

### 第三章 歷史的寓言化

這一章，主要是要針對三位「第五代」導演在一九九〇年代所攝製的有關文革的電影，即田壯壯的《藍風箏》、陳凱歌的《霸王別姬》和張藝謀的《活著》，做「國族寓言」式的探討。但到底什麼是「國族寓言」呢？而這「國族寓言」又和做為歷史的文革有什麼關係？而這「國族寓言」，又如何結合文革，被呈現在這三部電影中？筆者以張藝謀的《活著》在坎城電影節參展期間所發生的事件，來開始這一章的闡析。

#### 第一節 文化危機中的「國族寓言」

在一九九四年，張藝謀的《活著》獲得了法國坎城電影節的「評審團大獎」。在這部電影參展期間，中國當局以沒有獲得他們批准而私自參展為由，禁止張藝謀出國和出席這次的電影節。這部電影的發言，是由在電影中飾演家珍這角色的鞏俐以及電影的製片人邱復生所代表。在上法國電視的一次訪問中，電視台還特意的放了一張空椅子，強調張藝謀因為政治因素而被阻止出席這次電影節的事實。然而，當時的片商，卻一再的強調影片沒有刻意寫政治，對中共也沒有批判的意圖。台灣評論人迷走（1998：112-113）卻認為這是一種宣傳手法，一方面為電影和張藝謀打造政治受難者的形象，一方面片商對這的澄清也激發媒體的好奇心，為這部影片帶來了不少的宣傳效應。

同樣的，陳凱歌向記者談論他那部跨越了北洋政府、日軍侵略、國共內戰、中共反右運動到文革整整五十年歷史時空的《霸王別姬》時，一再強調這部電影不是史詩，電影的重點更不是文革，而只是他自己個人的，關於幾個個體生命的故事（Zha, 1994: 35）。但評論人 Pauline Chen（1994: 85）卻以「歷史的教訓 / 涵義」(History Lessons)來作為她文章的題目，提醒讀者任何對這部電影的評論，一定要放在更大的社會和歷史的脈絡來看待。

然而，要討論中國近代的歷史，當然無法避開影響和形塑中國歷史進程的各種政治運動。中國思想家李澤厚（1996：251）就簡明扼要的指出：「中國近代歷史一直是以政治為軸心在旋轉，政治局勢影響著甚至支配主宰著社會生命的各

個方面，從經濟到文化，從生活到心理。」正如上一章所闡述的，中國「第五代」導演的特殊文化背景，使到評論家和學者很難不把他們的作品和政治牽扯一起來談，而政治時常成爲了他們評論「第五代」電影的切入點。一些評論家和學者，更把這些由「第五代」導演所創作的電影看成是對中國歷史和政治的某種「寓言」(allegory)(尹鴻，1999；戴錦華，1996；Chow, 1995; Cui, 2003: 99-126; Lu, 2002: 58-92; Zhang, 1997: 267-281)。

說到「寓言」這概念，我們當然無法忽略美國文化學者 Fredric Jameson。Jameson (2000) 把他對寓言的闡釋，套用在他提出的所謂的「第三世界文學中」。他在另一篇文章〈Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism〉中指出，那些第三世界知識份子，永遠都是所謂的政治知識份子，而文化知識份子也同樣是政治鬥士。而佔據這些知識份子意識中心的究竟是甚麼呢？Jameson 認爲是便是國族主義(同上引：315)。因此，第三世界知識份子的生存意識，使到他們把國族主義放在壓倒一切的位置上，而寓言便爲了國族的生存和反抗提供了空間和距離。他更大膽的做出結論：

讓我做出一個總的假設，指出所有第三世界文化生產的相同之處和它們與第一世界類似的文化形式的十分不同之處。在非常特殊的情況下，所有第三世界的文學均帶有寓言性，我們應該把這些文本當作是民族寓言來閱讀.....第三世界的文本，甚至那些看起來是關於個人和力比多趨力的文本，總是以國族寓言的形式來投射出一種政治面向：關於個人命運的故事包含著第三世界的大眾文化和社會受到衝擊的寓言(同上引：319-320)。

我們可以把 Jameson 的寓言和 Walter Benjamin 的寓言概念結合，來進一步的擬清這個概念。Benjamin (1998) 在他那篇研究十七世紀巴洛克「悲悼劇」(Trauerspiel) 的著作《The Origin of German Tragic Drama》中指出，「悲悼劇」是一種寓言，而這種寓言正成爲了社會衰敗、理想淪喪時期沒落的藝術言說。寓言藝術的意義產生，便是當文本的主題涉及文本之外的東西。寓言對於 Benjamin 來說，是世界之「苦難歷史的世俗理解」，因此更是「世界衰微時期」藝術的標誌。從這寓言性功能，Benjamin 發現了寓言的烏托邦救贖潛能。寓言所對應的，是支離破碎、殘存不全的歷史，而只有在痛苦和衰敗時，歷史才具有意義。在面

臨文化危機的時代，整個時代的氛圍將會被某種寓言的色彩所呈現。換言之，寓言能夠補捉社會衰敗時期的特徵（Jameson, 1971: 71-73; Wolin, 1982: 63-77）。

依照類似的脈絡，Jameson 把魯迅的作品看成是中國民族舊文化衰敗的寓言。Jameson（2000）以魯迅在《狂人日記》中對中國社會的「吃人」文化本性所做的解剖和揭示為例，說明了魯迅如何以民族代言人的方式，以他小說中個體生命的痛苦與掙扎，寓意著整個民族文化的命運。他甚至認為魯迅小說中的阿Q，便是寓言式的中國本身，阿Q是被外國人欺壓的中國，也是中國人自己欺壓中國人的中國。換言之，《狂人日記》所寓意的，便是一個「自相吞食」的中國（同上引：325）。因此，在寓言的書寫策略中，講述一個人和個人經驗的故事時，最終也必定會包含了對整個民族集體本身的艱難經驗的敘述。我們不妨將Jameson對第三世界的鬆散定義以及將所有第三世界的文本看成是國族寓言的籠統策略存而不論，把「第五代」導演的電影看成是國族寓言，的確是有它可取的地方。特別是文革過後的「新時期」的中國，的確在面臨著一種文化危機。而在這危機和反思的文化氛圍中，知識份子（如電影人）選擇了寓言作為他們的言說工具。而這些寓言除了言說民族國家充滿危機的文化和政治經驗外，更是背負著為民族尋求啓蒙與救亡的責任。

