

创伤滑移与历史失焦

——商业运作与审查制度下的《归来》

广州大学人文学院 张颖

2014年5月，张艺谋带着他有关极权历史与个人创伤的电影新作《归来》重回大众视野。影片故事取材于华裔女作家严歌苓的小说《陆焉识》(2011)。按照严歌苓的说法，原小说是一个思考和惋叹自由的故事。小说中的叙事者转述了右派囚犯(文中叙事者的祖父)的回忆和情感体悟，从而将两部分情节和文风迥异的叙事糅合在一起：一是有关右派囚犯陆焉识在西部集中营的生存故事(这里的故事地点对应了真实的右派集中营甘肃夹边沟)，这部分叙事激烈，苍凉，悲怆，冷酷，令人惊奇。一是关于1949年以前，上海大户少爷陆焉识和他封建家庭(继母和包办婚姻妻子)的故事，讲述了他青春时代对封建伦理枷锁的无谓抵抗，中年时代的麻木应对和历经沧桑后的重新认同。这部分情节采用了张爱玲式的叙述风格，幽暗，委曲，疏离却暗潮涌动。

《归来》由原小说最后一部分改编而来，陆焉识的两次归家构成了电影前后两部分情节：前半部份讲述他的逃跑和由此引发的家庭危机和创伤；后半部分发展了小说中没有的情节，讲述平反释放的陆焉识如何唤回妻子的记忆。无论在严歌苓的口中，还是在电影制作团队的宣传策略中，张艺谋挑战原小说的“抗拍”性都成为《归来》最吸引人的关键点。¹所谓“抗拍”，指的是小说涉及的题材在中国大陆审查制度之下的不可再现性。在小说中，尽管严歌苓试图阐述的是关于生存

¹ 严歌苓.《陆焉识》具有“抗拍性”.香港舒展访谈

<http://news.xinhuanet.com/book/2014-07/21/c_126778409.htm>

和自由的超越性经验，而非政治立场先行的历史批判。但右派知识分子的人物设定本身已经决定了它在中国大陆的敏感性——时至今日，中国大陆官方及主流媒体仍不可直面呈现和讨论半世纪前的极权主义统治历史。右派集中营遗址作为禁忌地带被严格监控起来；公开纪念的仪式是不被允许的；考察右派历史的学者往往也成为敏感人物。与之相对，拷问和反思这段历史的文学艺术作品当然也不可能肆无忌惮地呈现在大众面前。

不过，在官方审查与管控、资本主义商业疯狂扩张以及拜网络所赐的“草根民主”氛围的共同作用下，有关极权时代的历史还是保有曲折的呈现可能，使得有关这段历史的记忆在大众中延续。

这种延续首先得力于网络共知、独立纪录片制作者和地下乐队等亚文化 / 非主流媒介，他们构成了追忆历史与反思政治的急先锋。他们的言论和作品经由网络和商业酒吧的演出得以传播。这些作品凭借其反抗性姿态游走于政治禁忌边界地带，时而被压抑又不断获得重生。有时，官方审查的压制反而使其在都市“文青”受众那里赢得市场。比如，有关右派知识分子林昭的研究、纪录片和文艺歌曲在过去十多年内不断经历着生产、被打压和再次传播的循环命运；每年四月的林昭忌日，为了纪念她而举行的民间反抗性运动总能成为网络公共事件。这里，且不论聚焦被压抑的历史究竟是消费主义时代下另类姿态的标榜，还是打开反思空间的起点。但这些亚文化作品的确生产着反思历史的批判性话语，并借由网络在今日中国青年群体中形成了某种流行姿态。

与网络和地下亚文化不同，主流媒体对极权统治时代的再现则主要经由一类新的商业影视文类获得重生。这种流行影视文类便是红色浪漫剧。所谓红色，指故事以共产党的发展史或统治史为背景，这其中，1949 - 1979 这一极权统治的

时段又成为最常被表现的历史阶段²；所谓浪漫，指这一类型是讲述个人、家庭情感故事的情节剧。需要强调的是，尽管这一类型看起来将不可见的历史事件重新带回大众视野，其中许多情节也的确涉及了国家体制和个人命运之冲突；但它之所以能够通过审查，是因为浪漫化叙事消解了观者对意识形态统治的关注。换言之，“苦难”经验被偷换和改写为今日大众难以一睹的戏剧性景观，从而为消费浪漫增加筹码。在这一类型中，个人故事在宏大的革命叙事中得以浪漫升华，创伤被淡化，或变形为激发浪漫想象的催化剂。

