

## 第六章 總結

本論文依循「外文性」和「互文性」的概念，認為歷史和電影文本都某個特定的歷史、文化、社會、政治、體制、階級立場的產物，都有它們特定的文化性和社會性。在闡析這些文本時，我們必須對生產文本的社會和文化以及那社會和文化對文本的影響作雙向的調查。換言之，我們不只要探討文本講述的年代，也更要探討創作者講述文本的年代，試圖來一場兩個時代的對話與辯證。同時，某個文本，也同樣的受到其他文本的影響和牽連，我們更要探討這些文本的多重指設、複雜交織，相互構成的交互關係。

從筆者在本論文第二章第三節所整理，關於這七部所討論到的電影的製作背景的表上（第 40 頁的表 1），我們都可以發現這些電影的導演，都是曾經經歷過文革的一群人。但從這表上，我們也可以把這些電影的導演，分成三類。第一類是曾經歷過文革，當過紅衛兵以及曾「上山下鄉」接受「再教育」的，而試圖在他們的電影中把文革這歷史給「國族寓言化」。他們分別是田壯壯、陳凱歌和張藝謀。第二類，是在文革時期長大，但因為年紀比較小而沒有參與「革命」以及「上山下鄉」的。姜文就是屬於這一類的電影導演。在他的電影尤其是《陽光燦爛的日子》中，他明顯的避免將文革這歷史如「第五代」導演那樣把它給「國族寓言化」。文革這歷史，在他的鏡頭和敘事策略下，更多是被「個人化」和「遊戲化」了。第三類卻是曾經歷過文革，也曾當過知青的如戴思杰和呂樂，但也傾向在處理文革上避免的把它給「國族寓言化」，而偏向對那段知青日子的緬懷和思念。

第三章所討論由三位「第五代」導演所拍攝的《藍風箏》、《霸王別姬》和《活著》，就是受一九八〇年代「文化反思」和「歷史反思」的影響，再加上這三位導演年輕時期的生活曾籠罩在文革時候的革命話語中，使到他們的作品散發出濃厚的「文化反思」和「歷史反思」意識。在這些作品中，中國的歷史尤其是文革，成爲了他們反思中國民族文化的桎梏的寓言敘事策略，更成爲了他們尋求爲民族國家的文化、政治與經濟上的定位的言說工具。換言之，文革這歷史在他們的敘事策略中，被「國族寓言化」了。但其實這裡真正有趣的現象就是，爲何被認爲是「一場『文化的』『浩劫』時代的遺腹子」（戴錦華，1999a：244）、被文革政治運動深深影響的「第五代」導演，卻在整個一九八〇年代，除了陳凱歌的《孩

子王》外，並沒有把鏡頭對焦於文革上呢？為何一九八〇年代所呼喚的現代性「反思」和對民族拯救的理想，會出現在被眾多評論家認為是歷史性的批判和反思的消解，以及後現代文化降臨的一九九〇年代呢？

筆者是傾向認為這種現象除了在文化上的顯影，也更是在經濟上的某種顯影。正如筆者在第二章第三節所指出的，由於中國開始邁向全球資本經濟，中國電影成為跨國電影投資的理想空間，這群「第五代」導演也開始可以從國外爭取到相對於中國國內更為雄厚的製作經費，他們更可以通過國際電影節來開拓海外電影市場。因此，在這些更雄厚的海外資金，以及更大的海外電影市場下，這些「第五代」導演可以更有條件的做到了他們在一九八〇年代所無法做到的電影創作實踐。也正如筆者在本論文的這一節所闡述的，這三位導演不約而同捨棄了他們早期的電影中的美學與敘事風格，而回歸了「第三代」、「第四代」導演所擅長運用的「通俗劇」模式。除此，他們也開始在電影中啓用一些有知名度的藝人和明星。可以說，通俗和商業，成為了這三部電影的重要元素。

這種商業性質的文化現象，也和中國九〇年代的「毛熱」有關。一九九〇年代中國市場上曾掀起了一股對毛澤東的熱潮。關於毛澤東和文革的各種事物，都變成了具有特殊快感的消費商品。正如戴錦華（1999b：89）所形容的：