而歷史和個人記憶，便在這些寓言中扮演著重要的角色。正如上面所說的，在寓言敘事的個人經驗，將被投射在集體民族的經驗中。那歷史作為一種寓言敘事策略，也當然是如此。無論是對特定歷史情境的描述，或者是個體的歷史經驗，都同樣無法逃脫民族集體和國家的投影。我們可以說，歷史（與個人的歷史體驗），是被用來「想像」（Benedict Anderson（1991）的用語）整個民族與國家，又或者用Homi Bhabha（1990）的說法，歷史是用來「講述國族／國家」（narrating the nation）。「第五代」導演的成長和文化背景，使到他們常處在這種「個人性」和「民族性」歷史的辯正中。這也決定了他們在書寫個體慾望代的同時，更折射出對民族集體歷史命運的反思和批判。歷史在他們的鏡頭中，變成了他們尋求為民族國家的文化、政治與經濟上的定位的言說工具。雖然進入一九九〇年代，中國開始邁入經濟全球化，而他們的電影更已經是跨國製作的文化產物，但用國族寓言的範疇來看閱讀闡釋他們的電影，還是有非常大的討論空間。惟獨這國族寓言，已經很難和全球化區分開來了。

## 第二節 電影中的歷史與政治

在一九九〇年代上半期，這三位「第五代」導演不約而同的攝製了以文革為敘事背景的电影。這三部電影的其中一個共同點便是，它們都有某種編年史的形式，故事的背景時空更跨越了中國漫長的歷史歲月。《藍風箏》跨越了中國共產黨建國的一九五〇年代到文革初期；《霸王別姬》的歷史時空更跨越了整五十多年，從一九二〇年代的軍閥混戰、日本侵略、國共內戰、階級鬥爭、文革和文革結束的一九七〇年代；在《活著》中，也出現了國共內戰、階級鬥爭、大躍進和文革的場景。對於這幾部電影對中國歷史的呈現，也受到了許多評論家和學者的關注。張旭東 (Zhang, 2003: 627) 認為，這三部電影明顯的顯示出這三位導演試圖通過通俗劇 (melodrama) 的模式來重建共同記憶和重寫中國國家 / 民族的歷史。Wendy Larson (1997: 333) 卻針對《霸王別姬》做出以下評語：「電影自我呈現為是『關於』中國歷史；但是，它仍然沒有提供任何有說服力的解釋，來向我們展示為甚麼事情就是如此」。她進一步的認為這部電影為了夢幻 (fantasy) 而排除了歷史。戴錦華 (1999a: 264) 也對《霸王別姬》做出類似的批評。她指出：

這段對陳凱歌及其同代人有著切膚之痛的現、當代中國歷史，在影片中只是景片般地映襯出一個絕望的「三角戀愛」——的情節劇的演出；每一個可以真切指認、負載中國人太過沉重的記憶的歷史時刻，都僅僅作為一種「背景放映」為人物間的真情流露與情感訛詐提供了契機與舞台，為人物的斷腸之時添加了亂世的悲涼與宿命的苦澀。

而同樣的評語，也出現在台灣評論人迷走 (1998, 114) 對《活著》的分析中：

事實上，《活著》不只對大躍進的處理是如此，我們還可以看到它對整個中共歷史背景的描繪，都充滿了迴避與淡化，我們只看到主角一家在這段歷史時期幸與不幸的離奇際遇、被背後巨大的歷史力量擺弄而掙扎，以及這段期間（尤其文革）種種人性荒謬的奇觀，

但擺弄主角一家並造成這些荒謬的力量是什麼，以及造成這種情境的具體事件是什麼，卻是非常模糊不清的，更遑論有任何分析與批評（這方面《藍風箏》還做到了一些）。

然而，這三位電影導演對在電影中置放歷史的看法，可能跟這些評論家和學者們較為不同。當田壯壯被問道《藍風箏》是否是他本人的經歷時，田壯壯表示也有類似的經歷，但所注重還是自己的感受（吳文光，1994：37）。而在接受焦雄屏（1998：128-129）的訪問中，田壯壯更表示：

我其實不是想討論歷史，電影裡的人物也未解釋其歷史背景。只是到了三、四十歲，常想過去的事，包括國家走過的路。我認為這三個時代的一系列運動是無法分開的，沒有先前的運動，也不會有文革。還是我們父輩人用自己的血和淚換來的，每個想富強的中國人都應該知道這段歷史，特別重要。中國走了很大的彎路，唯政治是問，對「人」的東西，人性、尊嚴等都破壞了。現在從改革的形勢看逐漸有些好轉，中國如果想徹底改變，想富強的話，需丟掉政治治國的觀念，這是關鍵.....這段歷史再不寫，總不能讓我兒子來寫我小時候的歷史。他會是另一種寫法，歷史觀點那些，不像我是回憶。

而陳凱歌在談到《霸王別姬》時，曾如此指出：

《霸王別姬》所著眼的是人性。影片寫的是兩個京劇男演員與一個妓女的情感故事。這種情感延綿五十年，其中經歷了中國社會的滄桑巨變，也經歷了他們之間情感的巨變與命運的巨變。當然，你可以看出來，影片主要並不是要表現半個世紀的演變，而是以此為背景，表現人性的兩個主題——迷戀與背叛（李爾葳，2002：6）。

張藝謀在談到他拍《活著》的動機時更直截了當的說：

我不想要把《活著》拍成一部政治電影，也不是有意要找政治性.....