引起我注意的是，《归来》似乎游走于上述两种再现策略之间。首先，它的确试图将某种对抗性话题从亚文化领域引入主流再现空间。这部电影借用了审查制度和对抗性话语之间的角力来包装和宣传。正因为挑战了不可挑战之题材，影片在的中国网络观众中形成了足够多的期待。但另一方面，电影情节又显然在规避对历史创痛的理性反思。借用严歌苓的评价，与原小说关于自由的主题不同，电影已经是关于情感的另一个故事。剧情始终被设定在安全的范围内，着力营造一种浪漫化的悲怆情绪，成为一剂催泪弹（weepies）。

我感兴趣的问题是，审查制度和商业运作在这部影片的生产中扮演了什么样的角色？影片是否联结了上述对极权时代的两种再现方式，从而技巧性地将对抗性题材引入主流媒体再现？如果说，在审查制度之下，影片能够打开的最激进的空间就是引起观众的情感宣泄，那么，这种情感是什么？它又能否成为开启反思极权历史的积极起点？

1、暧昧洗白：与审查博弈或商业炒作

² 这可能跟当代中国大陆的电视观众群体年龄大都为 1950 年代出生有关。

《归来》是张艺谋脱离老经纪人张伟平，加盟网络媒体起家的乐视影业后的第一部作品。无论是乐视影业还是他本人都把这次转会，以及《归来》的上映包装成一次洗白过去十多年商业媚俗的机遇。³正像影片宣传团队对媒体一再强调的那样，影片取名“归来”，既暗示了电影中右派男主人公经历二十年的集中营改造，平反归家的情节；又暗中向大众传达着张艺谋放弃商业大片，回归以《活着》（1994）为代表的历史主义文艺片的创作风格。在此之前十几年中（1999 - 2013），张艺谋与张伟平的“二张组合”因赤裸地商业导向制作而广受批评。乐视影业因此将“文艺”包装为电影宣传策略中最引人注目的卖点。“文艺”的开始是选择一个具有挑战性的故事。在这里，商业运作、审查制度和敏感题材既形成了某种暧昧的角逐，又产生了积极协商的可能性。乐视影业在主流媒体策划了一系列访谈似乎都在着意兜售《归来》背后，三者之间的复杂张力。

2014年5月13日出版的《外滩画报》张艺谋专访，用了“回归初心”一词表明了他的决心，他说：“回到创作初心，回到实事求是，安安静静地拍电影。”访谈特别强调了此张艺谋与商业化张艺谋的区别。在一张导演工作照中，拍《归来》的时候，张艺谋每一天都跟自己较劲，跟过去拍大片的张艺谋划清界限⁴

5月??日，在乐视策划的张艺谋李安纽约大学对谈舞台上，电子屏幕也引用了张艺谋力求改变的话：“能排除干扰，拍我自己想拍的电影是最大的梦想。”⁵

在上述话语中，导演借由申诉和指责开始洗白自己的“媚俗”。指责的对象是

³ 见新浪微博乐视影业 2014 年 5 月 28 日 15 : 16 微博。

⁴ 王瑶.专访张艺谋：回归初心.外滩画报，第 591 期，2014 年 5 月 13 日。

⁵ 见张艺谋李安纽约大学对谈。

过去十几年中，压抑创作自由的某种外在力量。有趣的是，这一力量究竟是国家审查制度还是商业资本控制，张艺谋则语焉不详。即使是在同一篇访谈中，他所指的“外在压力”也在两者之间徘徊，形成一种暧昧。

在《城市画报》的采访中，谈及电影对原作小说的大幅度改编，张艺谋几乎默认了改编是迫于审查压力，但很快便口风一转，将改编归因于叙事风格的需要：

除了禁忌，我还想跟《活着》不一样，不要那种宏大叙事，不直接反映时代，而是用折射，以家庭、留白的方式折射时代。

……

有些东西未必是出于政审原因。有些题材，像重大的二战题材，世世代代都在拍，故事的风格样式都不同。比如有第一代战争文学、第二代战争文学，电影的艺术魅力就在这。我想干脆删繁就简，用最小的角度，把故事最大化。中国传统美学讲究“不留一字，尽得风流”，就是所谓的“留白”。⁶

