文《张艺谋电影的文化意蕴与现代性问题》认为张艺谋电影文化意蕴的现代性溯源，他受到西方现代电影观念，对现代电影“应该是一种艺术”的看法的影响，从中分析了张艺谋电影现代意识起源形成于对“文革”经验的反思：“文革”中身份认同问题，“文革”中关于“个体”的重新认识，“文革”中关于“历史”的重新叙述，“文革”中对生命美的新发现（石莉，2007：2）。此外，刘雯在 2008 年撰写的硕士论文《陈凯歌影片中的“文革”情结》就拟用心理分析、文化分析、文本细读的方法，回顾陈凯歌导演的电影创作道路，挖掘

其影片中的“文革”情结,总结其创作经验教训。他的引言部分主要根据荣格的无意识理论,来说明情结对于电影创作的影响,进而引出“文革”情结的重要性(刘雯,2008:1)。

本人研究视角比较接近是崔晶在2009年发表的《从史诗性批判到遐想式记忆——20世纪90年代以来“文革”电影的书写》。文章对“文革”电影有着这样的看法:“20世纪90年代以来,描写“文革”的几部电影主要包括:《霸王别姬》、《蓝风筝》、《活着》、《阳光灿烂的日子》和《芳香之旅》。因创作者代际差别,第五代导演对“文革”进行了史诗性的批判记忆,而新锐导演的作品则呈现出遐想式记忆风格。两种书写形态存在着巨大差异,这不由地引发我们对其原因进行深入探究(崔晶,2009:63)。崔晶的研究对象与本人虽相似,然而本人却是以“文化创伤”理论为研究主体,这与崔晶的“社会记忆”理论不同。崔晶对“文革”电影的研究不止如此,她在2011年撰写的硕士论文,《新时期以来电影中的“文革”书写》,进而提出电影以特定的传播媒介书写“文革”历史,顺应了时代发展的需求,形成了一种特殊的电影现象,具有重要的研究价值。影片既有对“文革”灾难情景具象化的揭露,又有在影像规避状态下对“文革”历史的反思,还有体现了对“文革”历史颠覆性的美好记忆(崔晶,2011:2)。

除此之外,导演们凭借多样化的叙事策略,聚焦了社会各阶层的“文革”历史境遇,并传达出各自对特殊时期家庭境况的思考,使影片从多个角度、多个侧面重温 and 追忆了那段特殊的历史。“文革”影像既丰富了“文革”历史记忆与研究的资料,也尝试探究了“文革”历史的成因,其意义和影响深远(崔晶,2011:3)。崔晶以社会记忆研究电影中的“文革”叙事,而学者陶东风与本人一样以文化创伤看

“文革”，可是研究的对象不同，陶东风把视镜放在文学作品上。他在部落格发表了许多关于见证文学的文章，如〈文化创伤与见证文学〉，他认为在文学领域，直面和书写这种人道灾难的重要文学类型之一，就是“幸存者文学”和“见证文学”，而在人文社会科学领域，有一种反思和研究这种灾难的理论，即亚历山大的文化创伤理论，所以文化创伤的这种建构性质对于我们理解中国的大跃进、反右和“文革”很有帮助(陶东风，2011)。

综观上述，无论是电影或文学作品中的“文革”叙述都有着各家的观点与研究成果，可见“文革”作为一个“严重的灾难”对于中国人甚至是世界华人都是一个想要探讨的课题。所以，本人避开重复其他学者的研究，尝试利用文化创伤理论，去解读电影中的“文革”叙事，由此探索出那时代历史所反映出的人性挫难和文化心灵的困厄，以及其对后世的影响。

第三节：研究方法与范围

“文革”的创伤性质对大多数人而言实际上都是事后的重构，如电影的再现。当人们经过了新启蒙的思想洗礼，获得了反思的认识能力和符号资源，认识到必须通过反思“文革”重建自己的身份认同，重新认识中国的历史、重新确立个体、民族、国家的未来方向之后，才有了思考社会危机的全新的意义，它们才被理解和再现为是人道灾难以及被视为是一种创伤。所以，文革在电影中的重构成为一种引领人们反思的通道，而电影中的“文革”叙事就是本论文要研究的范围，

文化创伤是本人选用的研究方法。顾名思义，“创伤”是令人不快的回忆。创伤记忆甚至会触犯某些人的利益，成为他们不愿意公开的或者甚至竭力否认的话

题（徐贲，2008：197）。普遍看到的创伤记忆可以出现在周年纪念中，例如，南京大屠杀至今为止是许多日本不愿意讨论的课题，甚至不承认南京大屠杀的发生。但是，无论愿意不愿意，每年的南京大屠杀周年纪念，创伤还是会一个又一个出现在每个人心中。耶鲁大学社会学教授亚历山大(Jeffrey Alexander)在《文化创伤和集体身份认同》一书中，把“创伤”定义为人们所经历的“可怕事件”，它在“群体意识上留下难以磨灭的痕迹”；对于那些受害者和同情受害者的人们来说，“可怕的事件”就是灾难。可怕事件的历史痕迹构成了对人有持续伤害作用和后果的记忆。这种集体记忆的文化创伤所带来的灾难给人民留下了不可抹去的心灵创伤和心理阴影（亚历山大，2011：84）。

文化又如何和创伤记忆挂钩呢？亚历山大称“创伤记忆”为“文化创伤”，即“当某个集体的成员觉得他们经历了可怕的事件，在群体意识上留下难以磨灭的痕迹，成为永久的记忆，根本且无可逆转地改变了未来的认同，文化创伤（cultural trauma）就发生了。”文化创伤首先是一种强烈、深刻、难以磨灭的、对一个人或一个群体的身份认同与未来取向发生重大影响的痛苦记忆（亚历山大，2011：84）。换句话说，创伤不仅发生在个人意识上，而是群体意识。所以，创伤记忆当然不只是发生在周年纪念的时候，它具有特殊的重要性，因为创伤中总是包含着一些特别需要汲取的教训，它所追求的是尽量地避免再次发生已经知道的错误，尤其是对人类造成严重伤害的灾难（徐贲，2008：197）。而传媒成了主要工具，就如《蓝风筝》、《霸王别姬》及《活着》，透过视觉与听觉，勾起了人们对于文化大革命的“创伤”记忆，让灾难重现，唤起人民记忆中的创伤，并且起到警惕的作用，以免重蹈覆辙。

简言之，本人试着从社会和文化构建的角度，参照现有的“文革”史料，探讨“文革”发生后电影人对这一事件的创伤记忆特征如何在电影中呈现。

第四节：研究难题

本人面对的难题主要是两个方面。其一，《活着》与《霸王别姬》都是由小说改编电影，当中不乏经过删改。刚巧，本人先读了小说后才看电影，所以难免会有先入为主的想法。根据论文题目，研究的对象针对电影不是小说，所以某些情节在电影中已被删改可是小说却完好的让本人很混乱。因此，在探讨主题的时候本人必须将小说与电影的关系厘清，以免发生重叠或“无中生有”的情况。其二是资料的搜集，由于马来西亚缺少有关这方面的学术书籍，除了图书馆，便没有其他不花钱的途径购得书本。此外，某些资料或书籍都必须在网上订购，例如亚历山大的书本，网上购书不能看到物品的实体，有一些书籍的资料并不如网上的介绍，所以在寻找研究资料方面让本人很头痛。

第二章：中国电影中的“文革”叙事

文化大革命所缔造的十年浩劫，是中国社会所遭遇到的最惨痛的磨难，尤其是文化艺术界。“文革”结束后，电影界重新开始“在文化荒原”上建设。“文革”留给人们心灵上深重的、难以根除的伤痕。随着提倡历史反思，重视人文精神的呼喊中，历史的真相与人性的讨论开始“浮出台面”，在文艺界称为一门重要的题材。可是，在“文革”时期，政治影响着全中国人民的生活，在领导人的鼓励和纵容下，“革命者”毫无顾忌的“破除”一切，使中国文化处于一片荒芜中，包括文艺发展。这场革命，在打着“除四旧”的旗号下，影剧界自然成了遭受批判和摧残的重要对象。

另一方面，电影也可以成为政府作为宣传的道具。在这章节中，本人把“文革”电影分为两个时期，一是探讨“文革”时期中国电影对于“文革”的表现与叙述、电影如何演绎及其目、如何描写走资派的电影及所谓政治产物即阴谋电影。本文会以《春苗》与《反击》这两部电影为讨论对象，解析何谓阴谋电影。第二章节是“文革”后九十年代的文化思潮趋向与其对电影形态的影响，本人主要探讨第五代电影人的思想和政治观念的改变如何影响艺术创作，他们对于“文革”的反思如何体现在电影中。

第一节：文化大革命时期中国电影的呈现形态

1964年，文化革命一词已经在广播和报刊中频频出现，开始渗入文艺界。音乐舞蹈史诗《东方红》被称为文化革命的重大成果，无产阶级文艺的典范，是当时文艺界的代表。在这段期间，独立的思考被禁止，个人的自由意志被抑杀，阶级斗争及社会主义被视为不可背叛的主流意识。这些主流意识形态规范着全社会的一切思想和行为，当然也包括电影（陆绍阳，2004:1），文艺的体现不再是为个人，而是为政治而创。