事實是，早在八〇年代末年，在毛澤東形象再度成為主流話語和革命經典敘事所借重之前，市民社會中的「毛澤東熱」已初露端倪。似乎是作為一種新的時尚與流行，毛澤東的畫像（間有周恩來的畫像）——曾作為神聖的「標準像」的那一幅——已成為懸掛飾物，開始悄然取代了汽車司機們曾熱衷的毛絨玩具、送香瓶（作為「洋氣」——想像中的西方情調）、倒福挂墜（傳統的平安祈福），大量的出現在轎車的前窗上。繼而出現了同樣圖飾的 BP 機（筆者注：即傳呼機）皮套、手錶底盤、防風打火機外殼。頗有風靡一時之勢。

除此，毛澤東的詩詞和語錄，也被印在各種 T 恤上。這類型的 T 恤，在當時更被稱為「文化衫」（Barné, 1999: 145-178）。而毛澤東的語錄，也開始頻密的出現在電視廣告和廣告牌上，作為歌頌共產革命的歌曲——「東方紅」這名字，也成為一種健康飲品的品牌（同上引：250）。同時，以文革和毛澤東為主題的餐廳也如雨後春筍。這些餐廳以一九六〇年代和文革年時候的各種室內裝飾來吸引

顧客，在文革歌曲的陪伴下顧客還可以一嘗各種「文革式」和「知青式」的菜肴（Hubbert, 2005）。在一九九一年，一張以歌頌毛澤東的歌曲「紅太陽」為主打歌的錄音帶在推出的首半年內竟然賣出了五百五十萬張（Cui, 2003: 51）。在同年的一月，文革樣板戲《紅燈記》復出演出（Barmé, 1999: 101），而其他樣板戲如《杜鵑山》、《沙家浜》、《紅色娘子軍》、《智取威虎山》以及《白毛女》等也在一九九〇年代陸續的在北京和上海等地重新排演，獲得觀眾的熱烈回響（高義龍、李曉（編），1999：309；Cui, 2003: 51）。

對於戴錦華（1999b：90）來說，這種「懷舊」和「毛熱」現象「與其說這是某種清晰自覺的政治行為，不如說它更像是一種政治潛意識的流露：政治權力與消費主義的置換與合流。這同時意味著一種意識形態的日常生活化與消費化的趨向，正在以無不調侃與褻瀆的形式，實現著對禁忌與神聖的最後消解。」筆者因此認為，「第五代」導演在一九九〇年代所拍攝的三部文革電影，是和一九九〇年代的商業大潮以及「毛熱」現象不無關係。社會與經濟狀況的改變，使到以前被認為是禁忌的，現在卻變成了可以被消費的事物。但除了陳凱歌的《霸王別姬》外，《藍風箏》和《活著》在當時是被禁映的。這正好說明了一九八九年在天安門廣場的學生示威事件後，言論自由被中共政府有所縮緊（Xu, 1999: 1），《藍風箏》和《活著》的命運是可想而知的。但由於這些電影的國際資金運作，以及國際電影節的影響力，使到這些電影並不被局限在中國國內的市場上，而這些電影更可以通過地下管道如盜版影帶，讓中國民眾接觸到這些電影（Klawans, 1995: 18; Lu, 1997b: 121）。

但與此同時，在《活著》發行的同一年，電影市場上也出現另一部敘事語境完全不同的有關文革的電影《陽光燦爛的日子》。筆者認為這又和電影創作者的背景也有極大的關係。筆者在本論文第四章第三節曾指出的，姜文和這部電影的原著作者王朔都是文革時候所謂的「軍隊大院」裡頭的孩子，沒有積極投入「造反」，也沒有經歷「上山下鄉」。因此，他們描繪下的文革，難免和較年長又參與過文革運動的「第五代」導演們有所不同。但正如筆者在第二章第三節所闡述的，由於《陽光燦爛的日子》的資金來自外地，姜文為了使這部電影能夠在中國上映，他把這部電影的協拍片身份改成了合拍片。其實姜文的這部電影也並非完全沒有面對中國官方的干涉的，當姜文把這部電影送往有關部門審查，有關部門曾提出了七個需要修改的意見，其中包括刪除在大禮堂看電影的一幕，以及將胡同內打群架時的背景音樂，既《國際歌》刪掉。但過後有關部門也做出了讓步，而姜文