如果說涉及到某些政治背景，也是因為中國人幾十年來都生活在各種政治運動中，政治對我們每個人的命運都產生著直接的影響，政治的因素滲透在我們的生活細節之中，這就是一種客觀存在。其實我們的目的不是要拍政治運動，我們永遠是把人放在第一位來表現，只是因為政治確實無法迴避罷（李爾葳，2003：134）。

因此，筆者認為這三位導演的這三部作品，並沒有特意的迴避或淡化歷史，只不過它們對歷史的呈現和對歷史意義的追尋，是通過描繪歷史和政治的受害者來進行的。換言之，電影是通過描繪普通人在大時代翻覆浮沈的故事，來探討歷史和政治對人所造成的影響和傷害，進而對歷史做進一步的反思。筆者認為，這三部的歷史背景，並不「僅僅」是背景而已，而是扮演著重要的文化反思元素。而它們通過普通人的角度來看待歷史，並不一定如上面的評論家和學者所說的薄弱和膚淺。筆者將通過對電影的闡釋來證明這點。

### 第三節 政治對人民日常生活的入侵

#### 一、被政治洪流俘虜的普通人

《藍風箏》的故事通過一首關於烏鴉的兒歌展開，畫面是一個被夾在樹上的風箏。然後，一個小孩的旁白告訴我們，他就住在一個被命名為乾井的胡同，為甚麼會叫乾井，是因為那麼都從來沒有長出水來。這小孩就是鐵頭，女主人公樹娟的兒子。電影以一個小孩的眼光為出發點，來看待大人世界的複雜性。

故事開始是陳樹娟和第一任丈夫少龍準備婚姻大事，但因為蘇聯史達林的逝世而被逼延後了。鐵頭的旁白告訴我們，他的生日也因此延後了。在這對新人結婚的那天，到來祝賀的朋友有些更送來毛澤東的畫相當成賀禮，他們在婚禮之中所歡唱的，竟然是充斥著共產意識形態的歌曲，當他們歌唱到「我們熱愛和平，我們也不允許侵略者破壞人類安寧」時，由友人所送來的馬狀木偶禮品的頭竟然脫落了。這種不祥的預兆，為未來女主人公的悲慘命運埋下了伏筆。然而，這一幕所清楚表達的，便是政治如何入侵了普通人的生活中，對他們造成了深遠的影響。

《藍風箏》在冷色調的攝影畫面和憂鬱的電影氛圍下，讓女主人公陳樹娟在故事跨越十多二十年的時空中，總共嫁給了三個丈夫。第一任丈夫因為被劃成右派，被送往遙遠的北方勞改，最後客死異鄉。第二任丈夫也因為在大躍進時期為共產黨服務長期操勞過度而去世。第三任丈夫，卻在文革紅衛兵的批判聲和粗暴對待下心臟病爆發身亡。樹娟的命運，因此也和政治牽扯不清。家庭的日常生活如吃飯，很多時候都被政治話題所侵占。在她的生活空間中，背景所傳來的都是充滿中共意識形態的的廣播和新聞。樹娟身邊的親人，大多數更為政治所害。她的第一任丈夫少龍，就因為他所服務的單位必須在反右運動中做出榜樣，而他在決定誰是右派的會議中上個廁所，就順理成章的被打成右派。就在少龍如廁後回到會議廳上一個畫面上，會議廳大門的門框剪影，卻恰好的把他給圍框著，無助的他頓時被政治的荒謬性給囚困著，成為階級鬥爭的犧牲者。

電影中的另一條故事線，便是樹娟的哥哥樹生和他的女友朱瑛。樹生作為一個軍人，也算是為共產黨效忠的一員。然而，他卻時常處於不安之中，原因是他有一雙狀況每況愈下的眼睛。當他在一次被上司呼叫而從室內走到室外，在他推門而出的那一刻，他渺小又戰慄的身體即刻被那過度泛白的強光給包圍，眼睛更被刺痛得無法張開。田壯壯在這裡把光處理得充滿著隱喻性。在樹生大部份出現的白天室內場景，背景幾乎都是用一種過度曝光的方式處理。這種泛白刺眼的陽光，基本上隱喻著的是一種過度泛濫以及殺傷力強大的政治力量。這種政治力量，以毛澤東所化身的紅太陽（楊劍龍，2003），強烈的照耀著每一個中國人，卻使到他們的眼睛已經無法看清實情，成為了政治洪流的俘虜。這和上一章所提過的，由「第四代」導演楊延晉在一九八一年所執導的《小街》中，男主人公為了偷假髮套給他心意的女孩而遭紅衛兵毒打到失明有異曲同工之感，眼睛失明的意像，表達了對政治的強勢而蒙蔽雙眼最佳控訴和反思。身為共產黨文工團成員的朱瑛，更因為拒絕與首長跳舞而被劃成反革命而入獄。當文革初期被釋放後，她再度被送往其他地區當知青。在探望眼睛已經無法看見的樹生後，她在火車站上被擁擠的紅衛兵擠進火車內，她們倆的相聚，也因為另一場轟轟烈烈的政治運動而被逼分開，她倆的愛情在這政治泛濫的大時代，是注定無望的。她們名正言順的成為「被耽誤的一代」。

作為政治洪流的俘虜，普通人民的生活是注定處於痛苦和煎熬之中。劇中敘述人鐵頭童年的快樂是短暫的。而在劇中出現數次的藍色風箏，便是鐵頭的快樂的某種象徵。鐵頭少數的快樂時光，便是和放風箏有關。一次是和第一任父親一

起放，另一次是和第三任父親的孫女一起放。然而，快樂的童年，很快的被政治的荒誕所淹沒，就如風箏每一次都會被卡在樹上那樣。快樂，更是劇中農曆新年時所燒的煙花般短暫，更是像第二任父親為他做的燈籠那樣，輕易的便燒壞了，但過後也沒有任何彌補。在最後一幕，鐵頭因為阻止紅衛兵抓他的母親，而被紅衛兵拳打腳踢，滿身血跡的他躺在沙地上，映入觀眾眼簾的便是他的觀點鏡頭，那就是一個被卡在樹上、破爛的藍風箏，電影也就劃下了句點。在此，田壯壯的《藍風箏》並不像謝晉的電影那般，以人道的的拯救來襯托文革結束後的所帶來的希望與安全感。《藍風箏》做為田壯壯的個人成長的（類似）經歷，卻使到他對中國的未來充滿著矛盾和不確定性。田壯壯這通過小孩鐵頭的目光處理這部電影，更基本上是繼承了「五四」運動時候那種「救救孩子」的「救贖」旋律。但《藍風箏》的結局處理，顯示出田壯壯替未來的拯救和希望（孩子是人類的明天）打了一個問號。正是這個灰色調的問號，以及電影中的壓抑氛圍，使到田壯壯以及他的這部電影成為新時期中共當局的打壓對象。