迫于审查压力而进行的改编尽管没有在张艺谋本人那里得到印证，但另一位导演李安和原作者严歌苓不断道破和调侃这一点。在张李纽约大学对谈中，李安以半开玩笑的方式讽刺了中国电影制作环境的无奈：“大家要满足，领导要满足。”张艺谋对此不置可否。原作者严歌苓则在接受采访时，十分讥诮地指出了电影对原小说危险题材的转化：

我已经讲过，这个小说很抗拍的。你看，果然吧，导演也很挠头，最后就截取最后一段，他肯定不能再往前了，再往前肯定就给他自己找麻烦嘛，很多东西

⁶ 同上。

你写上去了，写上去了也拍不了，所以我写《陆犯焉识》的时候，肯定是想着拍不了的。

.....

老被人家说你的小说每次都让导演很喜欢，你就是为电影写的，你说你是不是也有一种抗拒心理、抵触心理，心想我就写一个你们拍不了的（笑）。⁷

记者：只拍小说的结尾部分，删了很多精彩的东西，有没有觉得遗憾？

严歌苓：这个从篇幅上来说，确实是很难办。我觉得就是两个选择，对张导来说，要不你就别拍了，拍就是现在这样一条路可以走，因为咱们讲实话，你想想，审查怎么通得过？你是存活还是不存活的问题，你可以选择不存活，对吧？

腾讯娱乐：小说里有关监狱和劳改的部分，可能确实是没办法通过审查。

严歌苓：是的。⁸

从上述一系列的宣传不难看出，在对回归初心和反抗外在力量的不断强调中，张艺谋的新团队开辟了洗白过去十几年商业媚俗的可能：在过去，压抑的力量可能是审查制度，也可能是资本主义商业运作，现在我们要抛开这些，自由创作。这样的暧昧态度中，与审查制度博弈成为被精心策划的话语策略：对“审查制度”

⁷严歌苓.严歌苓谈《归来》争议：能理解张艺谋，不改难上映.腾讯网。

<http://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MTA5NTIzNDE2MQ==&mid=200777668&idx=2&sn=f39fb2e5bb939eacf2e310e8d60b7b14>

⁸ 同上。

的模糊批判一方面确保了电影在中国大陆上映的安全，另一方面巧妙地突出了“与审查制度斗争”、“回归自由创作”这样的关键概念，使之成为张艺谋反商业运作的印证，却又实际上成为最大的商业卖点。

这样的暧昧态度使得电影文本也处在暧昧之中。与反思历史相关的是，《归来》用个人创伤经验贯穿了整个叙事。然而保持暧昧性的策略则表现在，影片避免直接展示右派父亲的创伤经验。（影片对陆焉识集中营生活的唯一再现是通过一次极度浪漫化的读信场景展示的——陆焉识为了唤醒妻子，给她念自己的信。在他的信中，集中营生活被描述成一次重归自然、生机盎然，虽艰苦却充满希望的洗礼之旅。）与规避陆焉识的创伤经验不同的是，电影着重刻画了母亲和女儿的创伤。正像张艺谋强调的那样，他要“以家庭、留白的方式折射时代。”正像上文所提到的那样，留白和放弃宏大叙事似乎能够形成某种迂回的暧昧地带：它有可能增加戏剧张力，也有可能是回避历史的借口。与上文中张艺谋自己的叙述极其类似的是，影片叙事本身也在挑战禁忌（黑色叙事）与安全着陆（积极和浪漫化）之间不断跳跃，这同时也造成了影片风格的前后断裂。对此，一位影评者批评到：

如果说，影片的前半部的确着力再现了国家权力带个个人的创伤体验，那么为何在后半部分滑移为平庸的情节剧？这种滑移在影片中是如何发生的？影片中的家庭创伤是什么？需要进一步追问的是，影片究竟迎合了审查制度的需要，还是在留白中暗渡了讽刺极权统治历史的可能性？