“文革”期间，毛泽东的妻子江青负责电影界的大小活动。所有关于电影的方针、出台、政策等甚至是某个镜头都打上了中央“文革”小组副组长江青的烙印。当时，中国电影的传统一概抛弃，优秀的电影都被扣上“大毒草”的帽子。在创作上，统一取代了丰富多样，“样板戏”成为电影艺术的典范（陆绍阳，2004:3）。

“文革”十年，中国电影经历了一个沉寂时期，由于政治的介入，文艺分子都被送去“思想改造”，电影人的创作被中断，使到中国电影严重受挫，中国电影几乎被全盘否定。

至1966年“文革”开始，除了《南征北战》、《地道战》、《地雷战》等少数电影之外，其他大多被加以各种莫须有的名目遭到批判、禁映，甚至销毁。1975年至1976年，中国电影生产了几部后来被称为“阴谋电影”（陆绍阳，2004:5）的影片。这些电影都拥有共同的模式，片中的主人公无论是男女老少，都是敢于造反夺权的“英雄”，他们面对的主要敌人无论官大官小，都是所谓的“党内走资派”。这英雄化工农兵的影片是“文革”后期“四人帮”利用手中的文艺工具，以批判走

资派、攻击老干部为目的所拍摄的电影，主要有《春苗》、《欢腾的小凉河》、《反击》、《盛大的节日》、《千秋业》。

《春苗》拍摄于“文革”后期，导演除了谢晋之外，还有梁廷铎和颜碧丽。

《春苗》的拍摄背景发生在 1965 年，故事讲述先是贫下中农春苗帮助阿芳嫂带女儿小妹到公社医院开急诊，钱医生不进行抢救，将其推往县医院，致使小妹死亡。过后，春苗被派到卫生院去学习医术，结果发现医生都是走资派，最后在 1966 年“文化大革命”开始，春苗造了反，经过斗争打倒了这些走资派。人物塑造上，春苗这个形象现在来看就是一个平民女英雄，整个村庄靠她一人的努力拯救了大家。影片展现给观众的是卫生院院长杜文杰之流，对广大贫下中农的死活不管，贫下中农的孩子生了重病连一粒药都不给，却拿贫下中农的防病经费贿赂上级的等情况。在这种情况下，代表劳动者的春苗以英雄式的姿态站上舞台，造反夺权打击“走资派”。

“四人帮”垮台后，“阴谋电影”受到了严厉的政治批判。在五部电影中，《反击》被当做“阴谋电影”的代表作，重点批判的对象。《反击》是以黄河大学的“教育革命”为背景，把省委第一书记韩凌作为“走资派”的典型，他是由邓小平亲自点名“解放”官复原职的，又表现了“造反英雄”江涛。江涛与师生、附近贫下中农打成一片，人们很拥护他。韩凌上任后便看是一系列的整顿行动，江涛和省委常委、老革命“赵大姐”赵听会后认为这个整顿的新精神会把“文化大革命”大好形势全整掉。受到学生们拥戴的江涛直斥韩搞复辟倒退，翻“文化大革命”的案，否定阶级斗争。最后成功夺取了这个省的党政大权，电影的最后，江涛站在主

席台的中央，慷慨激昂地宣誓，“让人民世世代代紧跟领袖毛主席开展一百次、一千次、一万次对资产阶级的大反击。”（电影《反击》）

由此可见，两部电影的拍摄手法与内容，都在有意无意的颂扬“无产阶级文化大革命是伟大光荣正确的”的意识形态和人民对“文革”的支持。电影中充满政治意味，可见当时的电影都是为政治而拍，是政治斗争的产物。

第二节：九十年代的文化思潮与电影形态

“文革”结束后，随着政治上的逐渐松动，大量的西方文学思想及创作手法流入中国，八十年代中国的文艺界出现了崭新的现象，进入一个探索的世界，特别是寻求真理，这种现象一直延续到九十年代。到了九十年代，这种探索的精神慢慢成熟，文艺人受到西方现代思想的影响，在文艺作品中表现了强烈的自我意识，对当时的官方政治、文化、习俗、传统等方面起了怀疑，有着追寻历史真相与反思的精神。这种精神也促使他们在文艺创作中带有审查历史与自觉的创新意识（陆绍阳，2004:68）。文艺界出现了新的气象，中国艺术从一贯的自我封闭中苏醒过来，迈出了走向世界的步伐。

1984年12月，中国作协第四次代表大会中宣读的《在中国作家协会第四次达标大会上的祝词》提出了“创作自由”。祝词中表示：“作家有选择题材、主题和艺术表现方法的充分自由，有抒发自己的感情、激情和表达自己的思想的充分自由。”这代表着创作思潮解放的标志，所以八十年代文艺作品中的自我意识越发强烈，文艺人不再受到政治的束缚（陆绍阳，2004:69）。这种变革思潮随即蔓延到美术、音乐、戏剧还有电影。这样，中国呈现出了两种观念和意识上的大解放。一是政治

领域的开放和反思；二是性观念上的解放和进步。这两种呈现在电影里，有了谢晋导演的“文革”三部曲和凌子风导演的女性三部曲。

1978年，作为国家电影学院的北京电影学院在经历了“文革”期间的关闭后重新开始招生。四年后，即1982年，153名学生毕业，他们被称为中国电影业诞生以来“第五代”电影制作人，同时也是中国首批关注世界其他国家电影界的人。这批导演在少年时代卷入了中国社会大动荡的漩涡中，有的下过乡，有的当过兵，经受了十年浩劫的磨难（陆绍阳，2004:74）。所以，他们在“文革”中长大，受到“怀疑一切”，“打倒一切”的思想强烈的影响，有着反叛的心态，加上他们接受了专业训练，带着创新的激情走上影坛，所以对前人的作品都有一种疑虑，在作品中表现出一种艺术上的反潮流。

此外，因为经历过“文革”及接受现代教育的系统，所以他们既承受了创伤，又具有反思和再现创伤的知识-符号能力，亦即亚历山大说的“拥有在公共领域里诉说其宣称（或许可以称为‘制造意义’）的特殊论述天赋。”（亚历山大，2003/2011:93）他们对新的思想、新的艺术手法，特别敏锐，力图在每一部影片中寻找新的角度。此外，时代的背景把第五代呈现在一个历史回顾的领域中，他们是中国文化传统与现代精英知识分子姿态的承袭者，有股“天降大任于斯人”的文化自觉。所以，他们的作品多为一种对中国历史、文化、传统有一种“不平之鸣”。他们所承袭的历史及文化传统，是在中国近代史上不断受到重创、碎裂、不满裂痕的杂陈（戴锦华，1999:244）。而与第五代密切相关的重要历史，则是无产阶级文化大革命的浩劫经历，从而使电影界产生许多关于这场浩劫的电影，如《蓝风筝》、《霸王别姬》及《活着》。不仅如此，他们强烈渴望通过影片探索民族文化的历史和民

族心理的结构。在叙事、刻画人物、镜头运用、画面处理等方面，都力求标新立异。所以，作品的主观性、象征性、寓意性特别强烈。第五代导演的主要代表人物有陈凯歌、张艺谋、吴子牛、田壮壮、黄建新。

可以说，九十年代不仅是第五代的巅峰时刻，也是告别理想和神话的时代。通过对历史记忆的影像编织，他们告别了先锋的 1980 年代，其“影像革命”亦告终结。作为浩劫的“遗腹子”，或许第五代在中国电影史上的意义，在于他们在中国影坛完成了一场电影美学革命，但是其意义更在于他们以电影的方式加入中国八十年代的历史、文化反思运动，不再是成为政治语言的转述工具。

第三章：史诗性的电影叙事

自八十年代中期开始，历史变成了中国电影无可逃避的题材，而“文革”自然不可避免的成为其中之一。“文革”的影响已经渗入到民族记忆当中去，以此为话题的各类文学作品、戏剧作品和电影作品等从来都没有停止过，如“文革”后出现的“伤痕文学”，这些现象也体现在新时期电影的创作中，形成一个集体的创伤记忆。叙述“文革”的影片以其内容的特定性和主题的深刻性成为一个重要的电影现象，这些“文革”叙述影片以史诗性的特征出现，不仅记录了“文革”的苦难经历，而且彰显了新时期以来中国人的心路历程、社会进程以及文化转型。