## 二、驟然降臨的政治禍害

同樣的，我們也可以從《活著》中看出類似的觀點。劇中的富貴一家人的命運，更是隨著政治變動而搖擺不定。在國共內戰期間，他被捉去為軍隊表演皮影戲，在九死一生的環境下保住了性命。他的兒子有慶，在大躍進時期被富貴要求去學校煉鋼，有慶太累了躺在學校牆壁旁睡覺，結果因為區長（春生）在倒退車時不小心撞倒了牆壁，有慶被倒塌下來的石頭壓死。他的女兒鳳霞，在文革期間產下了她的第一胎，卻因為缺乏經驗的年輕紅衛兵，在鳳霞產後忽然出血而措手不及、手忙腳亂下喪失了生命。生命在這政治動盪的大時代中，顯得那麼的渺小和脆弱，富貴因此而建立了自己的一套人生哲學，就是能夠在大時代中保著性命就已經是不錯了，沒有甚麼比活著更重要。對他來說，要在大時代生存下來，唯一方法就是盡其所能的配合大時代的節奏。

周蕾（Chow, 1998: 113-148）在她討論《活著》的文章中，對這種生存哲學提出了質疑。她認為這部電影試圖刻畫一種「毫無光彩的人民」（*unglorified portrait of the people*）（同上引：120）。這種順從、忍耐以及奴化的思維，基本上是為這殘暴政治系統的持續進行鋪路，根本起不到任何反抗的作用。但筆者認為這部電影並不盡然如此。這些「毫無光彩的人民」在這部電影裡頭，所扮演的是



殘酷歷史和殘暴政治的見證。這種見證，是以無辜生命的喪失所呈現出來的。

富貴因為嗜賭成性而將家產輸給了龍二。龍二借了富貴一個裝著皮影戲器材的箱子，以便富貴可以謀生。正當富貴在表演皮影戲賣藝時，一把刀忽然從皮影戲的布幕上穿刺而入，這種突如其來的入侵，對像富貴和他的表演伙伴們的這種平民百姓來說可是驚訝無比，在還未了解來龍去脈之前，他和春生就已經被送去為國民黨軍人表演皮影戲，被逼與家人分離。在國民黨軍營的一幕，富貴和春生剛睡醒，發現軍營裡沒有人，過後電影通過一個上升（crane up）鏡頭，從富貴和春生的近景向後和向上撤退造成大遠景，而通常這種上升鏡頭，具備了令人震驚的效果（Gianetti, 1993: 100），那這一幕令觀眾震驚的，便是看見軍營的另一邊佈滿了成白上千具國民黨軍人的屍體。這種震驚更表現在劇中人富貴身上，他開始覺得生命是多麼的脆弱，下決心一定要活著回去家鄉。同樣的，當龍二因為拒絕交出土地和房子，而被歸類為邪惡的地主。當龍二被押往槍決的那一剎那，富貴了解到龍二是代替他而死的。每一次槍決的槍聲響起，富貴都感覺到子彈彷彿打在自己的身上似的。同樣的事情，也發生在富貴自己的兒子和女兒的死亡之中。在這裡，張藝謀用了一種戲劇性的手法來處理人的死亡。死亡通常在電影主人公享受了片刻的和平和歡樂後驟然降臨，讓人措手不及。我們可以說，死亡在這部電影中是通過某種通俗劇式的「震驚」（shock）所呈現出來的。富貴在妻子家珍的幫助下與兒子有慶化解了彼此的父子衝突、和好如初。然而，正當他為大躍進煉鐵表演皮影戲而高聲歡唱之時，忽然入侵的便是他兒子有慶的死訊。同樣的，在鳳霞產下了她的胎兒後，女婿二喜向兩老報母子平安的消息，二喜的友人更來恭喜二喜的兒子有七斤二兩重。但忽然間醫院病房卻傳來醫院紅衛兵護士的驚叫聲，原來鳳霞產後下體忽然出血，在一片手忙腳亂中，鳳霞因失血過多而回魂乏術。所留下的，只有失去親人的種種無奈和痛苦。

簡言之，雖然這種忽喜忽憂的情節呈現是通俗劇式的，但這些驟然降臨的死亡恰當的表達出政治的荒謬和它如何的讓人措手不及、無所適從。然而，死亡的創傷卻讓這些平常人有了繼續活下來的意願。但這些像富貴般的普通百姓的生存哲理，並不盡然是周蕾（同上引）所說的順從、忍耐或者奴化的思維，而是繼續活著，便是一種了對歷史的記憶和見證的基本形式，是對殘暴政治的一種持續性抵抗和控訴。周蕾的觀點，更是忽視了這部電影其實帶有某種嘲諷式的喜劇性效果。喜劇通常會通過一些形式如諷刺、戲仿、富有機智的對白以及不幸的事情來使觀眾歡娛（Lyons, 1979）。因此在《活著》中我們看見張藝謀通過製造各種喜