2、惋惜父亲权威或拷问历史：创伤经验再现

个人创伤的叙事以女儿欲望受阻和家庭伦理的行将崩溃（父亲权威的失落）

拉开帷幕。影片开始用一组明暗组接的画面呈现了父亲与女儿的对立。叙述父亲的场景代表了国家权力对父亲权威（个人自由）的入侵。这组画面是由一系列黑暗和焦虑的画面呈现的，这些画面包括：父亲陆焉识逃亡之路——急促奔驰的火车和阴暗角落若应若现的逃犯；政治压力对私人生活不断的入侵——学校干部对母亲和女儿的施压，农场干部的追捕。在这些场景中，伦理父亲的权威正在被公权力阉割。

而表现女儿的场景则渲染着红色激情。这里，镜头不断向观众展示着健康、青春的女芭蕾舞队员。她们身着红、蓝舞衣，正在排练红色娘子军。背景音乐中激昂的革命旋律和青春女孩的健美女体构成了一组浪漫化、充满感官愉悦的视觉景观，其中，摄影机还特写了女儿丹丹跳舞时倔强坚定的眼神。这些场景隐喻着丹丹作为女儿的欲望。值得注意的是，与传统的家庭伦理叙事不同，女儿的欲望投射对象不再是伦理父亲，而是一个大写的抽象父亲——国家。影片的场景调度——无论是红色的舞蹈服装，具有力量的舞蹈动作，还是代表芭蕾舞剧——极力暗示了国家权威。更重要的是，上述两种场景的交叉还暗示，女儿需要在两个父亲之间做出选择。时势所致，她选择了后者。观众很快被告知，丹丹当选红色娘子军主演的愿望因为父亲的阶级敌人身份而落空。在嫉妒的悲愤中，女儿做了一个决定，她告发了逃跑归家的父亲。

在第一部分的情节中，影片挪用了传统家庭伦理的崩塌（父女决裂）来凸显历史的悲剧，这是整部电影最具戏剧张力和讽刺性的部分。父亲重新被捕后，女儿丹丹演出《红色娘子军》的舞台上，她并没有因为告发父亲而获得主演的机会。镜头不断在三个画面中切换：红衣女主角的绚烂舞姿、饰演群众的丹丹，以及台下空着的座椅。摄影机特写了丹丹悲愤和委屈的泪眼，她将目光投向舞台下空着

的座椅，这组画面暗示了母亲与她的决裂。

这一组镜头清晰地表示出国家权力摧毁的个人欲望和家庭伦理价值。舞台上的那一幕恰好平铺了造成个人创伤的三个层面，《红色娘子军》的舞蹈和音乐（国家权力和价值）、女儿的泪眼（个人欲望的失落）、台下空着的座椅（家庭伦理情感的崩塌——母亲代表父亲惩罚错误的女儿）。

在这样的叙事当中，批评公权力对私领域的入侵，对父亲权威的取代和影响，远比拷问历史对个人自由的伤害重要的多。

这也就是为什么在影片的后半部分（文革结束，父亲再次回家），叙事可以安然抽离了对公权力的拷问，而滑移到陈词滥调的父女亲情（父亲权威）重建之上。影片用简单的字幕——“三年后，文革结束”——终结了极权统治的历史时间。这一时间节点也同时暗示了国家权威对伦理父亲伤害的中止。此时，国家父亲与伦理父亲之间的意识形态裂缝消失了，国家赦免了父亲，承认了父亲的位置。这样一来，影片对极权主义政治的拷问也戛然而止。相应地，影片滑入了典型的情节剧叙事模式当中：创伤被简化为叛逆女儿与慈爱父亲的裂缝，创伤的治愈则建立在父女关系的和解之上。这样一来，影片越过了对历史的拷问，个人创伤很快被一种陈词滥调的个人情感抚平，这种情感就是父爱。这种和解在父亲回归的第一个场景中便被强化：女儿在车站接释放回家的父亲，她默默无言，略带尴尬，父亲则报以亲切平和的微笑。国家权力（极权统治）的罪恶也在影片后半部分不断渲染的父亲慈爱当中得以赦免。在一个标志着父女和解的关键场景中，女儿第一次叫了“爸”，承认了父亲的位置，并向父亲忏悔——当年正是她的告发才导致父亲的再次被捕；父亲则平静地回应：“我早就知道了。这不能怪你，这怪我”。在这个场景中，父女双方的自责掩盖了历史创伤，将对时代的指责默默转移到自身。

