

第六代导演：忠实于时代记录和 叙事功能的恢复

——以顾长卫的《孔雀》为例

袁庆丰

摘要：公映版本的《孔雀》尽管多有删减，但无法阻挡影片进入近三十年来大陆经典影片行列的趋势。影片以忠实于时代和历史的姿态，展示了“文革”时期内地小城的风情画卷。爱欲得不到正常表达和释放的姐姐，沦为普通民众日常生活公共娱乐品的弱智哥哥，以及自卑的弟弟，无不是上世纪70年代大陆社会弱势群体的典型形象。这些成就的取得，建立于对电影叙事功能全面恢复的基础之上。讲好了故事，也就留住了历史。

关键词：第六代导演；删节；青春期；社会风情；傻子

作者简介：袁庆丰，男，教授，博士生导师。（中国传媒大学 经济与管理学院，北京，100024）

中图分类号：J905.2 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552（2012）06-0050-06

《孔雀》曾经获得获得2005年第55届柏林电影节评委会大奖银熊奖，以及多项内地奖项。但影片在内地公映后，一般人都会想到两个问题，首先，这显然是一个被删节了的版本，问题是哪些人物、情节、场景，乃至台词被删掉了？这个问题很复杂，导演对记者的解释中只是提到了“删减”和调整^[1]，但都是从创作的角度去谈的，与观众关心的重点没有衔接；反倒是制片方提前出面辟谣，声称影片既没有删节也没有裸戏和同性恋桥段^[2]。第二个问题提的人多一些，并且包含两个层面：影片为什么叫《孔雀》？影片结尾处一家人都去看孔雀，这是什么意思？记者的访谈也有这个意思，但导演语焉不详，似乎更愿意让影片本身说话^[1]，或者说，让观众自己去自问自答。我赞赏导演的态度，也更理解导演的苦衷。

《孔雀》应该说是自20世纪80年代中后期中国电影高峰过去以后，近二十年来为数不多的几部经典电影之一。导演顾长卫与第五代导演的代表张艺谋、陈凯歌等，都是北京电影学院1978级的同班同学。1977年内地恢复大学招生后，各种人才断层使得前几届学生毕业后基本上成为大陆社会各界精华和杰出代表。就电影行业而言，那几届电影学院毕业生，不仅成为支撑起80年代大陆电影的骨干力量，而且一直影响至今。张艺谋毕业不久，就为陈凯歌导演的《黄土地》（1984）担任摄影，三年后自己担任《红高粱》（1987）的导演。这两部影片都获得了国际性声誉。意思的是，比张艺谋小7岁的顾长卫，就是后一部影片的摄影。但是，从导演和作品的角度看，顾长卫属于与陈、张两同学在本质上有区别的第六代导演。这是因为，第五代导演的成就，主要体现在对大陆电影本体及视听语言的革命化改变领域，第六代导演的革命性，则体现在对电影主题思想和人物形象的历史性、时代性即当下性的结构性改造范畴^[3]。

一、姐姐的故事：“少女之心”

20世纪70年代“文革”后期，大陆青少年中秘密流行着一本手抄本小说《少女之心》，也叫《曼

娜回忆录》，据说涉及大量露骨的性描写，是当时众多手抄本中最黄色的。姐姐的故事与此无关，我只是用来做小标题，试图说明姐姐这个人物内心世界的凌乱。粗略计算，姐姐的故事时长65分钟，几乎占整个影片时长2小时21分的一半。由于姐姐和其后的哥哥的故事、弟弟的故事多有背景性交集，因此，这个人物实际上贯穿全片，其悲剧效应最为充分。

现代女性观众最不能感同身受的一点，就是姐姐青春萌动期的性心理，从一个女孩变成一个女人的过程，更不要说，那个时代的生态背景：荒芜、贫瘠和穷困。其实那个时代还可以用一个字来集中概括，那就是穷，而且既是物质上的也是精神上的。譬如逢年过节家里才买得起一斤牛奶糖，然后全家坐在桌前一人分上十几二十块，就像《孔雀》演给你看到的那样。之所以说《阳光灿烂的日子》和《孔雀》都是一个时代的忠实记录，就是因为二者都不约而同地表现出那个时代民众物质条件的匮乏和精神生活的穷困。从过来人的角度回望过去，那个时代几乎没有生活，只有活着。这意味着你作为人的尊严根本得不到顾及和考虑。不论男女老少，都要为活下去做力所能及的任何事情。