劇效果，來對當時的政治環境進行了嘲諷。

### 三、對政治的幽默性嘲諷

當富貴和家珍在選購布匹時，鄰居前來告知兩老有一群「造反派」正往他們家走去，可能會發生不妙的事情。但當兩老急步回到家中，才知道他的未來女婿二喜帶著他的朋友，為他們的家的牆壁上畫上了毛澤東的畫像。而二喜前來提親之時，所送來的禮品竟然是「小紅寶書」——《毛語錄》，以及繡有毛語錄的枕頭和被單。這兩幕清楚的顯露出，政治如何入侵了普通人的生活，而這種情境在二喜和鳳霞的婚禮儀式中更表露無遺。二喜在結婚時所帶來的禮品之中，當然更少不了這些「小紅寶書」。村長叮嚀前來參加結婚典禮的親朋戚友，要「翻身不忘共產黨，幸福不忘毛主席」，更帶領眾人歡唱「天大地大不如黨的恩情大，爹親娘親不如毛主席親」。同時，他也提議這對結婚新人和富貴家珍夫婦，站在以畫有毛澤東像的帆船（革命的帆船）的前景拍照，說甚麼「要在毛主席的領導下，乘風破浪向前進」。更讓人覺得好笑的是，二喜竟然對牆上的毛澤東像請示：「毛主席他老人家，我把徐鳳霞同志接走了。」在下一幕，家珍要求富貴把春生送來的禮品送回去（家珍因為兒子的死而痛恨春生），但富貴卻無言以對，因為春生所送來的禮品，便是毛澤東的畫像，毛主席的畫像是不能退還的呀！在這裡，電影除了為我們呈現了政治對普通人的生活無孔不入的一個情境，更同時通過這種幽默化的處理，對人民對這種集體話語的追崇極盡了嘲諷之能事。

劇中讓人印象深刻的，莫過於鳳霞臨產的一幕了。富貴和家珍因為對那些年輕的紅衛兵醫藥服務人員沒有信心，便吩咐二喜從「牛棚」（文革期間囚禁「牛鬼蛇神」的地方）中押出被年輕紅衛兵批判成「反動學術權威」的醫院婦產科主任王大夫，來幫助鳳霞生產。因為王大夫因為被紅衛兵囚禁多天沒有進食，富貴便為王大夫買來了七個饅頭。然而，當鳳霞下體忽然出血時，王大夫已被七個饅頭撐倒在地，無法動彈，年輕的鳳霞也因此而失去了生命。當富貴在探望有慶和鳳霞的墳墓時，慷慨的說道：「想起來，那時候我要給王大夫少買幾個饅頭就沒事了。要不是就別給他喝水。聽人家說一喝水，一個饅頭在肚子裡脹成七個饅頭，王大夫吃了七個饅頭，七七就是四十九個，你說這麼一大堆，他能不出事麼？」家珍接著問二喜，王大夫光是吃米飯不吃饅頭了。二喜回答王大夫不光是不吃饅頭，連麵都不吃了。富貴接下這話說道：「米比麵貴，那每個月的花費就大啦。」

食物，在這裡成爲了政治泛濫的象徵，成爲了故事主人公無法承受的政治負擔。

簡言之，電影通過這種充滿嘲諷意味的幽默，來揶揄政治的荒誕和扭曲人性。這種幽默，更是帶著血淚的幽默了。在觀眾會心一笑之時，電影所帶給觀眾的，更是對政治扭曲社會與人生的可怕力量的進一步思考。電影沒有像余華的小說般，將死亡進行到底（小說中只有富貴存活下來），它讓家珍、二喜和饅頭繼續活著。這看起來較樂觀的處理，其實背後所堅持的便是對殘暴政治的正視。換言之，活著便是對那段讓人不堪的歷史的見證。電影通過荒誕和幽默的情節設計，來表現中國人歷史上所經歷的專制權力。劇中人的死亡，都發生在中國歷史上著名的政治運動。這些無辜的人都是因人禍而死，死亡雖然無法預測，但卻可以被理解的。我們可以說，這些人死亡的原因和責任，都可以被理解。或者更具體的說，那就是政治的非理性而影響了這些人的生活，並不是台灣評論人迷走（1998，114）所說的模糊不清。

#### 第四節 集體政治話語下的對父輩的背叛

然而，死亡在陳凱歌的《霸王別姬》中，被處理得更爲悲壯。按照陳凱歌的說法，這部電影並不是要表現歷史的演變，而純粹是人與人衝突的故事，即段小樓、程蝶衣和菊仙所形成的迷戀、背叛和衝突的故事（李爾葳，2002：6）。但事實上，劇中人物卻無法擺脫歷史，而跟他們的關係息息相關的，便是中國社會與政治在故事中跨越五十年的變遷。劇中程蝶衣和段小樓的老師關師傅向徒弟們解釋京劇《霸王別姬》的劇目時便說到：「人縱有萬般能耐，可終也敵不過天命啊！」所謂天命，其實在京劇《霸王別姬》的劇目中，便是一場政治權力爭鬥的失敗後所降臨，無可奈何被逼接受的命運。程蝶衣飾演虞姬時所說唱過的一句對白：「恨只恨無道秦把生靈塗炭，只害得眾百姓痛苦顛連」，而百姓的生活又何曾擺脫過歷史上的政治洪流呢？

Wendy Larson（1997：342）曾認爲這部電影以一種明顯的二元對立來呈現中國政治，那就是腐敗的政府相對於軟弱和無辜的人。這種呈現基本上是「政治的陳腔濫調」（political cliches）。這種解讀忽略了這部電影所描繪的重點，是人與人的互相背叛，這種互相背叛的人性在文革中是最爲凸顯的。

其實，《霸王別姬》最讓人屏息的一幕，便是文革時期。段小樓和程蝶衣穿

著京劇戲服粉粧登場，被年輕但表情殘暴冷酷的紅衛兵押到廣場去接受批判。在熊熊的烈火，響徹雲霄、聲嘶力竭的「衡掃一切牛鬼蛇神」口號下，段小樓和程蝶衣被強迫互相揭發彼此的「罪行」。

陳凱歌曾如此說道：「我一直認為李碧華的小說單薄，計有幾項困難。一是她對大陸情境、京劇梨園不夠清楚，對文革缺乏感性的認知與身歷其境的直接感受。」（焦雄屏，1998：106）陳凱歌為原著加重了文革的戲份，是因為他做為文革時候的「『文化的』『浩劫』時代的遺腹子」（戴錦華，1999a：244），文革永遠是他心頭上揮不去的桎梏。作為與陳凱歌成長在同時代的田壯壯就如此說過：