三部电影都体现了一定的史诗电影内涵，史诗电影是电影创作的一个重要类型，通常代表着“以开阔的叙述形式和英雄气质为特点的一种影片。史诗涵盖的时间通常很长，描述的是电影人物冒险犯难的事迹，而这些事迹往往又与伟大的历史事件结合在一起（徐立功，1996:87）。”简言之，史诗电影的特点可分为三种：一是宏大的长篇叙事功能，要求电影必须能够反映重大历史事件的时间跨度；二是丰富的历史与人文内涵，要求电影宏观地反映人与民族、人与社会、人与历史命运的空间广度；三是鲜明而突出的人物个性，要求电影必须塑造出个性鲜明、同时又体现民族精神的人物形象，洋溢着英雄主义的激情，电影在内涵上需要具备丰富的思想深度。所以，所谓的“文革”电影也不是意味着电影内容必须描述“文革”全过程，或是故事情节全发生在“文革”期间，“文革”也许只占电影的其中一部分。如《蓝风筝》、《霸王别姬》与《活着》绝大部分情节都发生在运动时期，可是到结尾时就延伸到“文革”期间。所以，也许电影以“文革”叙事作为主题，可是其涵盖的时代背景是宏观的。

第一节：从历史到史诗

第五代导演对“文革”进行了史诗性的批判记忆，“文革”事件虽然过去很多年了，但是它对中国人心灵等各方面的造成的创伤却远远没有停止，尤其是身历其境的第五代导演。他们把在“文革”中所历经的创伤岁月在电影中重构，并且藉此传播出去。根据亚历山大的创伤理论，具有反思能力的能动者或创伤承载群体是至关重要的，所谓的创伤载体，在这里可以译为电影的导演。他们能够并且有能力把特定社会事件再现为创伤并传播这些再现，创伤的文化建构就是始于这种宣称（亚历山大，2003/2011:93）。

所以，自文革结束以后，对文革的控诉和批判从未停止过，成为许多电影的主题。他们利用电影直观的画面、把整合宏观历史搬进电影中，再现当时的场景，表现人物在文革中的命运，在视觉与听觉双重的效果下，演变成一个具体可感的意象，并勾起了人们的集体记忆。《蓝风筝》、《霸王别姬》与《活着》这涉及反右、“文革”题材的电影，就是属于这个意义上的群体宣称、叙述的行为。此外，创伤再现仰赖于建构一个令人动容的架构，所以三位导演分别运用个体的命运横贯了历史，把历史舞台搬上银幕，充分展示了中国二十世纪时期的历史大背景，以史诗般的叙述手法讲述了在那个动乱年代，中国人所经历的沧桑，以及人性的变化。

“如果说对史的细腻、准确的把握，是史诗式作品最基本的要求，那么，对重大社会事件作诗意的升华，在历史风貌的细腻描绘的同时，运用各种艺术手段创造一个诗意的人生境界，人生图景，这才既是史，又是诗（胡良桂，2002:572）”。因此，史诗包含着历史，历史演变成史诗。史诗性的电影必然可以反映一个时代、

概括一定社会时期的历史。田壮壮、张艺谋和陈凯歌在三部电影中分别把“文革”时期人物、社会、文化体现在电影中，试图重构当时的情景，运用镜头及拍摄技巧，从外在的视觉和听觉至内里的伤痛与反思，折射十年动乱中人民的命运与遭遇，并且运用艺术手法让电影不失其诗意，其批判力和反思力度都带给观众极大地冲击。在这三部电影中，“文革”就如时间坐标中的一点，导演截取坐标上围绕它的一段时间加以讲述，以求在历史宏观背景下反思“文革”。

《蓝风筝》以它的史诗性追求显示出了它不容忽略和磨灭的史之意义。田壮壮在这部以悲哀、灰暗的基调，沉稳老练的讲述了几十年前的故土旧事，借以透视埋在历史灰烬下的人的命运。整部影片横跨的历史背景是从整风运动到文化大革命爆发那之间的十年，一个普通的家庭，一个居住在北京过去那千万个四合院之一的平淡无常的家庭，那段历史却给他们加上了不平凡的遭遇。铁头和母亲一同经历了一系列政治运动，即反右、大跃进和“文革”。毫无疑问，这是一部关于历史（文革）的童年显影，是一个关于家庭在历史变迁中的命运的童年记忆。导演用相当客观的口吻将那个荒唐年代的嬉笑怒骂娓娓道来，带有史诗般的平淡叙事风格中述说着平常人物的平淡人生，所以不少地方都采用了远镜头处理。唯一的一处风格突变是在电影结尾，铁头被群殴，连配乐都带上了摇滚的味道，营造出一缕戏谑的味道，却又愈发强烈地让人感到一股悲壮。影片自始至终呈现出政治的无孔不入，政治笼罩着一切人，政治让人窒息、也深深冲击着这一家人。

另一方面，田壮壮在电影中反映了历史的荒谬。如斯大林的逝世，父母的婚期无条件的推迟了十天；因为在开会讨论谁该是右派的时候上了一趟厕所，回来后就成了右派，而铁头的大舅（原来是国民党军官），本来是最容易被打击的对象，却

因为患了眼病而逃过此劫。这无疑是个明确的暗喻，表现了政治权利逐步从官方空间扩大到私人空间的过程（吕彤邻，2002/2004：113），带出了历史就这样的荒谬，而荒谬就这样的真实的状况。

相比于另外两部电影，《霸王别姬》的历史气息比较浓厚。导演把它设定成一种史诗的格局，是一部空间化的历史形象，它跨越了老中国、新世界的人生故事，并置于影片的叙事结构，它所涉及的时代背景都暗示着一个政权的变动。整部影片的社会大背景除了演绎了戏中主要人物程蝶衣从1924年到1977年的人生历史，也表现了中国长达五十三年社会历史。其中还经历了几个重要时期：北洋军阀时代、日本侵华时代、国民党当权时代和共产党执政初期以及“文革”时代等，影片所描写的这些时代正是中国近代史中最动荡混乱的年代。导演把一个男人和两个“女人”的命运在历史中飘转，将人物、京剧和历史巧妙地结合起来叙述，揭示出历史变迁中某种精神的失落，利用人们对政治禁忌的好奇及同性之间的爱情故事，构成了故事的奇观。

陈凯歌在进入电影学院之前曾是一名红卫兵，并在某个时期揭发过他的亲生父亲，这一举动令他至今羞愧难当，“文革”对他的影响有多深可想而知。所以，《霸王别姬》虽然是小说改编，但是陈凯歌足以把《霸王别姬》改造成承载自己“文革”记忆影片。所以，剧中表现“文革”时，就凸显了其景观性，是影片的重头戏。电影的上半部不谈政治，可是最后在红卫兵的高昂口号下，戴高帽、挂指牌，街道上红旗飘扬，标语处处可见，营造出强烈的视觉冲击，把当时的情景还原出来，再现历史。此外，京剧是中国人熟悉的传统艺术，是国粹。在《霸王别姬》中，陈凯歌高度简约化和抽象化的动作、那宛转多样的唱腔，使人们愿意接受发生

在“英雄美人”故事中的“戏子”故事。他把这一传统活动联系到后来的“文革”中，成为被批斗、打倒的对象。可见，电影利用了整个现代中国的历史做背景，把电影角色们的一生叵测的命运连接着整个时代历史：一个时期是国民炙手可热的宠儿，另一个时期却遭大众驱逐、无家可归，并且不止一次因为政治上的无知而几近遭到毁灭。

没有《蓝风筝》的直白，《霸王别姬》的激情高昂，《活着》的史诗性被包装在个人和家庭的命运之下，同时隐隐露出一股的悲悯情怀和伤感的黑色幽默，反映了挣扎在社会底层的小人物在历次政治运动中的生活。影片直接地描述了中国在二十世纪的许多社会问题，它采用了情节剧的手法，通过福贵一家的人生经历，展现了中国在这个时代的社会百态。此外，影片把个人生存状态和苦难，在经过精简的历史背景里，体现出小人物的悲欢离合和时代的荒谬感，而且对那些灾难性的政治运动做了嬉笑怒骂式的批判，笑中含泪，泪中带笑（陈墨，2006:145-149）。张艺谋虽然没有直批“文革”，可是却从一个普通百姓的角度，利用福贵极为现实的一生鲜明的诉出了中国人“好死不如赖活着”的生活态度，表现人在极端艰难的生存环境下可悲的顽强和坚韧。富贵一家在政治如此混乱的时代依然坚强生活，只为了活着而活着。

张艺谋曾说：“《活着》最打动我的地方，在于他写出了中国人身上那种默默承受的韧性和顽强求生存的的精神（陈素萍，2009）”。所以，对比与上述两部电影，《活着》没有蓝风筝的写实，视觉上不如《霸王别姬》般激烈，影片仅限于表现不幸，对“文革”作出了浅层次的控诉，“文革”场面更多的是注目于其情节意义和主题揭示。所以，《活着》与其说是对中国历史作出的反思，不如说是对生命、

人生、存在的价值提出了深刻的疑问，具有一定的人文深度和思想冲击。就如张艺谋说：“中国人几十年来都生活在各种政治运动中，政治对每个人生活的造成直接影响，政治已经渗透人们的生活细节中。《活着》想把人放在第一位，可是却不可避免的必须要面对政治。”