姐姐想参军，除了用陪打乒乓球的方法讨好招兵的军官，自然想到用烟酒贿赂对方。那个年头报纸广播里天天宣传批判“走后门”之类的“不正之风”，现实却是人人都得搞这一套，求人办事自不必说，大事小情，都得过“研究研究”（送烟送酒）这一关。正因如此，另一个也想当兵的女孩才对军官所谓“公事公办”不以为然。现在的许多年轻人不太明白，姐姐为什么对当兵那么走火入魔。实际上参军就意味着衣食无忧，更不要说“一人参军，全家光荣”的优越社会地位。当不成兵，也当不成官（干部），那就只能找些地位低下的工作，譬如看孩子、洗瓶子，而这些都是爸爸妈妈靠送礼求人换来的结果（弟弟要找工作，爸爸也是如此，驮着几箱啤酒送礼上门）。

出身于平民家庭，姐姐知道，要想改变自己的处境，还得靠送更值钱的东西，那就是自己的身体。因此，她用和司机小王的婚姻换取进入民政局的机会，改变了自己的社会身份。婚姻是弱者改变自身命运的最后一根稻草。但这不仅没有拯救自身，还毁坏了自己的社会形象，进而连累了整个家庭。姐姐的故事既是一个青春期女孩性心理萌动和发展的历程，又是当时社会环境的自然反映。从成人的角度说，姐姐的确是个不省心的家伙，根本不知道对父母造成的伤害有多深；但另一方面，也说明着她对梦想的渴望和执著。那个她自己缝制的降落伞，是影片最为神奇的点睛之笔，那不是降落伞，而是她青春的梦想、幸福，更是她未来全部的寄托。因此，当果子把它拿走后，姐姐甚至愿意用贞操来交换：虽然不能够飞上蓝天，但她心中不能失去这个降落伞，这是她能够像人一样活下去的一个基本保证。因为，这同时还是她初恋的证明。

青春期的情感萌动，是人的一生中最强烈的，也是渴求最多的时期。姐姐需要爱，父母的爱、异性的爱，但姐姐认为爸妈对哥哥偏心，自己没得到；至于异性的爱，那个时代首先决定了她不能够得到，因为不允许。因此你会发现，姐姐可以有婚姻，婚姻可以提供性，但却没有提供爱。果子和姐姐是最要好的朋友，他们之间应该存在爱，但对方是一个人们眼中的“流氓”，这就决定了他们的爱无法获得“道德”的庇护；姐姐和认作干爸的手风琴老师之间也有爱，但这更不能被社会所允许接受；至于对军官的爱，更多的是掺杂了世俗化考量的单相思。这时候你就会发觉，姐姐的故事应该是被拿掉了一些，可能是和那个军官、和果子的感情戏，最可能的是和她干爸的戏份。譬如，姐姐当兵没当成的原因，交代得不是很清晰；在工厂洗瓶子时被一男一女冲进来暴打那场戏，进入得也比较生硬，只有一句“你干爸摸电门了”的台词背景衬托。

姐姐处于那样一个物质精神双重匮乏的年代，她的情感生活必然是畸形的，这种畸形的爆发一方面是惊世骇俗的、违反常理的，另一方面又顽强地展现着一个少女对梦想/理想的正当追求过程中迸发的耀眼火花。小城里的人们只看见姐姐用自行车拖着降落伞在大街上的疯狂，可是有谁能理解这个少女的梦想，那就是伞花如梦？可是这个梦成了一个笑话，带给她和家庭的是耻辱。影片此时的配乐非

常到位,音乐与其说是给出梦幻般的衬托,倒不如说像刀子一样在割着姐姐和观众的心。当降落伞像花朵一样漂浮在在天上,当姐姐在街上撒把骑车的时候,如梦如泣的音乐像刀子一样在割,一直割到姐姐和落魄重逢、和她弟弟挑选西红柿的时候,终于忍不住痛哭失声。姐姐为什么哭泣?哭泣失去的梦想、哭泣一生都得不到的东西。这是姐姐心底最柔软、最被用心呵护的东西,到头来却发现它们是如此地丑陋和不堪一击。