……就是說中國這個民族吧，挺習慣被統治的。從每一個人來講都是這樣，沒人來統治你，沒人來號召你做什麼吧，就覺得挺無所適從的。每次運動來吧，人人都說這是上面佈置下來的，沒有一個人問過為什麼。每次都是精神飽滿的，全身心的投入，所以反過來想一下，每個人都有問題，不單單是領導人的問題，你作為人民的一員，你為什麼不去考慮這個問題，就隨著運動自然而然地進入又自然而然地結束，而真正從人的尊嚴、個性、社會的結構，沒有人去認認真真地想過，包括自己和這個國家的位置到底協調不協調，是不是最佳狀態，都不會去想（吳文光，1994：266-267）。

作為一個善於反思中國民族桎梏陳凱歌，更試圖通過他的電影來為這桎梏來做探討。他接受記者的訪問時曾如此強調：

你不能完全把自己完全當成一個純粹的、職業的電影人。你要把你的所思所想藉電影告訴人類、告訴你的同胞。在異常歷史災難過去以後，在民族共同的審判過去以後，我們每一個人有沒有勇氣到審判席去站一站？許多人只把自己說成是受害者，而忘了自己同時也是施害者。這樣對於歷史，對於自己的認識將是不完整的。作家巴金提出的「懺悔意識」，它的價值就在這裡。這是整個民族成熟的標誌（李爾葳，2002：47）。

在《霸王別姬》裡描繪日軍入侵前夕的一幕，在街上示威的民眾憤怒的向段小樓

和程蝶衣脫口大罵：「妖氣的，還唱甚麼戲？你們有沒有中國人的良心？」機伶的經理人那坤急忙向憤怒的民眾解釋道：「他們（筆者注：指段小樓和程蝶衣）是正經八百的中國人。」然後，那坤喊起了口號：「中國人不打中國人！我們都是一個老祖宗！」而民眾卻輕易的，便隨著這句口號搖旗吶喊，不再針對段小樓和程蝶衣。這一幕所顯示的，便是中國人非常容易的就隨著集體性的招喚而起舞。隨著日本（外人）的入侵，使到中國人容易被集體民族的意識形態所招喚，但這種民族的集體性卻在接下來的數個政治運動中更被進一步的操弄，為中國民族帶來的極大傷害的浩劫。在文革中，這種集體話語更以一種相互背叛的形式凸顯出來。

在《霸王別姬》中的相互背叛，是由經理人那坤開始。在逼供的劇院中，一股強光從觀眾席中照射到段小樓的身上，逼供者開始時不見人影，只一種義正詞嚴的聲音出現。這個光所代表的，便是一種政治泛濫的光芒，跟《藍風箏》那股泛白刺眼的陽光可謂是異曲同工。這種政治所造成的傷害，並不是由某個具體的人物所承擔就可以簡單了事，而是某種泛濫的集體實踐。但漸漸的我們看見進行逼供的，便是小四。小四作為程蝶衣從街頭上收養的義子和教授京劇的徒弟，對段小樓和程蝶衣的審判，所上演著的是這群年輕一群（子）對父輩的背叛。這些都帶出了作為「第五代」電影人的共同經歷，就是以紅衛兵的身份對家人和長輩進行批判。這種成長的經驗，在他們成年以及經歷了「上山下鄉」後，成為了他們揮之不去的疑惑。在批判段小樓和程蝶衣的現場，在那熊熊的烈火（這烈火象徵著紅衛兵的毀滅力量）中，我們看見小四的臉有帶著幾分疑惑。陳凱歌是否借助小四的疑惑來發問，要建立新文化，難道就要像這樣的「焚書抗儒」、「打倒一切」？難道傳統文化，必定是屬於「才子佳人、帝王將相」？在接下來的一幕，我們卻看見小四從程蝶衣的箱子中取出裝扮虞姬的裝飾品，化起虞姬的濃妝，一面唱著戲曲一面將裝飾品戴在頭上，在這裡我們看見了經歷過「造反有理，革命無罪」的新一代（如陳凱歌），一方面渴望改革，一方面又對父輩的傳統文化的迷戀所造成的矛盾和疑惑。

這種矛盾，也同樣的發生在《藍風箏》的鐵頭身上。他成長在一個政治話語泛濫的年代，他的父親也因為政治因素而客死異鄉。有一次樹生和大姐在爭論大躍進是否帶來益處時，鐵頭便以敲鐵罐子來打斷他們的話題。這表示鐵頭對這種政治泛濫的不滿，以及對政治入侵他個人生活的抗拒。在文革發生時，他已稍微長大了一點。那天學校貼滿了大字報，不用上課。鐵頭和其他同學歡天喜地的拿

石頭砸破學校的玻璃門窗。然後在學校的廣場中，鐵頭站在年輕紅衛兵人潮中，喊著口號批鬥學校的女校長，該女校長更被當眾剪頭髮以示懲罰。他回家高興的把這件事情告訴母親，卻換來母親的一記耳光，他臉上的表情顯露出他是多麼的疑惑，這不是一件值得高興的事嗎？而在最後一幕中，他更看見了自己的母親與紅衛兵拉扯，他往前阻止，卻惹來紅衛兵的拳打腳踢。滿身血跡的他躺在沙地上，目光帶著迷惘和憂傷，所看見的是卡在樹上的破爛藍風箏。這可以說是田壯壯那一輩人的迷惘和疑惑了。

但這種迷惑的產生，基本上便是一種集體話語和個人意願的衝突。在那政治泛濫的大時代中，如果一個人遠離集體話語，那無疑他／她會被當成異己，被排除在集體之外，很有可能會遭遇不好的下場。《藍風箏》中的少龍因為在嚴肅的會議中上個廁所，就被打成右派。在這集體的集體話語中，人與人之間的關係變得互相牽連和充滿張力。少龍因為同事國棟的報告而受到牽連，而樹娟的第三任丈夫因為怕連累樹娟（因為較富有的他是文革紅衛兵的批判對象）而要求與她離婚。這點在《活著》描述大躍進集體食堂的那一幕最為傳神。富貴的兒子有慶為了保護他啞吧的姐姐鳳霞，在大食堂上以一碗裝滿辣椒的麵倒在欺負他姐姐的男孩的頭上，該男孩立刻淹頭痛哭。然而，富貴害怕被指責為破壞大躍進，不問青紅皂白就當眾處罰兒子。富貴對兒子處罰，是害怕遠離集體話語的一種心理防禦表現。換言之，他的處罰是在群眾集體話語的壓力下進行的。就是這種集體所實踐的恐怖專政，讓老百姓和知識份子三緘其口，不敢說出真心話，這種隨波逐流的態度使到他們不只成為政治的受害者，更同時是政治的加害者。