综观上述，电影作为一种技术，史诗片作为一种类型，在刻画历史题材时，三位导演都成功的把现代观点放入电影中。《霸王别姬》始于二十年代，《活着》从四十年代开始，《蓝风筝》则从新中国建立后的 1953 年展开故事，前两部作品都展现了抗日战争、解放战争等重要历史时期，而三部影片都跨越了从建国到“文革”这一重大历史巨变时期，这说明了“文革”不是一个可以孤立看待的运动与事件，“文革”与其前因后果是难以分割的。三位导演都成功的把这些历史巨变一一再现在电影中，成为一种宣称，受众再从中自我解读影片，这样一来，讽刺，真实，震撼的感觉才更强烈，创伤才感到真实的触动。然而，这三部作品既没有把历史压迫下的人性悲剧当做痛苦的经历和应该纠正的错误，也没有了七八十年代那些“反思电影”里如火如荼的路线斗争和道德审判，有的只是普通人面对历史巨大阉割力时不停抗争却又不容抗争的悲哀

第二节：人物、情景的塑造与历史的联系

电影剧本创作中，有最重要的两点必须满足：第一是影片中人物角色的塑造，即人物的性格、言语和行为。第二是影片情境的设置，即影片的时代背景与场景等。他们是引导整部电影，并给观众最直接冲击的两个关键。由于创伤过程就像言说行动，并具有以下元素：言说者（导演）；言说面对的公众对象（电影观众）；言说

行动发生的历史、文化和制度环境，无论是创伤声称的建构还是受众的建构，都必须在特定的言说情境下发生，所以人物和情景的塑造与历史必须紧紧相连的。导演的目标是以有说服力的方式将创伤宣称投射到公众上，他们利用了历史情境的特殊性、手边能用的象征资源，以及制度性结构提供的限制和机会（亚历山大，2003/2011:93-94）。所以，影片中塑造的人物与情境都和历史的发展密不可分，影片中情境设置的优劣可以达到对人物角色的推动，使影片的剧本创造有更好的情境逻辑和人物逻辑，并且打动大众，影响大众，带给人们的是真实的体验。

《蓝风筝》、《霸王别姬》、《活着》对“文革”的描述有个共同点，无论是大人物小人物、政治人物或是平民百姓都难逃这场政治动荡。《蓝风筝》从1953年抗美援朝结束，到1966年“文革”爆发，这短短的十年在北京的四合院里，一个普通人家的生死沉浮，对应的却是孩子铁头异乎寻常的平静讲述自己的童年经历。在这部影片中，田壮壮独具匠心地对画面景致作了特殊的处理，使整部影片看上去像是覆盖着一层历史的尘埃发黄了的老照片，制造了一个比较真实的历史景象，但这已不是历史景象的还原与复现，而是含有浓重感情和情绪的回忆或虚构，尽管导演在此少了几许张扬、欲跃和调侃的风格，而多了几许内敛、冷峻和认真但不乏诗意的品质。故事的开始因为伟大领袖斯大林的死，铁头父母林少龙和陈树娟的婚礼不得不推迟了十天，一个普通人家的婚礼因为外国领袖的死亡必须延迟婚礼以示哀悼，说明了当时的政治影响无孔不入。

人物塑造上，铁头的大姨，大舅同样是军人出身，是党的人，但却在“文革”时候还是被批。大舅的女友则是影片中另一个悲剧人物，原本是文工团的演员，因为犯了严重的政治路线错误一谈了恋爱，实际说是拒绝了团长为其安排的“前途”

就是拒绝经常要去陪首长跳舞，所以莫名的转业到了工厂，又因为拒绝了团长要求回团的“好意”，被冠以反革命的罪名入狱，直到“文革”开始才重获自由。由此可见，电影中人物遭遇和当时的政治、历史事件是紧相连，政治运动直接影响着当时的社会运作。此外，《蓝风筝》里所有叙事时间皆指涉为一个个政治事件：斯大林之死、工商业的社会主义改造、反右、三年灾害、文化大革命，电影中父母的婚姻因斯大林之死而推迟，而新婚之夜中一个特写镜头是一个礼物玩偶的头颅忽坠，似乎正预示了此后的命运多坎坷。《蓝风筝》里的色调一直是很冷的，即使间或出现了暖色，也如铁头的大马灯笼一般转瞬即逝。北京的四合院本该是一个热闹的，充满人间烟火的地方，但是在电影中，她却成了一个时代的见证者。四合院里的人分分合合，只有这老旧的建筑巍然不动。她静止在时间的罅隙中，看着奔波的人们走失在历史的尘埃中。人的命运变成由时代主宰的，不管你是生活在四合院里的小市民还是位高权重的官员，都无法逃脱历史动荡的轨迹。

《霸王别姬》则塑造了两个舞台，一是京剧舞台，另一个舞台则是跨越中国半世纪的史诗舞台。在前一个舞台上，段小楼和程蝶衣从民初经历北伐到抗战再到解放军进城直到文化大革命以后都在表演中国京剧的名篇《霸王别姬》，在不同的时代讲述相同的生离死别的古老故事。这个舞台纠合着戏剧中的两性（霸王和虞姬）和现实中的两性（小楼与菊仙、小楼与蝶衣）的矛盾，并且至情至性的蝶衣把舞台上的戏剧搬演到生活中来；在后一个舞台上则是历史的变迁，它构成了我们所听到、看到的历史，变动的政权和生生死死的人群构成历史轰轰烈烈的场景。两个舞台对照，个人命运在历史潮流中的作用便产生了别样的意义。如在北洋时代，蝶衣出生在一个这样的乱世，他的母亲作为妓女无法养活他，而被迫砍掉他多余的手指，把

他送入梨园学戏。他在给张公公唱戏后，又被代表晚清封建势力的张公公给凌辱，这些场景描写的正是中国民国的写照，反映了人民生活在水深火热之中，没有主权，没有尊严，经历着痛苦与磨难。

此外，在“文革”来临时，《霸王别姬》可说是把“文革”的灾难完全再现在电影中，因为电影毫不顾忌的把红卫兵的审讯及批斗甚至是暗杀般上银幕。“戏痴”四爷被暗杀，“京剧恶霸”段小楼程蝶衣一千人等穿着京剧戏服游街示众，然后他们被红卫兵带到一个地方进行批斗，这些被冠以“莫须有”的罪名都是在“文革”时期经常发生的真实事件。另一方面，导演把批斗场面渲染成人性泯灭，感情断裂，伦理沦陷的场合。段小楼为了自保无情的揭发了程蝶衣的往事和隐私，使得程蝶衣伤心绝望，因而揭发小楼的妻子菊仙，骂她是个妓女，最后在人民的面前段小楼只好和菊仙划清界限，导致了菊仙上吊自尽虽然如此。虽然如此，批斗却还没结束，小四打开战利品虞姬的妆盒，得意地唱道：“汉兵已略地，四面楚歌声。”被红卫兵看见并带走，后果可想而知。可见，陈凯歌透过这些段落讽刺当时的社会伦理价值观，并且把红卫兵内部的斗争体现出来，从里到外的把批斗情景呈现给观众，这些场景再现了那时代历史，敲响人民反省的警钟。

《活着》与《蓝风筝》和《霸王别姬》一样，福贵的一生具有鲜明的时代特征，片中的角色一生都与当时的时代背景密不可分，如影片在表现福贵的一生遭遇时就是和时代紧密联系在一起。在那样的背景下，张艺谋通过影片《活着》来塑造了在“文革”时期受苦的民众，以揭露“文革”历史的阴暗面，体现对生命意义的关怀为主题，它贴近大众生活，迎合大众需求，充分反映大众的心声。在剧情的处理上，《活着》与另两部有着明显的区别，因为它拥有一定程度的喜剧性和幽默

感。张斌说张艺谋：“发现许多从“文革”中过来的人，或是从大狱中熬出来的人，每当谈到那段不堪回首的往事时，总喜欢用一种调侃过的语气述说。张艺谋希望这部电影也能有这种效果，这样才能真正区别其他同类题材的作品。所以，这部片子的总体风格是表演的纪实性和整体氛围的荒诞。”可是，本人注意到，片中人物并没有真正的喜剧性格，富贵一生的遭遇和起落并不含有幽默的成分由此可见，张艺谋只不过是生活的类似场景细节稍加剪接，成了影片中的幽默段落（陈墨，2006:141-157）。例如，影片在讲述大跃进时镇长大人搜索镇上的钢制品，连家珍用来烧水的钢锅、放皮影道具的皮箱的铁钉都必须奉献出来，说可能与国民军关键的一枪就是这铁练成的。事实上，大炼钢浪费了许多人力物力，最后没有达到任何效果，可是影片中竟然看到人民欢天喜地的表示能够“在十五年内超过英国、赶上美国，没有问题。”这些看似笑话的段落都是正经八百的在电影中呈现出来，让人们不得不去面对那荒唐、讽刺、疯狂的年代。

在描写“文革”中，张艺谋依然保持幽默的风格，以轻松的喜剧形式呈现出来。二喜和凤霞的婚礼，毛泽东像无处不在，人们在结婚的仪式上高唱“天大地大不如共产党的恩情大，爹亲娘亲不如毛泽东的恩情亲”，然后拍照的背景是毛泽东的画像，最后还必须跟毛泽东的画像鞠躬。这场革命婚礼，并不是张艺谋虚构的，同样的情节在《蓝风筝》中可以看到，是“文革”时期婚礼的复制，这是当年完全可能发生的事情，这种现在看来令人发笑的情景在当时可是最正常不过的事。电影把这个情节反映出来，从表面上看似乎是没有指向的，但往深一层考虑，导演为何要把这一幕放入电影中呢？这些当年看来正常不过的事情在现今社会严重却是