这以后，父亲的权力又在叙事中不断得到加强和巩固，暗示着某种家庭伦理价值的回归。当陆焉识知道女儿与母亲决裂，放弃舞蹈之后，他设法写信给母亲，凭借父亲的绝对权威让母亲接受了女儿。最终，在父亲的努力下，女儿重新回到了家中，她的个人创伤由于父爱而奇迹般地复原。

此时，影片重新借用《红色娘子军》夺目的视听效果洗白了历史的罪恶：重新回家（接受伦理父亲）的丹丹身着红色娘子军主角吴琼花的红衣，在父母面前舞蹈一曲。这个镜头显然回应着影片前半部份的舞台场景。然而这一次，国家权威、个人欲望和家庭伦理不再形成破坏性的角力。《红色娘子军》不再代表着国家极权的入侵，反而成为了伦理家庭秩序和解的象征。女儿在父母的见证下，最终达成了自己的个人欲望。

3、母亲的失忆与失贞：历史失焦与悲情狂欢

与女儿的创伤经验相比，母亲的创伤是影片中另一条可能质问极权主义历史的激进线索。这种创伤借冯婉瑜失忆后永远循环的“五号接站”场景再现出来。影片也以这一场景结束——老去的婉瑜和焉识茫然地站在人尽散去的火车站出站口，暗示着最终也没有化解的记忆创伤。冯婉瑜戈多式的虚无等待看起来是对极权主义历史的终极拷问。正因为如此，包括李安在内的评论者赞许《归来》创造了一种存在主义式的实验叙事。这里，我并不否认这一场景对个人创伤的终极呈现，但却质疑导致这一终极创伤的原因。我认为，婉瑜的创伤同样摆荡在质问历史的激进和情节剧叙事的陈辞滥调之间。

表面看来，婉瑜的失忆源于丈夫再次被捕所受到的刺激，毕竟，表现她失忆

前的最后一个场景是她与再次被抓捕的丈夫在火车站上的生死一瞥。影片接下来的情节则不断地强化婉瑜的选择性失忆，这种失忆集中体现于她否认丈夫归家——她既盼望焉识的归来，又害怕她的归来。讽刺的是，这种否认并不是因为历史带来的创伤和恐惧，而是因为她已失贞。影片后半部分不断向观众暗示、渲染了婉瑜失贞这一情节：在陆焉识重新回家的那一刻，她便将其与方师傅混淆；在接下来的相处中，无论丈夫怎样努力，她都害怕身体的亲密接触，并将试图与他亲密接触的丈夫错认为方师傅。最终，婉瑜失身于方师傅的事实由女儿曲折地表达出来：丹丹对父亲说，小时候方师傅曾用饭勺打过母亲。

失贞情节是对严歌苓小说最大的改动之一。在原小说中，作者对婉瑜营救丈夫，用了平淡而意蕴十足的留白描写。与之不同，《归来》则着重暗示，或者说渲染了婉瑜悲情烈女的悲剧命运，从而将故事拉回“苦守寒窑”情节套路。

重要的是，失贞的情节使得“婉瑜失忆”的情节从拷问极权统治对个人的伤害秘密地转化为妻子对丈夫的终极忏悔。至此，“失忆”情节再次由激进的历史追问滑落到传统伦理叙事当中。与女儿的叛逆不同，作为妻子的婉瑜失贞事大，即使是丈夫的宽恕与爱也无法挽回这一创伤。在这里，影片又一次调用传统的父权伦理来挽救历史罪恶。

对婉瑜命运情节剧化 (melodramatic) 的改动事实上已经出卖了张艺谋口中所说的“平淡、内敛和反情节剧”，它标志着影片后半部分一发不可收拾的俗滥悲情狂欢。情节剧对情绪的极致调用恰好为影片意义的多层滑移做好了铺垫。如果说，电影对极权历史拷问的失焦恰恰借由父权叙事达成，那么这种达成则借由“纯爱”的包装被兜售出来，反思历史的主题变异为情感狂欢。因此，严歌苓原小说中陆与冯的复杂情感被简化为毋庸置疑的纯爱。上文已经提过，严歌苓在对《归