## 第五節 文革對傳統文化的影響

然而，這種集體政治話語對父輩以及傳統文化的影響，更凸顯在《活著》裡頭的皮影戲和《霸王別姬》的京劇中。在《活著》中大躍進的那一段，富貴曾對兒子有慶說過這樣的一句話：「小雞長大了，就變成鵝；鵝長大了，就變成羊；羊長大了，就變成牛；牛長大了.....那就是共產主義了！就會天天吃餃子，天天吃肉。」然而，在共產黨的大躍進和文革的政治瘋狂下，小雞並沒有長大，有慶死於少年，女兒鳳霞也在生產第一胎的時候去世。在文革過後，富貴也對孫子饅頭述說類似的話：「小雞長大了就變成鵝；鵝長大了就變成羊；羊長大了就變成

牛。」饅頭接著問：「牛長大了呢？」妻子家珍回答：「牛長大了，那就是饅頭長大了。」饅頭說：「我要騎在牛背上。」富貴卻回答：「饅頭長大後不坐牛，坐火車，坐飛機。日子會越來越好。」最後一個鏡頭，便是富貴、家珍、二喜和饅頭一家人吃飯的畫面。

作為一個普通百姓的富貴，最大的願望便是好好的活下去，過個安好日子。但他的寄望，已經遠離了政治運動所承諾的烏托邦，但對未來並未完全絕望。這種較樂觀的寄望，以放在木箱子裡頭的小雞為象徵。這箱子之前是裝載著富貴賴以謀生的工具——皮影戲的器材。雖然張藝謀自認為沒有將皮影戲的造型功能過度渲染，也沒有給皮影戲承擔著意義深重的象徵符號（李爾葳，2003：129），但筆者認為皮影戲在這部電影中不只作為一種中國傳統文化延續的象徵，更是一種代表著「倖存」的符號。在國共內戰時，富貴的皮影戲正好作為軍人娛樂的良伴。在大躍進時，皮影戲也正好成為振奮煉鐵士氣的調劑品。皮影戲躲過了國共內戰，躲過了大躍進，卻始終躲不過文革。在文革中，皮影戲因為被認為是「才子佳人、帝王將相」的「四舊」，因此必須被燒毀。但在文革過後，皮影戲的文化功能，被小雞所取代以及所延續著。這種繼續「活著」的生命，更成為了歷史和政治的見證。

然而，張藝謀的皮影戲，並沒有《霸王別姬》裡頭的京劇來得華麗。在接受訪問的時候，陳凱歌曾將程蝶衣視為自己的化身，因為蝶衣一生中對藝術的堅持，便是他自己的一個影子，（Zha, 1994: 35）。他更如此表示：「.....他（筆者注：指程蝶衣）執著，是電影的靈魂。他代表了我們自身的處境，把舞台變成了生活。」（焦雄屏，1998：112）在陳凱歌的充滿對文化以及自我反思的鏡頭下，劇中對文化傳統堅持的藝術家，成為反映社會轉變的一面鏡子，隨著政治泛濫體制下的世代動亂漂浮不定。程蝶衣的藝術生涯，也和中國歷史滲透在一起，他的藝術起落也和中國政治的起落緊密聯繫。我們看見無論在日本入侵時期、國民黨執政北京時期，還是中共奪權至到文革時期，程蝶衣都對京劇這藝術「從一而終」，甚至被段小樓說成是「不瘋魔，不成活」。然而，對這種傳統文化藝術家造成最大傷害的，是十年浩劫文革。在文革時候小四審判段小樓這一幕的一段對話最為傳神。小四問：「你是霸王嗎？」；段小樓回答：「只是戲而已。」「霸王」，在這政治泛濫的現實生活中，只不過是一個毫無力量，任人宰割的普通人而已，一個名副其實的「力拔山兮氣蓋世，時不利兮騶不逝」。一個藝術家，是否要堅持自己的藝術理想，還是隨著政治浪潮隨波逐流？

台灣學者林文淇（2000：241）便針對電影中的京劇做出了以下結論：「片中描述京劇幾乎永恆的藝術地位和美學價值，及由象徵中國不變的文化傳統的掩飾，使得民國史的衝突動亂毫無能力去提醒觀眾中國認同本質的問題。」林文淇以電影中的京劇造型的刻畫（在文章中他拿陳凱歌對京劇的刻畫跟侯孝賢的《戲夢人生》中的布袋戲來做比較），以及陳凱歌以程蝶衣的自殺來代替了李碧華原著中段小樓在文革時期逃到香港靠打零工為生的結局，說明電影抹除了香港人曖昧的國族認同的觀點，更同時把京劇刻畫為中國民族的象徵，來維持了一個不變的國族認同大敘事（同上引：240-247）。

但是，Yomi Braester（2005：95）卻認為，我們不能夠把京劇當成是陳凱歌想像國家／民族的的象徵，因為這部電影充滿了陳凱歌對一九三〇年代老北京的緬懷，但在一九三〇年代和一九四〇年代，中國的首都是從北京遷移到其他地方去。他以謝晉的電影《舞台姐妹》（1965）為例子指出在那個年代，某種來自上海的表演劇才是成為革命國族主義的象徵，因此陳凱歌對北京的強調，不應該被誤解成為民族霸權話語鋪墊。陳凱歌只不過是以當時被邊緣化的北京地方性歷史，來替代國家的神話，重建後毛澤東時代的個人與集體記憶。