如此的荒谬，导演这么做无疑是在讽刺着当年的政治运动连人民的传统思想文化都改变了，一切都变得荒唐。

虽然影片充斥着满满的幽默感，可是影片的最后是悲伤的，因为有经验的医生都被打成“右派”，关进牛棚，而接管的学生空有一番“革命精神”，并无从医的经验，以至于凤霞产后出血失救而死，让电影蒙上了一层灰色的悲伤。可以说，尽管有悲剧但也处处体现着人性关怀，把叙事性和情感性结合起来，把逼真性和情感性统一起来。通过叙述福贵一生的遭遇和当时的历史背景结合起来就使之更加地贴近观众的心坎，特别是经历过“文革”时期的人们，更是喊出了他们的心声，如此真挚的情感怎能不让人为之动容呢？电影虽然只出现在一片平板的银幕上，可是里面所呈塑造的所有却能够把这个平板活化，让观众的思绪不得被剧情的变化牵动。

在人物与情景的塑造上，《蓝风筝》是以非常低调、含蓄的方式细细地诉说着伤心往事，画面是灰蓝色的，铁头的旁白也不带生气，把当时的政治对人民的高压呈现出来；《活着》以人的角度揭开了历史的悲剧，人在当时的时代背景下如何生活；《霸王别姬》则是通过视觉与听觉，把历史现象还原给观众。导演们采用的角色都是一般的普通百姓，他们不是学者，不是在做历史的反省和研究，他们只是时代洪流中平凡而渺小的一个角色，可是却不自知的被时代历史以及命运所操控。无论是献身京剧艺术的段小楼、程蝶衣，还是靠一门手艺谋生、取乐的徐福贵，抑或是只求成个家以平安度日的铁头母子，对他们而言，反右、大跃进、“文革”等政治运动与军阀混战、抗日战争、解放战争等历史变迁毫无关系，他们只想好好过生活。然而，“作为历史的人质”，在历史动荡中总陷于无助和悲哀之境。

第三节：人物命运与时代背景的碰撞

文化创伤不是当下形成的，是必须经由后天“制造”的（亚历山大，2003/2011:84）。张艺谋、田壮壮和陈凯歌一样经历了“文革”，又接受了正规的教育，经过现代化思想的洗礼，拥有了质疑、反叛的精神。他们有的人从红卫兵到知青文化身份及命运都完全受政治历史支配，形成一种抗议与喟叹，但他们自身稍有悬殊的“文革”经历，使他们反思的深度与角度都有变化、不同，并折射到影片中的人物身上。所以，导演位居于社会结构的特殊位置，他们既承受了创伤，又具有反思和再现创伤的知识或符号能力，亦即拥有在公共领域里诉说其宣称的特殊论述天赋，他们拥有新思想，懂得操控电影技术，是最有能力把创伤“制造”在电影中。他们可以藉由电影中人物曲折波澜的悲剧命运，把“创伤”制造出来。

《蓝风筝》以其不动声色的冷静的写实风格，呈现动荡中的人的无助。尤其以一个因饱经沧桑而早熟的少年的中性、冷静的视点来审视政治和历史。在《蓝风筝》里，田壮壮是如此的率真，不夸张、不讽刺什么，也不想隐瞒什么，就这么把一个故事说出来。他既不把历史压迫与阉割下的人性悲剧当作痛苦的经历和应该纠正的错误，更没有了七八十年代中的那些反思电影里如火如荼的路线斗争，没有了政治分明的阶级批，有的只是面对历史巨大的阉割力，无力抗争也不容抗争的悲哀。

人作为个体，作为历史的人质，在这时显得是多么的无助和绝望。如片中的陈淑娟，当她接到丈夫少龙在劳改时被伐倒的大树击死的消息时，没有任何因为生命的逝去而呼天抢地的悲恸，有的只能是坐在那粒微弱的灯光下的床上；第二个丈夫李国栋，在大跃进时，因积劳成疾，得了癌症，但他的死同样无声无息；第三任

丈夫老吴在被红卫兵们用担架抬出去批斗时，也没有任何的抗争地被夺去了生的权利。那个总象患了感冒的小铁头，便在段落与段落之间，不带丝毫感情的旁白着，这样平淡的书写却能在平静中触及历史的深处，触及生命和人性的真实，似乎让人有种坐在黑暗里偷窥一个少年流水账似的自传的感觉。可见，无论怎样的时代风波，反映到个体上，都是同样的无可奈何。而由个体命运所折射出的时代风波，也是同样的发人深思。

如果说《蓝风筝》体现的是人在生活上的无助，那么《活着》就如那个电影名字般，人是为了活着而活着，如电影中的福贵一家就是顽强活下去的典型。自从破产后，在福贵的人生中，他并没有选择，被抓去拉大炮是不得已的，只希望单纯的活着回来，而春生则选择了开汽车，最后却撞死了富贵的儿子。这一切都不是他们的选择，因为自从被抓去当兵开始，他们的命运就从此改变，自由、人生意义已经远离了他们。福贵的人生没有目的，走到哪里算哪里，没有方向，没有参与，更不用说什么志向了。无论是唱皮影戏还是革命都非他所愿，一切的安排都是被逼迫（也可以说是顺着时代走）的，如果硬要说他的生活目的，那仅仅是为了生命而活着。

此外，电影中人物的命运也体现在政治的因果关系下，当凤霞困难产在红卫兵接管的医院里无人医治的时候，王二喜作为“组织的头子”利用私权将关押在牛棚中的原妇产科主任王教授挂着批斗牌子请进医院为凤霞医治，可三天未进食的王教授却被福贵买来的七个馒头最终活活撑死，凤霞也因大出血死亡。两出因果联系紧密的悲剧共同构成了对“文革”中惨无人道的政治斗争的强烈控诉，同时叙事的荒诞滑稽更加重了影片表达“政治压抑人性”这一主题的力度。这类卑琐举动和荒

诞行为既是导演提取历史细节进行夸张表达的艺术手段，也是切实反映“文革”的政治高压下个人生活的紧张局促，构思上巧妙借鉴了现代派的黑色幽默与后现代对政治霸权的嘲弄式解构。

感情戏往往最能牵动人们的心理情绪，“《霸王别姬》就是一部比较有厚重感的长篇小说。这部小说的叙述时间定位在“过去”，讲述了那段已经随风而逝的历史风烟中的“人”，也可以说是对一个时代的记录，但它的出发点却不在于揭露历史的真象，而是站在民间的立场上，以小人物的命运——历史行进中的命运，来逐步淡化和消解历史的政治意识形态，在人物的情感纠葛中来还原历史的真实影象，对人性的善恶的畸变进行深层次的逼问(郭旭胜，2004：40)。”所以，《霸王别姬》侧重于表现“文革”对人物心理、人际关系的巨大震荡与颠覆。电影中的人物命运和时代背景永远分不开，清朝末期——小豆子委身变童；民国时期——蝶衣、小楼声名鹊起，蝶衣委身袁四爷；抗日战争时期——蝶衣为日寇献艺以救晓楼；解放前夕——蝶衣受审，菊仙流产；放之后——蝶衣、小楼同台为解放军献艺；“文革”时期——蝶衣、小楼反目，菊仙自杀，小四儿反叛；“文革”之后——蝶衣自刎。我们可以清晰地看到社会背景与时代背景的轮廓，剧中人物命运与时代命运的碰撞。

虽然如此，但促使他们悲剧命运的导火线是“文革”时代到来。“文革”对他们的命运还有人生轨道造成的伤害到底有多深？段小楼无故受审，与程蝶衣一起被批斗，二人在红卫兵和疯狂的群众面前被撕毁了底线、互相揭发，次日菊仙上吊身亡。批斗自己“父亲”的小四“文革”之后被清，最后段小楼、程蝶衣久别之后再次同台，唱到情深处程蝶衣恍惚中不由自主地拔剑自刎。所有人物的命运改变了，一切秩序颠覆了，“文革”这场运动就像一股无情的力量狠狠的折磨他们的人性，

把他们压得喘不过气来。可见无论你在台上如何呼风唤雨，可是生在动荡的时代所有人都显得那么的渺小、卑微，他们只是随波逐流的小船，承受狂风暴雨没有反击之力。

无论是史诗性的格式，还是人物情景的塑造，或人物的命运，影片的叙事结构里，充当剥夺者的都是政治历史背景，反映出导演的历史批判意识。三位导演对历史责任感不是体现在让人物说本不会说的话，不是把这种责任感强加在一个人物身上，而是如润物细无声一般融融进整部作品之中。人物的命运随政治历史的动荡而飘摇不定，在历史巨大的剥夺力、破坏力面前人的无助、无奈，甚至表现出一种对痛苦、不幸的麻木。