来》的评价中隐含的表达了原小说与电影主题的不同。她认为张艺谋讲述的是另一个关于情感的故事，与原小说有关“自由”的主题已经大相径庭：

当然我这么大的一个篇幅、40多万字的一个小说，它肯定是有多元的思考在里面，也有多重的意义在里边，就是看每个人怎么去看到这个意义、看到的是哪一重意义。那么作为一个导演来说，他不可能把所有的他看到的意义都放进去，这个电影就乱了，所以电影一定要比较单纯，故事比较单纯，人物不要太复杂，否则就不好表现。所以我觉得导演所看到的最打动他的一点，就是这对患难夫妻吧，应该说是经过了多少场浩劫、经过战争、经过政治运动，最后相互认识了彼此，他看到的这一点是最打动他的。

……

其实我这个小说，应该讲等我写完了回过头来看，它讲的最大的一重意义呢是自由，就是中国的知识分子最缺乏的是自由、中国的女人最缺乏的是自由，所以呢就是在那样一段时代，就是在我离开中国之前——1989年之前，这个主题、这个命题是我最关心的，从我祖父到自己都是这样。⁹

在原小说中，严歌苓用几乎一半的篇幅重述了陆焉识与冯婉瑜的复杂情感，借此讨论有关自由与爱的超越性议题。在严歌苓的故事中，两人的关系远非纯爱。由封建家庭指派的女人婉瑜代表着陆焉识永远想摆脱却永远不可抛弃的伦理枷锁，是一个暗示他不自由生命的永恒符号。然而悖论的是，当他因为国家政治的

⁹严歌苓.严歌苓谈《归来》争议：能理解张艺谋，不改难上映.腾讯网。

原因长久失去人生自由之时，他终于理解到了婉瑜的善意。在这一叙事下，严歌苓事实上抛出了有关自由与爱的终极悖论——爱本身就是以善意相待痛苦的伦理枷锁。很显然，在严歌苓那里，她一方面试图反思伦理家庭和与之相关的性别等级制度（一个类似五四的叙事），但另一方面，她又对顺从丈夫（顺从父权体制）的婉瑜抱着最大程度的同情。但在电影的情节剧化过程中，原小说情节对性别的思索不仅消失，而且陆焉识恰恰用纯爱暗度了父亲权威的合法性。

影片情节剧化的叙事策略因此在影片中达到了双重效果。一方面，它调用情感狂欢成功地将对历史的拷问转化为某种安全的情感消费；另一方面，它固化了性别的想象，再一次树立了伦理父亲的权威。

4. 结论：审查、商业运作与历史话语再生产

具有讽刺意味的是，在商业运作之下，审查制度本身成为了《归来》获取市场关注度的资本，影片挪用着网络时代流行的民主姿态，一方面的确将处于亚文化领域的故事重新纳入到主流叙事当中，但似乎又对审查制度的底线了如指掌，并与之达成默契的共谋关系。借用 melodrama 的叙事方法，电影对极权社会的描绘简略而诗意，它转移和架空了个人创伤与历史的关系；很大程度上，创伤性经验再一次成为了大众悲剧狂欢的催化剂。与之相对，这部影片摹刻着有关女性的创伤经验，其中的性别刻板印象恰与对极权主义历史的暧昧再现形成对照。

当然，需要强调的是，话语的生成从来不是静态和被动的，在网络时代更是如此。《归来》本身所创造的情感激荡已经掀起讨论这一历史的热潮。且不论公共知识分子对这部电影的批评。不管是批评还是褒赞，关注本身也许便开辟了重

新了解被遮蔽历史、辩论和生产历史知识的可能性。而网络平台让这样的知识生产不仅仅止步于精英当中(或者说,亚文化群体当中),也深入到普罗大众那里。

在中国大陆最大的影视讨论平台百度贴吧的“《归来》吧”中,我看到了代表“右派”历史话语再生产一些最生动的例子。其中,一位从未听过右派的糊涂年青观众质疑电影叙事的逻辑错误:他说文革只有十年,为何陆走了二十年。于是其他网友纷纷向他解释了开始于1950年代的反右历史。在这些讨论中,被官方史书一略而过的极权主义时代似乎借由一部商业电影而获得充分讨论的可能。