具有讽刺意味的是,音乐再度响起的时候,是姐姐带着弟弟去和干爸一起看朝鲜电影。20世纪70年代初期,众多朝鲜电影大范围地进入中国大陆,并与大陆民众的日常生活和世俗话语形成颇为吊诡的互动互渗:为了让《鲜花盛开的村庄》衬托《金姬和银姬的命运》的不同,《卖花姑娘》在《摘苹果的时候》成为《永生的战士》,社会上到处都是《看不见的战线》,结果《轧钢工人》都是《无名战士》,《南江村的妇女们》不过是《一个护士的故事》,《原形毕露》之际,观众的眼泪如同《延丰湖》一样波涛连绵,最终成为大陆民众集体记忆中的噩梦。朝鲜电影如泣如诉的配乐对这场戏真是恰如其分,当时是歌颂地看待,现在看来简直是控诉。姐姐被干爸家人暴打后,“破鞋”名声彻底坐实,当全家人做煤饼子时暴雨突至,做好没做好的煤饼在哗哗的雨中眼见得变成黑黄两色、最终混合一体的泥汤;姐姐义无反顾地走进雨中,摔倒,爬起来,再走。无所谓了,生活本身就是如此。正如王朔的名言:青春像一条河,流着流着就成了混汤子。对于姐姐来说,她的人生轨迹,不过是灰色环境中的一趟泥水。那么,用当时人们熟悉的时代流行语来说,那就“让暴风雨来的更猛烈些吧”。

二、傻子:公众的日常文化消费用品

哥哥是个傻子,外号叫胖子,而且胖得畸形,原因是生病,所以又是一个弱智。哥哥的故事时长47分钟左右,占整个影片时长的三分之一弱。但观众看到结尾,却觉得这个人物既充满讽刺意味又具有社会象征意义:这一家人里,恰恰是傻子过上了世俗意义上的幸福生活。可能很多人不能理解,《孔雀》中为什么安排这样一个人物?我倒因此特别宾服编剧,这里面的次要原因是,《阳光灿烂的日子》里面就有这样一个傻子,小时候只会模仿老电影中的台词,人家说上句“古伦木”,他回答下句“欧巴”;影片结尾时他长大成人,同伴再来和他对暗号表示亲热,他便破口大骂:他算是活明白了。

哥哥的社会意义,也就是我宾服编导的主要原因在于,这类人物是20世纪70年代大陆社会一道独特的文化风景,几乎每一个城市,不论大小,大街上或任何一个人流聚集的热闹场所,都会看到这样那样的傻子或弱智,(现在统称为智障人士);还有各式各样的残疾人,当时叫瘸子、聋子、瞎子,现在叫肢体残障、失聪人士、耳障人士。这是当时的一个普遍现象,而形形色色的傻子(当时没有弱智这种称谓),几乎就是一个城市的名片,或某个街区极具人文特色的地标性人物。从社会原因来说,这种情形的表层原因,恐怕是当时普遍低下的医疗水平所致,深层原因,是那个时代社会保障体制的混乱与缺失。因此,一方面,哥哥这样的傻子,在成为被广泛认可的公众人物的同时,具有鲜明的时代特征;另一方面,哥哥这样的傻子,又是社区化的、公共性的低端文化消费:人们熟悉不熟悉,都会隔三差五地、有事儿没事儿地拿他们找点乐子。

就《孔雀》而言,那个时代的主旋律就是人与人之间的伤害、冷漠、欺辱、恃强凌弱,也就是社会上人际关系中无处不在的暴力形态和暴力文化。这个暴力有两个层面,一个是针对肉体上的暴力,一个是针对精神上的暴力;前者又叫硬暴力,后者可以视为软暴力。傻子一家都是这些双重暴力的受害者,只不过,傻子的代表性更直接、更明显,更通俗易懂。姐姐被干爸的家人殴打,虽然事出有因,但这显然是她遭受的硬暴力;别人视她为“破鞋”,这是姐姐精神层面受到的文化和道德伤害,属于软暴力范畴。这里需要特别提醒的是,那个年代,被侮辱和被损害的弱者,在承受双重暴力侵害的同时,也可能是硬暴力或软暴力的实施者。弟弟就是其中之一:因为有这么一个傻哥哥导致自己被人瞧不起,