总的来说，根据亚历山大的理论，“创伤”是必须经历体验，以及想象与再现，集体认同才会有重大的修整，这种认同修整意味着要重新追忆集体的过往（亚历山大，2003/2011:87-90）。所以，对于人物命运的描写，田壮壮的《蓝风筝》即选取一户普通家庭为叙事载体，展现历史变迁，承担灾难后果，从而让我们看到个体命运在国族命运的残酷碾压下是如何悲剧收场；陈凯歌的《霸王别姬》采取同样的叙事视角揭示政治斗争对人精神和灵魂的腐蚀，它表现了个体生命与宏大历史、艺术与强权政治无法共存的悲剧命运；相比较此种赤裸裸地对灾难的控诉和批判，张艺谋的《活着》的富贵一家三代人九死一生的生活经历带有很强的反思性，即对生命意义和命运的思考。¹

由此可见，电影把不同时代造成的政治压力以多个的角度、方式再现在电影中，就是要让人们可以藉此“体验”创伤，因为回避伤害和灾难，拒绝回忆和反思，

1

将无法完成创伤的建构和认同的修整（亚历山大，2003/2011:87-90）。这三部电影除了对历史中的政治运动发出无声的控诉外，同时也是在提醒着人们心中的创伤仍在，人们应该勇于面对，因为历史应该牢记，以史为镜，可知兴衰。如果不去面对它，深刻反思反省，谁能不担心悲剧会不会重演。

第四章：“文革”灾难的反思与思痛

陈凯歌、田壮壮和张艺谋都在“文革”中有着灾难性的记忆，进入电影界时都不再是初出社会的年轻人，而是对生活有着全面认识的青年。他们把历史自觉的进行反省、反思的工作，把镜头甩到遥远的年代，对“文革”进行直接的批评。通过镜头，他们把“文革”和中国的历史连接起来，把它看成是中国文化的一部分，运用电影书写的技巧，在电影中呈现出灾难对人、社会、文化的创伤，让人们进行反思。

此外，在创伤过程的开端，大部分受众不太能够察觉自己和受害群体之间的关系。唯有电影的再现角度是从广大集体认同共享的有价值特质出发，如文化、道德、良心，受众才能够在象征上加入原初创伤的经验。所以，如果从“他人的苦难也是自己的苦难”来定义文化创伤产生的原因，并对其作出一些道德上责任和假设，他们互相分享彼此之间的苦难或是他人的苦难也是自己的苦难，还可能将自己对自身的苦难投射在他人身上。在描述“文革”如何对人类良心道德及传统文化摧残时，必须要让受众觉得自己与他们的关系，受难者并不是“他者”，而是与自身有着联系的一份子，这样受众才会自觉的投入反思（亚历山大，2003/2011:93-96）。

第一节：“文革”对人性的摧残

人道灾难之所以被称为“人道”灾难，就是因为这是对于人类整体尊严的侵犯。电影中渲染“文革”或许是导演自身对历史的使命与责任感，而作为宣称者的导演，运用镜头拍摄的情境，把观众引入电影中。陈凯歌、张艺谋、田壮壮以史诗化的叙事，表现历史中的“人”的命运，使观众为电影中的人物投射同情、悲悯的

目光，对人物的命运感同身受，达到他人的苦难也是自己的苦难的效果。因此，导演关注大历史下小家庭的命运，呈现出暴力、血腥的场面，“文革”对人性的扭曲，以及对生命的践踏，使人性彻底的摧毁，利用观众的同情心，让他们仿如感受到剧中人物的悲惨命运。因此，通过电影、导演对镜头的运用，把“文革”的灾难呈现出来，让观众感受到当中的苦难，进行反思。

《蓝风筝》整个色调是灰暗，平静但蕴含这力量的，导演没有参杂多少个人的意见表现，只是以旁观者的身份冷眼相看，通过陈树娟坎坷而无奈的人生，通过三个丈夫在面对历次运动的表现，让观众深刻理解那个年代人性在强大的运动面前的渺小和倔强。“文革”来了，人性的善良与人格的尊严已经在反右以及历次政治运动中消耗殆尽，中国人在“伟大领袖”的号召下集体进入了癫狂状态，红卫兵打着打倒一切的旗帜需找对象进行批斗，太多的人在运动的浩劫中泯灭了自己，残忍，无知并头脑发热，没有几个人去认真思考自己所从事的对与错，只是随波逐流。

《蓝风筝》里铁头的继父没能躲过这场灾难，红卫兵们抬走了躺在病床上的“走资派”，也没有放过树娟。铁头像一只小狼一样，用他的爪子和牙齿拼命撕咬，想保护自己的母亲。红卫兵在“文革”中肆意妄为，失去了人性中基本的尊老爱幼的道德品质，他们的人性迷失了，只为了“革命”，“革命”胜于一切，甚至埋没良心。

电影的最后，铁头倒在血污和尘土里，恍惚中他看到了在枝头飘荡的风筝，想起来小时候妈妈常唱给他听的歌：乌鸦、乌鸦在树上…。电影以悲哀、灰暗的基调讲述几十年的故土旧事，透视埋在历史灰烬下的人的命运。几度生离死别，坎坷遭际，却始终是平静的述说，近乎残忍的平静，痛彻入骨的平静。在这个历史洪

流中，小民们如同被携卷的泥沙翻滚沉浮，他们的命运就像电影中的风筝，挂在枝头上，在凄风中颤抖。铁头最后是生是死，红卫兵没有交代，导演没有交代，留给观众一个想象的空间。

《蓝风筝》虽是悲剧灰暗，可是还能保持仅有的亲情、友情及爱情观。反观《霸王别姬》演的却是迷恋与背叛的反复。迷恋和背叛明里是针对他人的，其实全是系于一己之身，迷恋的是自己，背叛的也是自己，还是电影里说的：“人得自个儿成全自个儿”，迷恋和背叛都是成全自己。《霸王别姬》触及的人性的阴暗面，影片在进入“文革”一段后达到高潮，悲剧的呈现在最令人心痛的是人性的背叛。之前的民国初年、日据时期等都是为“文革”中人性的挣扎与叛离作铺垫。²影片人物有不同程度的背叛，背叛妻子、朋友、养父甚至自己。“文革”开始后，所有的背叛随着开始。这一连串背叛，把所有的人伦情感统统抛弃，人格的独立性早已不复存在，人成了被暴力驱赶的行尸走肉。

段小楼和程蝶衣互相揭发的场面尤其引人入胜，段小楼一出场就是个天不怕地不怕的男人，即使面对日本人的刀枪也没有低头，可是国家权力和舆论的结合改变了段小楼的性格，软化了段小楼体内的正气，强化了段小楼固有的自私，这时的段小楼已经不是当年的段小楼了，他“揭发”程蝶衣和自己的妻子，只为了自保。隔着火光，小楼和蝶衣扭曲的脸，非常非常容易让人想到“扭曲人性”这个词。面对这一切，程蝶衣最后也近乎崩溃，开始揭发段小楼。这是“文革”中的常态，你揭发我，我举报你，不是揭发他人就是被人揭发。人不再是人，人性的丑恶达到了极致，人和人之间的情感变得面目狰狞，哪怕是曾经相濡以沫的师兄弟，哪怕是

2

相爱的两夫妻，都一样没有办法得到对方的保护。互相揭露丑恶，那些残酷的看客像魔鬼一样看着他们痛苦，制造了一场又一场悲剧。

此外，镜头中“熊熊烈火的燃烧”与“红卫兵对段小楼等的拷问”叠印，形成强烈的视觉冲击。导演借助视听元素将“文革”对人精神的摧残淋漓尽致地呈现于众。人性不断地扭曲，亲情、友情也因此显得虚无。《霸王别姬》除了关注电影主角的人性发展，也把被摧残的对象也投射在红卫兵身上，如小四最后被结局，因为除了电影的主要人物，从某种意义上，红卫兵也是“文革”的受害者，人性被扭曲的一群。他们为革命而革命，失去了基本的善良之心，也是“文革”的受害者之一。

《活着》对“文革”时期社会状况的表现没有《蓝风筝》和《霸王别姬》来的直接，人性的扭曲、阴暗不如后两者煽情。可是却表现出生活中的普通人也难以避免文革的灾难，张艺谋把人性在集体无意识的无知体现在电影中。如凤霞的死是因为医生被打成右派，关进牛棚，医院被一群自以为是的新革命占领。他们没有任何从医的经验，只有一股革命的冲劲，凤霞大量出血使他们不知所措，本来可以救凤霞的医生却因为太饿而吃馒头啃到，不能进行抢救，最后凤霞死了。可以说，凤霞的死完全是外在因素，是人为造成的。凤霞流血不止，鲜血充斥了整个镜头，着实令人震惊。血淋淋的场面无疑是“文革”灾难的铁证，导演便关注平民的无辜受难以深刻地反思“文革”浩劫。这一幕，把电影推上高潮，赚取了观众的眼泪，也反映“文革”的灾难影响着全人民。

