

显影于历史并执念于和解 ——《芳华》与当下中国电影的文化症候

李道新

摘要：在对复杂而又残酷的历史予以诗意一般的含混否定中，交织着对冯小刚自我及其一代人个体生命完整性的清晰肯定，还在对权力和宿命的无奈认同中，坚守着宽容、仁爱 and 美好、善良等人类的普遍价值观，这便是为了张扬为历史所困，却因和解而生的人性的光辉。《芳华》这种显影于历史并执念于和解的精神内涵，正是当下中国电影的一种独特的文化症候。

关键词：《芳华》；冯小刚；中国电影；历史；文化症候

作者简介：李道新，男，教授，博士生导师。（北京大学 艺术学院，北京，100871）

中图分类号：J905.2

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2018）01-0064-04

作为一个时空跨度颇显特殊的影片文本，《芳华》的历史观念也是非常复杂而又不可复制的。围绕这部影片所展开的各种观点和主要争论，正凸显当下中国社会主流意识形态与大众文化消费之间极为紧张并不无吊诡的权力博弈。总的来看，《芳华》这种显影于历史并执念于和解的精神内涵，正是当下中国电影的一种独特的文化症候。

一

正如大多数论者所言，在人类历史上，在动荡与变化的规模和深度方面，没有任何一个世纪能跟20世纪相比。进入20世纪，特别是1970年代以来迄今的中国历史，及其在中国人个体生命中留下的非常而又深重、跌宕而又迷离的印痕，也同样前所未有、刻骨铭心。然而，在20世纪历史及其人性的见证与建构方面，欧美电影已经取得了许多为全球观众所尊崇的重大成就，相较而言，中国电影却始终缺乏敢于直面历史、充满人文情怀而又为更多观众接纳的扛鼎之作。

跟20世纪同生互伴的中国电影，及其呈现在银幕上的家国往事、个人命运和声光魅影，自然已成几代人的身心投射和集体记忆；那些试图进入历史，或者在历史的飘摇中执着地寻求理解和阐释，并承载思想、彰显情怀和最具创造力的部分，正是聚焦了20世纪以来中国电影的精神内涵与文化症候。在蔡楚生的《渔光曲》，蔡楚生、郑君里的《一江春水向东流》，谢晋的《天云山传奇》《芙蓉镇》，谢飞的《黑骏马》《益西卓玛》，以及陈凯歌的《黄土地》《霸王别姬》，张艺谋的《红高粱》《活着》等影片中，历史正是以这样的方式显影，并在批判或反思的视域中探索着中国电影之于精神与文化的深度；而在最近几年里，贾樟柯的《二十四城记》《山河故人》，以及杨超的《长江图》，毕赣的《路边野餐》等影片，在与历史和即将成为历史的现实展开对话的过程中，流露出更加矛盾复杂、变动不居的诗性特征。这也是与当下中国斑驳陆离的意识形态状况和精神文化症候联系在一起的。

冯小刚同样在以自己的方式介入电影、观照历史，并成为中国电影史上令人瞩目的历史建构者之一。除了是当代中国的贺岁片“大腕”和喜剧电影大家之外，冯小刚更是银幕上的探索者和思想者。从十年前开始，他便以其独特的光影叙事，通过《集结号》《唐山大地震》《一九四二》和《我不是潘金莲》等影片序列，表达了一个电影作者与众不同的现实感知和历史关切；在对历史语境下不期而遇

或无法避免的战争、灾难、饥谨和身份错位等极端状况及其残酷性和荒诞感的真切体验中，以其感同身受的镜语系统和不无理性的悲悯之心，执着地探究信仰的代价、宽仁的限度与人性的美善，并以此为契机，寻求与历史本身的和解。这一份冯小刚式的执念，也可读解为当下中国电影的一种独特的文化症候，在清晰中有含混，在否定中有肯定，在游移中有坚守。

《芳华》更是如此。

在这部被冯小刚列为自己“心愿清单最后一部”的电影里，冯小刚化身为至少四重角色，第一次通过一批新面孔的演员，把自己的“芳华”岁月、青春忆念与人生感悟，跟严歌苓的原著和剧作一起奉献给了银幕和观众。在对复杂而又残酷的历史予以诗意一般的含混否定中，交织着对冯小刚自我及其一代人个体生命完整性的清晰肯定，还在对权力和宿命的无奈认同中，坚守着宽容、仁爱和美好、善良等人类的普遍价值观，这便是为了张扬为历史所困，却因和解而生的人性的光辉。在这一层面上，《芳华》不仅是一个值得进一步阐发的影片文本，而且在中国电影的历史见证与建构中占据了非常重要的地位。