也在那一幕用強烈的動作，來弱化了《國際歌》的音響背景（馬戎戎，2005）。畢竟，在意識形態上，《陽光燦爛的日子》並不像前三部由「第五代」導演們所拍攝的電影般，對文革進行了直接的剖析和批判。電影裡頭所描繪的「陽光燦爛」的文革，和「第五代」導演的作品中對文革的殘酷性以及荒謬性的直接刻畫也有所不同。

在第四章所討論的電影《巴爾扎克與小裁縫》和《美人草》中，在處理文革上，也出現了和「第五代」導演較不一樣的語境。《巴爾扎克與小裁縫》和《美人草》基本上是電影創作者們以對知青時代的緬懷做為出發點。青翠的山林、清澈的小溪、再加上青澀的愛情滋味，使到電影中的知青歲月朝氣勃勃和活力奔放。但在這裡頭有趣的地方是，戴思杰和呂樂，同為「第五代」導演的同輩人，也曾親身有過「上山下鄉」的經歷，但為何他們對待文革的態度，是那麼的缺乏或者遠離「反思」和批判呢？從這兩部電影的創作者對待文革的態度來看，也並非所有參與過文革的人對文革秉持著批判態度的。

其實，早在一九九〇年，一個特別為紀念知青「上山下鄉」運動的博物展覽在北京舉行。這展覽展示了那個知青年代的各種文字紀錄、圖片等。在短短兩個星期內總共吸引了十五萬名參觀者，這些參觀者大多數都是曾參與這運動的前知青。也因為這展覽的大受歡迎，類似的展覽在過後，也在海南島、成都和南京舉辦（Yang, 2003: 267-268）。對知青這股「懷舊」現象作過深入研究的楊國斌（同上引：271）在他的文章中指出，這些展覽基本上團聚了許多分開已久的「老朋友」，他們擁抱痛哭、合照留念、促膝長談，對那段時光充滿著緬懷。

當然，這也和當時與商業潮流掛鉤的「毛熱」現象是一體的，任何有關文革的事物，都可以被商業化成為消費商品。這些前知青也組團，回到了他們曾經揮灑青春的山村農地，這些知青所曾待過的山村農地頓時成為旅遊景點，而這些「旅遊配套」更是一門有利可圖的生意（Yue, 2005: 46）。與此同時，數百本摘錄了知青們的日記、信件、詩句的書籍出現在圖書市場上，而電視台更不時播放一些關於紅衛兵和知青生活的記錄片（Yang, 2003: 268; Yue, 2005: 46）。

然而，對於很多評論家來說，對毛澤東統治時期懷念，以及毛澤東被廣大的中國人民重新認可，是因為當時中國經濟形態的變革（趨向全球資本經濟），讓許多中國民眾感到無所適從，充滿了不安定感。而毛澤東時代在民眾的心目中反而代表某種確定和方向一致的年代，尤其是在一九八九年天安門廣場屠殺事件過後，民眾對鄧小平的不滿和理想的破滅，使到他們轉向毛澤東來尋找精神慰

藉。而同時，那些年紀較大的人如前知青對毛澤東時代的懷念，是因為他們在「充滿理想」的文革中「丟失」了他們的青春。這群在毛澤東的「革命理想」和對毛澤東崇拜話語下長大的一代，在鄧小平時代那缺乏意識形態和理想的狀態下更不時感到失落和無法適從，再加上「社會主義市場經濟」所造成的高度失業率，使到毛澤東成爲了某種「救世主」。簡言之，這種對文革時代的「懷舊」以及「毛熱」現象，基本上展露了當時的民眾對現實的不滿(戴錦華, 1999b: 89-90; Barmé, 1999: 320-321; Lu, 2001: 202; Yang, 2003)。