弟弟竟然想用老鼠药毒死哥哥；哥哥被人当成流氓痛打的时候，弟弟下手比谁都狠，竟然用伞尖狠命去戳。

如果说，姐姐的“破鞋”境遇、弟弟的自卑情结，更多地体现在对人物内心世界和精神层面的伤害，外人一般很难体味和窥见的话，那么，哥哥对暴力的接收和承受则是赤裸裸的。“文革”时期，1949年后的战争文化背景^[4]，使得大陆社会的暴力行为和暴力意识达到顶峰，几近全民共识，几乎成为每一个社会成员的行为意识和生存法则，更是广大青少年们的思想武装和护身符。如果说，那个年代，“卑鄙是卑鄙者的通行证，高尚是高尚者的墓志铭”，那么，暴力就是那个时代卑鄙者的通行证，同时也是高尚者的墓志铭。你若不使用暴力，必将死于暴力。

这就是为什么傻子走到哪儿都饱受欺辱的社会和时代原因：因为你是傻子，所以就欺负你。换言之，一个奉行丛林法则的社会、一个恃强凌弱的时代，弱者不是作为随时可以被贡献的牺牲品，就是被包括弱者在内的公众当作任意欺辱、玩弄的消费品。譬如傻子在粮库里上班，别人都在打牌，只有他当苦力，不停地干活；傻子还是一个性受害者：他在粮库里被同事鸡奸，得到的报酬是一包烟。爸妈也时常担心孩子会被人欺负，所以张罗着给他换个工作，胖子却反对，说换了我就没朋友了。而他那些朋友是怎样对待他的？热情地敬烟，烟卷里面事先放好一个鞭炮，炮声一响，大家哄堂大笑、兴高采烈，胖子受了惊吓，倒地抽搐，口吐白沫（犯了羊角风）。

傻子在精神层面受到的软暴力，就是对他的社会性歧视，而且这种歧视群体还包括他的家庭成员——在原剧本中，姐姐和弟弟不约而同地想用老鼠药害死哥哥。也许有人会觉得姐弟俩心太黑，殊不知，一方面是提问者不处在那种环境，不能体味其痛苦和绝望，另一方面，作为傻子的家庭成员，弟弟妹妹也因此承受着来自社会整体歧视。换言之，对父母来说，傻儿子是个放不下的心病，对弟妹来说，傻哥哥是全家的一个耻辱，更是自己一切不幸根源的所在。譬如姐姐为什么没有能够当上兵？如果说那个胖姑娘能够当兵，是她们姐妹共同努力、去讨招兵军官欢心的话，那么，作为竞争对手，这姐妹俩肯定还会拿姐姐的傻子哥哥说事儿，这就注定会让姐姐的参军审核条件处于劣势。弟弟为什么那么恨哥哥？他在学校里那么被人歧视、受欺负，不就是因为有一个傻子哥哥吗？否则他为什么要让果子假扮警察来冒充哥哥？不就是为了洗刷自己的耻辱吗？

弱者被欺辱长久，往往会自觉地承担娱乐大众的角色，而且尽心尽力、恪尽职守，就像胖子被烟卷里的烟惊吓之后，先给观众展示出一个招牌式的自嘲微笑，然后才兀自倒地那样。但《孔雀》并非只愿意在人性的阴冷上着力，胖子在冷库里的同事就是一个好人，不仅不要赔偿，还为胖子失去工作而叹息。这是人性的闪光点，虽然不足以让傻子这样的弱者活出更多的尊严。弱者要生存下去，除了供人取乐，只能和他同样不幸或者还不如他的人抱团取暖。所以胖子的婚姻是要娶一个来自农村的瘸子，女方也觉得这是天经地义的结合：“啥人都靠不住，只有俺看得起你，你看得起俺”。这与其说反映了一般人的看法，不如说印证了一个常识，那就是只有不幸的人才会去找相同境遇的人。仔细揣摩就会发见，胖子其实并不是真傻，关键时刻往往大智若愚：喜子找他来借钱，胖子爽快答应，但给的却是一纸箱子烟——那是傻子给喜子提供性服务的全部报酬。这不是黑色幽默，而是幽默的本色。