二

其实，银幕上下的冯小刚虽有不同的面目，却是同样的一个人。在自传《我把青春献给你》的“自序”中，冯小刚明确表示，这本书只不过是一些“支离破碎的闪回”，不能被称为“真正意义上的写作”；因无法面对或不堪承受自传的“真实性”，冯小刚还认真辨析了记忆中的事情跟真实之间的关系以及人脑的“靠不住”，试图以“解闷儿”为托辞，在含混、否定和游移的表述中为自己及其一代人的青春作证。刘震云的“序”是更为知人论世的文字，他也告诫读者“不能完全相信这本书的内容写的都是真的”，因为，每个人面对自己和自己历史的时候，都有一种“本能的胆怯和躲闪”。^[1]

在电影《芳华》中，冯小刚便“躲闪”在严歌苓的剧本、影片中的人物与摄影机的视野后面，主要以饱满的绿、红两种色调与一系列具有流动感的长镜头，将一些“支离破碎的闪回”连缀起来，试图留存一代人的“芳华”，显影1970年代中期以来迄今的中国历史及其前台上的个人命运。

然而，就像自传《我把青春献给你》不是真的为了“解闷儿”，《芳华》也不是真的如冯小刚在影片《芳华》纪录片《我把芳华献给你》中所言那么“简单”，只是为了1970年代部队文工团一批人“最绚丽”“最辉煌”的一段人生。^①很明显，“青春”之外，冯小刚另有所图；他的微言大义，即面对个体被历史完全裹挟，甚至只能随波逐流、罔顾生死祸福的时候，自我应该如何安身立命。出于某种“本能的胆怯”，冯小刚言不由衷却又念念不忘的，恰是个人与历史及其相互之间的妥协退让和重归于好。

正因为如此，冯小刚在严歌苓原著的基础上重构了影片的时空结构和整体基调，将原著对英雄人物精神世界的质询以及对集体主义禁锢个性和压抑欲望的思考，转换为对历史语境里个体孤独的同情及其身心创伤的认定；作为一种解决方案，影片叙事将部队文工团各个人物之间的“接触”（touch），通过“军装事件”“内衣事件”“伴舞事件”“触摸事件”和“越南战场”“野战医院”“最后一场演出”“海口联防队”“蒙自烈士陵园”“车站送别”等几个大的组合段，直接表现为人与人，以及人与历史之间的冲突与“和解”。

值得注意的是，在文工团里，女主人公何小萍始终被排挤终至被抛弃，与男主人公刘峰总是被利用仍然被告发的情节，是与离开文工团之后，刘峰在战场上失去一条胳膊与何小萍一度精神失常的结果联系在一起的。遭遇历史洪流的刘峰与何小萍，表面上有所不同，但实质上总是一类人，自始至终，

① 见冯小刚电影《芳华》纪录片《我把芳华献给你》。

也无无论何时何地。也正因为如此,影片开始的长镜头,即为从人群中走出的刘峰引领着何小萍,一前一后地走进文工团大门;影片中间,也是何小萍一个人站在大门口,送走被发配到伐木连的刘峰;影片结尾,则是两个人静静地坐在车站长椅上,在何小萍的要求下,刘峰用手把何小萍揽靠在一起。从身体到心灵,两个孤独而又受伤的人,总在相互慰藉之中寻求跟他们自己的宿命,以及宿命背后历史的残酷性进行对话和沟通,并在一曲深情的《绒花》歌声中达成内在的和解,从而为人物找到活着及存在的依据,为历史提供必要的合法性。