由此可见，《霸王别姬》，《蓝风筝》与《活着》残忍的描写“文革”对于人性的残害，传统的价值观在“革命”的旗帜下被践踏的荡然无存。导演运用电

影的优势，利用镜头，以“文革”当作集体创伤加以宣称、从不同侧面直击“文革”对人精神、肉体还有道德的摧残，把人性的摧残再现在电影中。这样便可以使得那些没有直接承受“文革”灾难的人也成为创伤宣称的受众，所以，电影的目的除了达到了揭示历史灾难的严重性及警惕的效果，也使得那些没有直接承受“文革”灾难的人也成为创伤宣称的受众，感到“文革”这个集体灾难并不是和自己无关的“他人的”创伤，自身也是受害的一群，并积极投身到对这个灾难和创伤的反思。

此外，导演这样描写人性，无疑丢了一个问号给观众，因为建构文化创伤的目的不仅在于搞清楚人道灾难的根源，而且更主要的是指出后灾难、后创伤时代的人类应该怎么办。历史总是要朝前走的，它永远不会回头，可是我们又能在历史中得到什么东西呢？我们如果再次面对人性的考验，如果历史再次重来，我们能守护住自己仅有的人性吗？这些历史给不到我们答案，未来永远也只是一个未知数。

第二节：从文化反思到寻根

人是历史的动物，有着前瞻古人后思来者的历史情结。“文革”后十几年，这段时间是痛定思痛之时，集体的心理被历史笼罩着。这种群体性的受伤害体验，它不只涉及个体的认同，而且涉及到群体认同，并极大地改变了群体的身份认同（王斑 2006：63）。这样，经过反思后，群体开始透过民族文化，再而寻根。

严重的文化创伤是全人类共同的受难经验，从而对于文化创伤的反思和修复，也就是整个人类的共同使命，而不只是个别灾难承受者的事情，也不只是承受灾难的某些群体、民族或国家的事情。因此，人们总是用回忆和想象将过去串联起来，试图在重建文化、重写历史的过程中探讨寻根、文化的问题。邓小平实行改革开放

后，市场随即开放，中国社会虽然对现代化充满憧憬，但是并没有忘记记忆活动对过去时代的追寻。这种记忆活动勇敢的质疑过去的历史，有力的表现在第五代的电影制作中。顺着这样的发展趋势，寻根文化便接踵而来。所谓“寻根”，是寻找民族文化赖以生存的土壤，将其积极的精神核心予以发扬，并引领民族文化的进步方向，电影的视听语言在传播文化精神领域有先天优势，透过镜头表达对民族精神“寻根”的反思（王斑 2006：61）。第五代导演受到寻根文学思潮的影响，期冀展现自我命运在历史命运中融合的生活情景。有别于其他导演，他们的思想更加深刻、更加具体，他们试图从艺术角度探究人性的深浅。

在这三部电影中，导演都利用了传统文化的符号作为一个象征，风筝、皮影戏、京剧无疑是整个视觉象征体系中最为重要的道具符号，代表着一个中国传统民俗文化。风筝这一民俗文化意象在《蓝风筝》中的出场就带来一种灰暗的格调，每次出现都有所喻旨。风筝意味着自由，可是电影中的风筝往往都是挂在树上，它已不能在空中放飞，失去了作为风筝的生命存在。片中的人物也在瞬间失去了存在的自由，隐喻人们在这场浩劫中的无能为力。爸爸、叔叔、继父是《蓝风筝》中三段故事的叙述标题，在爸爸和叔叔相继去世以后，母亲为了使铁头的生活更有保障，又嫁给了一个比自己大很多的老干部。可是好日子没过几天，“文革”就爆发了，继父与红卫兵纠缠是心脏并发而死。小主人公铁头一直处于失去父亲与寻找父亲的过程中，无论是叔叔还是继父，都未能给铁头母子带来真正的庇护。父亲一次次倒下，标示着“文革”精神之父的坍塌；父亲一次次离他而去，标示着铁头被置于双重失父的境地。在风雨飘摇、草木皆兵的年代，他不可能拥有真正的父亲，他只能处于无根之地。

《霸王别姬》把京剧与“文革”连接起来，把触角延伸到中国文化深处，而《活着》把焦点放在市井小民身上，穿插皮影戏，关注政治变迁如何影响着小市民的生活。可是出身革命世家的田壮壮，与前两位导演不同，他的父母来自延安，那代人都是紧跟革命领导人的革命者。然而“文革”的到来，颠倒了一切，革命者突然成了造反者，造反者反而成了革命者，对革命的忠诚演变为对革命、对领导者的质疑与不解，于是他对父权的怀疑，他丧失了对权力者的信任感。就像《蓝风筝》中的铁头，一直在寻找父亲，可是哪个父亲都无法给他真正的庇佑。

再看《霸王别姬》里既有中国国粹京剧，又有同性恋和三角恋。京剧，艺术文化的代表，艺术是没有时间性的，从清末、日据、到民国时期，京剧的歌神一样高唱。可是在新中国初期，对于京剧形式的变形，京剧开始歌颂工农兵，这让程蝶衣很难接受，毕竟，那不是他心中的京剧的印象。可是他不能决定一切，从小到大，他都不能决定自己的命运。文化大革命来了，一切真的都颠覆了，革文化的命，对文化进行批判，打破固有的一切文化，包括属于传统文化的京剧。

文化由人创造，是人的文化，文化的根是对生命的礼赞以及原始欲望的表达。京剧经历了五十多年的动荡仍旧保存下来，着实令人惊讶，显然京剧的统治阶级渊源才铺就了它漫长的历史，成为中国一项传统文化。结果到了“文革”时期，传统京剧肌肤销声匿迹的，年轻盲目的意识追随者们刺耳地叫嚣，将俯拾即来的政治正确强加在老一辈人身上，于是角色们被逼着相互诋毁。甚至段小楼揭发程蝶衣是个同性恋，程蝶衣还击揭发他妻子的卖身出身。没有了文化，没有了标准，没有了历史，最终，也就什么都不是了。批斗会的最后是一个几乎垂直仰拍的镜头：几件燃烧的戏服从架子上轰然坠下，象征京戏乃至文化遭到几乎毁灭性的打击。

有别于陈凯歌，张艺谋的“寻根”，是寻文化精神的“根”，也是寻生命原始的“根”。这种从生命之初就伴随人们诞生并成长的潜意识思维，终其一生都会影响人们的审美选择。《活着》中的家珍是贤妻良母的代表，她不辞辛劳养育儿女，对贫寒之家不离不弃，对撞死自己儿子的“仇人”不忍责备，对害死自己女儿的万恶社会忍气吞声。她的坚忍顽强，她的温柔贤淑，都表现出中国古典文化中传统妇女的形象。这样的女子符合中国人集体无意识审美的同时，也体现出张艺谋对民族精神中传统生命力的礼赞，是中国传统文化的价值所在。

此外，《活着》以时间为阶段，围绕主人公福贵的一生展开叙述，从四十年代到五十年代再到六十年代这一时间发展线索来叙述。影片看似是从观众的角度来叙述整个故事的发展经过，导演也作为一个旁观者来看待福贵这一生的遭遇以及那个年代的种种现象，但仔细分析，我们不难看到，其实导演也会偶尔跳进影片中导演某个无形的角色，那就是视觉符号——“皮影戏”。电影《活着》添加了小说没有的皮影戏，皮影戏在这部影片中是一种关于艺术与传统的象征。最初的时候，当福贵是个二世祖时，皮影戏是一种纯粹的艺术追求，到后来输光家产后，这既是艺术，又是谋生的手段；到“文革”时，富贵小心的保护它以免成为被扼杀、毁灭的“传统”。后来皮影戏还是给“灭”了，但在片子最后，那箱子还在，只是用于装小鸡。这和《霸王别姬》的京剧不同，《霸王别姬》的最后只剩下被烧毁的剧服，表演者程蝶衣自刎于舞台上，艺术毁灭了，完结了；《蓝风筝》中的风筝最后默默的挂在树上，即不能飞也不可落地，就这“漂浮”在树枝的缠绕中。可是《活着》中的箱子曾经装过代表艺术的皮影戏道具，如今又承载着新生命，这是传统与新生命有着相通与联系。

不管是《活着》，《霸王别姬》还是《蓝风筝》，里面的暗喻还是相当有共通性的：皮影戏、京剧、风筝和皮影贯穿于影片，成为了一种无声控诉的角色，传统文化隳落到四害，从谋生手段演变成犯罪成分，象征的是中国传统文化受到的强烈冲击；蓝风筝一次又一次的断线，意味着在那个时代中人们命运的不可控制性，几乎每个人都随着历时的洪流而产生变化，或被改变，或被吞没。导演选择这些传统文化意象贯穿全片，别有一种批判哲学和文化寓言的意味。可见，第五代导演均赋予中国文化一种象征、隐喻之意，使在影片在批判历史的当下也不失其诗意。