Yomi Braester 的觀點看來很有見地，但他的文章忽略了電影的編年史形態，在跨越數個中國著名的政治大運動，京劇仍然是電影的敘事重點，在經歷了多年的政治變動，京劇的地位並不僵固停留在一九三〇年代和一九四〇年代。而「不瘋魔，不成活」的程蝶衣在電影中對藝術的「從一而終」，更使到他成為這傳統文化的捍衛者。例如日本撤退後，他被國民黨定了漢奸罪，但他在法庭上卻不認為這是一個錯誤，因為日本人（有個軍官叫青木）是懂得欣賞京劇的。他還認為如果青木還活著，京劇一定被傳到日本去。另一次發生在前文革時期，程蝶衣向徒弟小四和其他年輕劇場演員解說京劇和現代劇的不同。他指出現代劇的服裝並不好看，失去了京劇的味道，但此觀點卻遭到小四和其他年輕劇場演員的反駁。在這場爭論的進行中，我們看見眾人背後的布幕背景，從黑暗中變成以工農兵主題的景觀。這投射在眾人身上的景觀，代表的是京劇這種文化，已經難以擺脫這種把工農兵神聖化的意識形態話語。同時在這爭論中，電影更發出陣陣類似鈴聲的音響。這種音響為這一幕增添了某種不安的氛圍，這種音響更像是為京劇所敲的喪鐘，在文革和「打倒一切」的到來，京劇這種傳統文化的命運也隨之岌岌可危、搖搖欲墜。我們也不可忽略的是，在《霸王別姬》的結尾處更出現這樣的一段字：「一九九〇年，在北京舉行了『紀念京劇徽班進京二百週年』的公演活動」。



這種對京劇歷史的介紹，提醒了觀眾京劇的重要性。因此毫無疑問的，京劇成爲了陳凱歌想像「國族」的一個象徵。

而程蝶衣的自殺，是由電影的開場序幕。程蝶衣和段小樓粉裝登場，走進了劇場中，畫外忽然傳來人聲（劇場的管理員）：

畫外音：幹甚麼的？

段小樓：跟京劇院來走台的。

畫外音：唉唷！是您二位呀！我是您二位的戲迷。

段小樓：是啊！唉唷！

畫外音：您二位，有二十年沒有在一塊唱戲了吧？

段小樓：二十一年了。

程蝶衣：二十二。

段小樓：對二十二年了。我們哥兒倆也有十年沒見面了。

程蝶衣：十一……十一年。

段小樓：十一年

畫外音：都是四人幫鬧的。

程蝶衣：可不……都是四人幫鬧的。

畫外音：現在可好了。

程蝶衣：可不……現在好了……是是。

在這裡，我們看見段小樓和程蝶衣的回答，都充滿了猶豫和不確定性。尤其是程蝶衣對「都是四人幫鬧的」和「現在可好了」這斷言的充滿猶豫性，正是因爲這段對話的耐人尋味，Yomi Braester（同上引：90）認爲因爲這猶豫和矛盾的答案，我們不能輕易的就把對這部電影解讀爲陳凱歌將自己的個人經驗投射到國族的層面上。換言之，這種猶豫和矛盾的答案，使到這部電影的「國族寓言性」受到了質疑。但筆者認爲正是這一點更顯示了這部電影的「國族寓言性」。根據 Kleinman and Kleinman（1994：713-714），把文革的罪名全落在「四人幫」和一些重要的追隨者的身上，其實是文革後上台的當權者（鄧小平），所試圖建構的一個單一歷史話語，以免除黨本身和其他地方領導所應該負起的責任。從這我們就可以看成陳凱歌對這主流話語的質疑，難道文革所帶來的混亂與破壞，把罪名定在幾個個體人物就可以簡單了事和蓋棺定論？難到「四人幫」倒台後，那些曾

轟轟烈烈地參與這場政治運動的人就不用背負著「參與者」和「共謀者」的責任，因為「現在大家可好了」？陳凱歌通過懷疑「都是四人幫鬧的」和「現在可好了」這文革後新時期的主流話語和樂觀心態，是要打破這種簡單和表面化的結論，而進入中國民族文化的更深層次去思考文革以及中國民族的問題。這種思考，便在電影中所刻畫的人們的相互背叛、被害者和加害者的模糊界線，以及又想打倒父輩的一切同時又對傳統文化迷戀這矛盾心理表露出來。從這一個層次來看，陳凱歌的這部電影肯定可以做為作者思考國家和民族桎梏的「國族寓言」。

## 第六節 結語

因此，從筆者上面對這三部電影的分析，都可以看出它們本身的「國族寓言性」。這群「第五代」電影人的特殊文化背景，使到他們的電影總是折射他們出對民族與國家的歷史命運的反思和批判。那些中國曾經歷過，泛濫著政治意識形態的歷史，成為他們為中國民族與國家在文化、政治與經濟上尋求定位的切入點。

這三部電影都通過描寫個人在政治泛濫的歷史演變中的經歷。在講述這些個人和個人經驗的故事，最終所包涵的，是對整個民族與國家的反思。這使到它們名副其實的成為了中國的「國族寓言」。這些電影的劇中人的生活，都圍繞在中國歷史上著名的政治運動中而深受其影響。《藍風箏》中的朱瑛曾說過，她為何給捉，然後又被放出來，這些原因她都無法說得清楚。樹娟更常常發出這樣的疑問：「這都怎麼啦？」，這個不只是樹娟的疑問，也是在那千千萬萬受政治波及的中國普通百姓的疑問。我們可以說《藍風箏》的樹娟、樹生和鐵頭，以及想《活著》中富貴一家人，都可以解讀為千千萬萬個中國普通百姓的典型，這種典型化的演繹，就是一種寓言性。他們的電影中所關心的，除了是個別的人，更同時是集體的人（國族）。

然而，他們的這種反思，也正好符合了周蕾（1995: 23）所指出的關於中國知識份子的矛盾性。曾做為文革紅衛兵和知青的「第五代」電影人，那段帶來創傷和迷惘的歷史使他們對中國的民族性充滿著懷疑，但同時卻希望通過對這民族性的反思，為它和國家尋找某種定位和解脫。換言之，他們批判和反思中國民族性的同時（陳凱歌所說的「到審判席去站一站」），又希望中國民族可以從創傷迷惑中甦醒。這種對中國民族性的恨之切、愛之深，使到他們墮入了周蕾所說定「對

中國的迷戀」。而這種「迷戀」，使到他們在國族認同的意識上難於跳脫單一不變的模式。