當然，戴思杰和呂樂的作品是在二十一世紀後才被製作的。但我們卻無法忽略的是，文革這個運動，尤其是「上山下鄉」的「再教育」運動，在一些曾參與過的人心中，卻是值得「懷念」和追溯的，也不盡然是悲情或者需要被嚴厲批判的。而一九九〇年代的這種情懷，更延續到二十一世紀的電影製作上。但我們可以發覺，類似「第五代」導演們鏡頭和敘事策略下所再現的文革圖像，在一九九〇年代中期和邁入二十一世紀過後所製作的電影中，已經無法看見。這除了一九九〇年代後文化情境的改變外，也和這些電影的製作背景和中國審查制度不無關係。以《巴爾扎克與小裁縫》爲例，戴思杰在拍攝這部電影之前曾四度向中國政府提出拍片計劃，但都在劇本審查過程中就被拒絕了。過後戴思杰法文版《巴爾扎克與小裁縫》成爲暢銷小說而征服了歐洲文壇，法國片商才找他把小說改編成電影，一圓了戴思杰在中國拍戲的夢想。但《巴爾扎克與小裁縫》的劇本的審查，也經過了一年之久，劇本經過了修改後才被允許在中國境內拍攝(王浙濱, 2003; 《巴爾扎克與小裁縫》導演坦誠：劉燁和陳坤「確實流露出特殊情誼」)。

呂樂的《美人草》，也同樣的面對電影審查的問題。正如他自己也說過：

電影不好不能全埋怨別人，還是該找自己的原因，在製作過程中由於題材太敏感受到了一些限制，對英文片名，解說詞及一些涉及時代背景的細節做了一些修剪，故事的連貫性受到一些影響，沖淡了一些自己希望的真實與尖銳.....對影片被剪，當然感到遺憾，但尊重審查的結果(何華生, 2004: 15)。

因此，我們可以說像《巴爾扎克與小裁縫》這種關於文革的電影，是外國資金和中國審查制度下的最終產物。缺乏外國片商的投資，這類型的電影很難在中國境內獲得資金，更難從推崇「主旋律」<sup>[14]</sup>的中國政府那獲得金錢上的援助。如果獲

得外國資金，但要獲得拍攝許可，卻又要符合中國的審查制度。其實，在進入二十一世紀，文革落幕後的二十餘年，文革還是成爲了其他一些華語電影中重要的敘事背景，但這些電影裡頭的文革呈現，已經和「第五代」導演們在一九九〇年代所拍攝的三部電影有所不同。由「第五代」著名攝影師顧長衛執導演筒的第一部電影《孔雀》（2005），所敘述的年代也涉及了文革，但電影中卻沒有呈現出任何具體的文革特徵的圖像，如大字報、「批判大會」、紅衛兵等。在其中一幕，一家人在屋子走廊上圍繞著一張小桌子吃飯，我們可以從遠處聽見一些不是很清晰的口號呼喊聲以及敲鑼打鼓聲。文革已經成爲了一個遙遠的畫外音，對於劇中人來說，文革彷彿是一件事不關己的事情。而中國新生代導演張元的電影《看上去很美：小紅花》（2006）的故事所發生的年代雖然是文革，但它卻把敘事背景全放在一間設在某古老宮殿的全寄宿的幼兒院中。電影雖然是寓言式的，但從裡頭已經看不見任何關於文革的影子，文革已經完全從敘事背景中被隱藏起來。而類似的文革敘事策略，也出現在姜文的《太陽照常升起》中。正如本論文第五章第二節中所闡述的，文革可以說是隱藏在這部電影的敘事背後中，如果不是電影在每一個段落前用字幕來交代故事的年代背景，觀眾可能無法察覺那是在「十年浩劫」之中。