三、弟弟的双重视角：沉默的大多数

无论从哪个角度讲，只有不到27分钟的弟弟的故事，显然是被人为压缩的结果，尽管还可以把影片8分钟的结尾补充进来，但毕竟形成的是比例失调的现状。整个《孔雀》被明显地划分为三个段落，弟弟的故事虽然放在最后，但叙事视角都由弟弟回顾性的旁白带入展开的。不知道这是否是导演后期剪辑时的一种补救性调整的结果，因为导演承认，影片“整体上都收了一些，尤其是弟弟的故事。这部电影涉及到中学生的问题，校园暴力等，从大众观众的角度出发，分寸需要控制一些”^[1]。

弟弟的故事真正开始的时候,从影片提供的历史背景上看,时间段应该是在20世纪70年代末期。具体时间应该是大陆刚刚恢复高考的1977年,往后也只延续到1980年前后。前一个证据是,爸爸来检查弟弟的学习,叮嘱说:“现在社会,没知识是万万不行的”——大陆社会自此从革命时代向经济建设时期转进;后一个证据,是弟弟回家时电视上正在播放日本电影《追捕》,弟弟带回的女人随后在歌厅演唱格调不高的民间小曲——这是意识形态松动后,外来文化和民间文艺被有条件地允许进入公众视野的初始时期。

弟弟这个人物的社会意义和形象价值在于,他是那个年代沉默的大多数的一个代表。如果说,姐姐畸形的青春期源于她作为女性生错了年代,哥哥的不幸是因为他的生理缺陷,那么,弟弟的悲剧是由缺失基本人文关怀的教育宗旨和家庭环境造成的。前者一心想努力培养革命接班人,但只注重了“革命”和所谓“接班”的工具化工程改造,根本就没有把“弟弟”们当成人来看待;后者因为是革命年代和物质贫瘠时代的原因,父母更多地把精力放在傻儿子的身上,相对忽略了另一双儿女的青春期成长,更不用说,这种教育本身就充满着时代赋予的简单粗暴的文化禀赋。

弟弟的故事和姐姐、哥哥的故事一样,以自己的旁白带入叙述,然后就是一个回身凝望镜头的动作,眼神中的迷茫和呆滞让人不寒而栗。转场就是弟弟把自己倒挂在单杠上的下拉镜头。这个镜头既是前一个故事中哥哥进入校园的视角衔接,也是弟弟在学校中已经被毁坏和颠倒了个人形象的总结。因此,下一个镜头就是弟弟在家,接受爸爸督促学习、检查作业时的“黄色图画”事件。

实际上,兄妹三人都有青春期和性心理萌动以及障碍的问题。如果说,姐姐和哥哥自身的问题及其解决分别是一出悲剧和一出喜剧的话,弟弟的问题及其解决就是一出正剧,用“悲欣交集”形容之,庶乎可也。弟弟珍藏的那张裸体女人图画,既可能是他替姐姐买的那本《性知识手册》的临摹版,更可能来自同性伙伴私下流通的民间自创版。现在这重问题不是问题,但那个时代是,而且后果很严重。这场戏的处理现在看很有喜感:爸爸问“这是谁?”弟弟答“谁也不是”。应该说,这件事是任何一个正常男生性意识生成后的自然体现,但爸爸的结论是:“我们家出流氓了”,随后还要广告邻居们快来看“流氓”。萌动中的性心理是最脆弱的,随后被摧垮的,就是作为人的尊严。

由此,折射出弟弟形象社会意义的深层内涵,一方面,那个时代无论是从家庭的角度,还是从学校的角度,人们对于爱的追求、传达和表述,都是不被允许和不正常的;另一方面,爸爸的教育理念和方式方法并非个案,而是具有普遍性,那就是肉体惩罚以及由此带来的精神羞辱。实际上,编导借这个人物为至少两代人说出了青少年时期成长的内心隐痛。譬如导演自己承认,像他,还有姜文那一代人,父母的教育全是拳脚教育;他说得极形象:父亲就是咣一脚踢到墙上去,然后自己像动画片一样慢慢地滑下来,母亲教育比较文雅,就是找一个比较光溜的鞋底子,长时间地抽打屁股。生于20世纪50年代和60年代那些人,对此绝不陌生。当时的父母,大多都把时代强加给他们的暴力和戾气,下意识地分解、转移到孩子们身上。