总的来说，要反思历史，就必须扩大到从体制、人文和文化的角度去反思。如果我们把“文革”叙述、解释为极少数人的创伤，这样的就“文革”叙事就很难让人们，特别是没有经历过“文革”的人认识到“文革”与自己的关系，就会把“文革”及“文革”的受难者“他者化”。三位导演都分别利用自己的语言，以自己独有的方式去表示怜悯，利用传统文化及道德观念冲击人们一直信守的观念，把创伤扩大到没有直接受难的群体，从而形成一个集体创伤记忆，进行反思。

第五章：结语

一个时代会赋予一个时代的人、一个时代的思想与精神。同为第五代导演的田壮壮，陈凯歌及张艺谋因于这个时代的感悟，以至于触动了某些神经。能够通过影视手段真实记述那段历史，不但需要勇气，更要求编剧、导演、演员准确把握并反思那段历史。三部电影被禁证明了中国政府对于这段历史的敏感性，影片的每一个情节动触动了观众的神经，把思绪拉回到那黑暗的年代，不论影片的背景年代在现在是多么敏感的话题，但是它带给人们的是真实的体验。

从艺术风格看，三部电影都具有史诗性特征，这与第五代导演的中国传统文化情结有关。导演深感中国传统文化所遭受的劫难，有着强烈的为文化声援的愿望，因而在作品中均以“中国文化”贯穿影片，使其具有隐喻和象征意义，同时又体现出“诗”的艺术。而后现代创作风格在导演的作品中体现，既有西方文化的影响，又有导演个人从影经验的制约。在苦难的再现上，相比《活着》与《霸王别姬》，《蓝风筝》更直接的反映了文革给人们带来的苦难，国家的政治运动高于人民的人权及人性与人文价值的存在。在电影中，人民的命运就像挂在枝头的风筝在凄风中颤抖；在现实中，电影被禁十几年，田壮壮也被封杀近十年，得到了中国对导演最高的处罚，导演也如一只片中的风筝，掌握生命轨迹的线不在自己手里。《霸王别姬》，一片感情强烈，情节曲折，充满生生死死的戏剧冲突，除了反映文革，更蕴含了深刻的文化内涵，是一部挖掘中国文化历史及人性的电影。《活着》与《蓝风筝》可说“同病相怜”，在海外大放光芒，却止步中国。这部有着黑色幽默的影片，人物命运所表现出来的那种悲苦和无奈与政治运动紧密相连。在对大跃进和文革看

似温和的讽刺中，实际上带着太多的时代烙印，触及了太多的敏感而沉重的问题，直到至今还不能在中国公映。

文化创伤并非直接来自事件，而是间接来自集体意义结构的失效，也就是说，当人们对自己民族认同的一套意义诠释在事件的冲击下彻底失效所带来的心理伤痛才是真正的文化创伤（亚历山大，2003/2011，107）。所以，导演们在电影中反映“文革”如何摧残社会、泯灭人性，其目的除了得到观众的同情性，增加电影的可观性之外，它更冲击了人们的传统，文化还有价值观，唤起国人的集体记忆，让大家记得这段运动的灾难不仅影响着社会发展，连基本的道德观念都遭到破坏。通过电影，伴随着文化创伤所带来的历史大叙事的叙事要素如果能得到正确处理，那么创伤民族就能走出文化创伤并能重获新动力，反之则会陷入一个自怨自艾的自我压缩或充满幻想的自我膨胀的心理情境之中。

所以，文化创伤的体验和再现在电影中表露出来，集体记忆重新得以修整。“文革”的记忆与叙事作为个体释怀、自我救赎、疗治心创的修整，这种修整意味着重新追忆集体的过去，完成了对创伤的重构、再现，实现了重要的纪念、仪式和国族认同重建，而“文革”在电影中的再现，成了一个反思、纪念、思痛的通道。无论如何，对于历史，尤其是“文革”这样的历史，人们都需要深刻地反思。为了不能忘却历史，为了历史的悲剧不再重现，为了走出苦难黑暗的日子，走出愚昧野蛮，走出动荡灾难，走出贫穷落后。只有勇敢地直面“文革”的错误，清醒地反思整个“文革”的过程，才能铭记文革并杜绝悲剧的重演。铭记历史，铭记这些沉痛对人们的警醒。

参考资料

中文专书

1. 陈墨（2012），《张艺谋的电影世界》，北京：北京大学出版社。
2. 戴锦华（1999），《斜塔瞭望——中国电影文化 1978-1998》，台北：远流出版事业股份有限公司
3. 陆绍阳（2004），《中国当代电影史——1977 年以来》，北京：北京大学出版社。
4. 王斑（2006），《全球化阴影下的历史与记忆》，南京：南京大学出版社。
5. 胡良桂（2002），《史诗类型与当代形态》，湖南：湖南教育出版社。
6. 徐立功（1996），《电影辞典》，台北：国家电影资料馆。
7. 徐贲（2008），《人以什么理由来记忆》，长春：吉林出版集团有限责任公司
8. 中共中央（1982），《关于建国以来若干历史问题的决议》，四川：人民出版社。

中文译著

1. [美]杰弗里·亚历山大著，周怡等译（2003/2011），《社会生活的意义——一种文化社会的视角》，北京：北京大学出版社。
2. 吕彤邻著，萧聿译（2002/2004），《大陆，台湾文化论坛——新电影与现代性》，香港：香港大学出版社。

期刊论文

1. 陈素萍（2009），〈张艺谋:没法证明我是个怎样的人〉，《三峡文学》，2009年第2期。
2. 崔晶（2009），〈从史诗性批判到遐想式记忆——20世纪90年代以来“文革”电影的书写〉，《文教资料》，2009年4月号中旬刊。
3. 郭旭胜（2004），〈浅谈李碧华〈霸王别姬〉中的恶魔性因素〉，《华文文学》，2004年1月
4. 黄祎伟（2012），〈论中国当代文革题材电影中的声音符号——以《我11》为例〉，《剑南文学·经典教苑》，2012年第7期。

学位论文

1. 刘雯（2007），《陈凯歌影片中的文革情节》，文出版硕士论文，河北师范大学，河北。
2. 石莉（2007），《张艺谋电影的文化意蕴与现代性问题》，未出版硕士论文，陕西师范大学，陕西。
3. 黄芳（2007），《论新时期中国电影的文革叙述的嬗变及其文化意义》，未出版硕士论文，浙江师范大学，浙江。
4. 崔晶（2012），《新时期以来电影中的“文革”书写》，未出版硕士论文，南京师范大学，南京。

互联网

陶东风（2011）：《文化创伤与见证文学》，2012年10月9日阅自

<http://www.aisixiang.com/data/detail.php?id=44506>。

影像研究文本(DVD)

1. 陈凯歌导，芦苇编，李碧华著（1993），《霸王别姬》（Farewell My Concubine），香港：汤臣（香港）电影有限公司
2. 林文化导，矛锋编（1976），《反击》北京：北京电影制作厂
3. 田壮壮导，肖矛编（1993），《蓝风筝》（The Blue Kite），香港：长威制作有限公司。
4. 张艺谋导，芦苇编，余华著（1994），《活着》（Lifetimes Living），香港：年代国际（香港）有限公司

附录（1）

电影截图



图 1

图 1 显示《蓝风筝》中残缺的风筝，它断了线缠绕在树上，就如戏中铁头多次“寻父”失败，他只能处于无根之地。



图 2

图 2 截于《霸王别姬》中段小楼与程蝶衣被批斗的现象，传统文化京剧竟然成为被批斗的现象，只因为所谓的“除四旧”。



图 3

图 3 是《活着》二喜和凤霞结婚的现象，他们必须给毛泽东的肖像鞠躬，这看似荒谬的事情在文革当时是正常的“礼数”。

附录（2）

电影获奖记录

《蓝风筝》	夏威夷国际电影节，1993年，最佳电影奖
	东京国际电影节，1993年，最佳电影奖、最佳女演员- 吕丽萍
	独立精神奖，1995年，最佳外语片提名

《活着》	第四十七届法国戛纳国际电影节评委会大奖、最佳男主角奖（葛优）、人道精神奖
	第十三届香港电影“金像奖”10大华语片之一
	全美国影评人协会最佳外语片
	洛杉矶影评人协会最佳外语片
	美国电影“金球奖”最佳外语片提名
	英国全国“奥斯卡奖”最佳外语片奖

《霸王别姬》	1993 年第四十六届戛纳国际电影节最佳影片金棕榈奖
	1993 年第四十六届戛纳国际电影节最佳男演员提名
	1994 年第五十一届金球奖最佳外语片
	1993 年第三十八届亚太影展最佳导演
	1993 年第三十八届亚太影展最佳剪辑
	1994 年第六十七届奥斯卡最佳摄影奖
	1994 年第六十七届奥斯卡最佳外语片提名
	1993 年纽约影评人协会最佳外语片及最佳女配角
	1993 年洛杉矶影评人协会最佳外语片
	1993 年美国全国影评人协会最佳外语片
	1994 年美国全美记者协会最佳外语片金球奖
	1994 年英国奥斯卡最佳非英语片奖
	1994 年英国电影学院奖最佳外语片
	1994 年日本影评人协会最佳外语片男主角