但是，在中國新生代導演張揚的《向日葵》（2005）中，便是描繪了一個文革中遭到迫害而雙手殘廢的父親和他的兒子的關係。在這部電影中，「父」與「子」的衝突再度登場。「父親」成爲了國家、社會和傳統文化想像的重要象徵。而父與子的矛盾，再次成爲社會時代和文化矛盾的寓喻，一個名副其實的「國族寓言」<sup>[15]</sup>。《向日葵》也並非是本論文所處理的電影，但筆者提及這部電影，是要帶出就算邁入新世紀兩千年，一些電影創作者還是選擇把文革這歷史化爲「國族寓言」，來思考國家民族的矛盾以及問題。換言之，「國族寓言」這種表達模式，還是受到一些電影創作者的青睞。這也正如筆者在本論文第五章在分析《太陽照常升起》所作的結論般，在戲仿文革樣板戲的同時，卻又同時可以扮演寓意著中國現況的「國族寓言」，而這「國族寓言」更和二十一世紀中國在全球政治和經濟上的崛起有莫大的關聯，增添了這部電影在詮釋上的豐富性。但姜文隱晦的表達方式，卻和「第五代」導演對文革的直接批評卻更是天差地別了。

正如徐賁（Xu, 1999: 29）所指出的，中國的「後社會主義」的特徵，基本上是「社會主義宏願的死亡」以及「後極權主義和支配」的共存。但筆者更認爲中國的「後社會主義」文化顯影，更是不同的意識形態、不同的美學實踐的共存

甚至互相競爭的型態。這也許就是中國的「後社會主義」較積極之處。就如本論文的分析中所發現的，就一九九〇年代過後的文革電影中，在對文革的呈現上並不一味兒在「控訴」和「反思」，而是展示它的多元和豐富性，任何一種表達模式都無法佔據絕對的優勢。這種豐富的文化和藝術實踐甚至為中共官方的「主旋律」帶來了許多干擾的雜音，有一些電影也因此而成為中共官方的抵制和打壓的對象，例如第三章所分析的《藍風箏》、《霸王別姬》和《活著》便遭遇到被中國政府禁映的命運。

筆者在這總結中對中國的電檢制度做了簡單的闡述，也在本論文的第二章第三節中對所牽涉到論文所討論的七部電影的製作經濟背景做了簡單的說明。但畢竟所做的闡析還不夠詳盡，對於本論文的討論來說，難免是一種遺憾和缺陷。筆者也希望藉這篇論文來拋磚引玉，開啓以後的研究者對電影中的文革再現與電影製作的經濟體系，以及與中國的電檢制度的協商做更深入的研究和探討，這種文化與經濟，以及與政治的「對話」，更需要進一步的剖析。

簡單的來說，本論文通過對七部描繪文革的電影所做的分析，對於作為歷史的文革有三點提示。第一點就是，文革這歷史並不是產生於「真空」，電影中的文革歷史更不是產生於「真空」。如果把這些文革歷史的文本與中國當代的社會、政治、經濟、文化環境區分開來，那它的意義就顯得較為狹隘。第二，文革的歷史文本本身是充滿著歧義和不穩定的。它更不時因為中國社會、經濟和政治的變動，而被重新詮釋和重新定義。同時，為了迎合時代發展和社會政治的需求，歷史記憶將會不斷的被「過濾」和被「譜寫」出來。第三，文革這歷史的譜寫以及描繪文革的電影，在某程度上扮演著解決中國社會大眾在文化上產生危機的一種文化表現。它們具有安定社會矛盾的功能，更為充滿危機和矛盾的社會帶來精神慰藉。

因此，文革歷史本身是豐富多彩的，但文革不通過這種被「譜寫」的文本，卻又是無法捉摸的。因此，這文革的年代和文革被譜寫的年代，就形成某種辯證關係。對於這種文革歷史的「文本性」的認知是重要的。這種認知的重要性也在於兩點。首先，這種認知將會使到社會大眾尤其是藝術家和知識份子們對藝術和文化的思考上趨向更開放和多元化。這種開放性，更使到更多元和意義更豐富的文藝作品的生產，而最後可以跟充滿官方意識形態的歷史來一場分庭抗禮，甚至鬆動了「主旋律」的文藝貫徹。第二，正如 Raymond Williams (1989: 103) 所指出的，通過知道歷史是一種「設計」，將會使到民眾丟棄了他們的包負，但卻

會對現在和未來充滿了信心，使到更果斷（decisive）的意義和價值可以被創造出來。在這中國政治經濟崛起的年代，這果斷的意義和價值更在於避免中國社會沈醉於通過歷史把中國建構為一個「中心」，而對它的「邊緣」施展霸權。