由于哥哥的原因,弟弟已经在学校断送了为学生的尊严,现在,家庭能给予弟弟也是同样的一切,那么,唯一的出路就是出走。当然后来弟弟要回来,还带着老婆孩子。这个不无温情的结局,其实已经与人物性格和事实真相无关,只能与编导的指导思想即世界观有关,那就是对希望和温情的正能量传达。这里的问题是,弟弟的出走先是去养老院,这可能是因为,姐姐和小王都在负责收容被社会遗弃的老弱病残以及无家可归人员救助的民政局工作,而养老院归民政局管,弟弟肯定知道那个地方。更有可能的是,也许爸爸妈妈曾动过要把傻子哥哥送到那里去的念头。

即使被大量删减,弟弟的性格逻辑和性心理轨迹也还清晰可见。弟弟后来与单亲母亲张丽娜的结合顺理成章:一个在性成长过程中遭受挫折的男人,婚姻对象肯定不会首选一个姑娘,而更应该是一个性经验丰富的熟女。弟弟不仅找到了她,连儿子都免生了。这里没有对与错的问题,从本质上说,

既然婚姻是鞋子，那么只有穿它的人才对质量拥有发言权。真正的问题在于，很少有人会理解弟弟的心路历程、抚慰弟弟的屈辱、平复弟弟的悲愤。也许，这些铭心刻骨的伤痛永远积淀在潜意识中，直到他离开这个世界；也许，就像包括家人在内的人们，偶尔会注意到他失去的那根手指一样，但不会知道，那根断指究竟失落在哪里。所以，导演谈到影片结尾时感慨：“生命就是这样，有一些悲悯的东西。我特别想表示对这个生命群体的一种敬意。他们的生命力令人尊敬”。^[1]

四、结 语

《孔雀》的展开缓慢，表现貌似平淡，几个人的故事分段来讲，背景性和时代性的交集自然呈现。它的长处是有利于抒情，有利于观众对那段生活作一个反省式的回顾，譬如看到姐姐最后拣西红柿那场戏时，忍不住会和演员一起泪流满面、痛彻心肺。如果认为影片的局限是缺乏高潮，那其实是误解，因为它把惯常概念中的高潮分散在各个人物身上，从而以整体的印象和感受构成高潮，让人久久难以平静。这与导演顾长卫个人的性格特点有关：不急不慢、能收得住，这就决定了他作为艺术家给你讲故事，也能够不温不火地徐徐道来，平淡中见真情。

20世纪80年代的大陆电影为什么能达到那样一个高峰、取得那样的成就？总的来讲，其实只不过是恢复了一个中断了几十年的电影传统而已。众所周知，中国电影的黄金时代出现于20世纪30年代，《孔雀》就是直接继承和发扬了电影本体的叙事功能讲好了故事，也就等于留住了历史。具体地说，电影其实就是给你讲一个好故事，这是一般文化意义上的起码要求，但遗憾的是，进入90年代以后，大陆的电影不会讲故事，或者说，不给人们讲故事，也不愿人们看故事。这个改变源自1949年以后的大陆文化历史：电影不肯讲故事了，它要给人们讲道理。也就是一种图像化的政治宣传和意识形态的灌输。对于50年代以后的观众来说，当时看电影不叫看电影，叫“受教育”，这种思维模式和指导意识直到今天还有残存。进入90年代，市场化的商业制片模式，又为大陆电影涂上一层铜臭，情形愈发不堪。

参考文献：

- [1] 顾长卫，谭政．《孔雀》：平凡生命的平凡传奇 [J]．电影艺术，2005（3）：25～30.
- [2] 制片方批驳《明星》周刊失实报道，电影局未删减《孔雀》送审版 [N]．京华时报，2004-04-06（A25）．
- [3] 袁庆丰．1980年代第五代导演的视觉革命与艺术贡献——以1987年的《红高粱》为例 [J]．长江师范学院学报，2010（2）：51～56.
- [4] 陈思和．中国当代文学史教程 [M]．上海：复旦大学出版社，1999：55.