然而,值得进一步关注的,正是随着时间的流逝,历史在影片中所显现出来的“支离破碎”的样貌。以美术助理和美工师出身的冯小刚,当然能够非常杰出地高度还原“省军区政治部文工团”的原始场景和历史氛围,还有战场上枪林弹雨中生命瞬间消失带来的惊惧和震撼,包括舞台上的每一个道具、每一条标语,黑板报上的每一句话、每一个字,以及炮火硝烟背景里牺牲者与生还者的每一个动人的细节;但冯小刚的镜头,跟他对人与历史的理解一样,并没有简单地停留在完美复原的层面,而是通过另一位历史的见证者,即文工团员萧穗子(编剧与导演的部分化身)的第一人称讲述,还有相互交织并弥漫于全片的各个年代的舞蹈伴奏、电影歌曲和原创音乐,将影片对历史的阐释,呈现为一种兼具杂糅、含混与整合特征的复杂观点;正是以这种相当复杂的影音运作机制,《芳华》进入一个颇为感性的电影世界,克服了特定个体被宏大历史裹挟导致的情感缺乏和个性丧失。当坚硬而又残酷的宏大历史,被成功地转化为独特而又主观的个人经验之后,个人的青春芳华可以获得美好的、诗意的表达,历史的合法性也可以得到验证;更为重要的是,尽管饱经沧桑、身心俱创,但在个人与历史之间,通过影片终于可以顺利地完成的和解。

实际上,在电影里,作为历史的参与者和旁观者,讲述者萧穗子是一个在叙事功能和表情达意方面受到严重限制的角色;在大多数情况下,萧穗子的不在场,及其敏感细腻的女性视角,足以造成接受者对其画外音的疑虑和挑战,当然,一般的电影观众不会意识到这一点。一般的电影观众,也不会在萧穗子对文工团生活的怀念、刘峰和何小萍对同样经历的绝望,以及作为导演的冯小刚对毛主席逝世、西南边陲战争等重大历史事件的个性化处理之间作出理性的分析,进而形成对电影本身的理解。当一张面积巨大的黑纱,以极具视觉震撼力的方式,潮水一般漫过文工团大院里的毛主席画像的时候,萧穗子的讲述,理所当然地开始变得苍白以至失声;而当刘峰在尸横遍野的边陲战场茫然伫立、何小萍在残肢断臂的野战医院血染白褂的时候,已经不可能由画外音来解释和推动影片的叙事和情感了。同样,在文工团解散前的最后一场演出段落里,当已成精神病人的何小萍独自离开观众席,在大院草坪上就着夜色翩翩起舞,其中的万千意绪,更是讲述者无法抵达的精神境界。倒是影片结束前的小站分别一场,当刘峰与何小萍第一次打破身心之距,相互依偎在一起的时候,讲述者萧穗子的画外音,既有关于一代人的芳华已逝、面目全非的伤感,又有岁月改变、难掩失落的慨叹,应是融合了编剧、导演及其人物的多元视角,在个人观点与历史审视之间形成了一种难得的张力,催人泪下的同时引人深思。

跟讲述者的画外音带来的含混和杂糅相比,音乐元素的借用和拼贴,也使音乐本身和全片内涵显得极为复杂和多义。影片里,不同的音乐元素在阐释时代语境、个人宿命和历史变迁的过程中,每每出现有意无意的错位、缺位和重混,在给专业音乐人带来困惑的同时,却也迎合了大多数普通观众的怀旧心理,弥合了不同音乐风格的历史鸿沟,宣泄了他们内心深处直面历史之际的挫败感和无力感。在文工团大院及其流动演出场合,“红色经典”《草原女民兵》《沂蒙颂》《英雄赞歌》,80年代电影音乐《送别》《驼铃》,以及邓丽君的“靡靡之音”《浓情万缕》等等,都穿越了四十多年的历史时空,并以1979年出品的电影《小花》插曲《绒花》的重新演绎,将全片的音乐动机和情感表达推进到最高潮。在这里,除了邓丽君的歌曲具有准确而又鲜明的叙事功能和心理依据之外,包括《送别》和《绒

花》等在内的音乐和歌曲，大都只为满足编导者和预期观众的个人情怀而已。尤其在影片结尾，韩红演唱的《绒花》，虽然以极高的辨识度和较强的感染力征服了观众，但却剥离和疏远了歌曲原作的文本内涵及其历史境遇，之于影片本身而言，其实并没有提升其思想和情感的深广度；相反，基于冯小刚、韩红和大多数观众对《绒花》的理解，电影《芳华》的境界最终仅仅止于“纯净”。韩红曾经表示：“经过岁月积淀，我想用最纯净的声音去表现电影里纯洁的情感。当我录完这首歌时，小刚导演很激动，他说我完全理解了他想要表达的东西。”^[2]不得不说，以“纯净”之境和“感动”之态创造和接纳电影《芳华》，虽然是大多数观众宁愿选择的结果，但却没有完成冯小刚“王顾左右而言他”的真正意图。当然，如此简化与迎合，也是冯小刚式的、在个人与历史之间执念于和解的后果。

三

然而，如此简化与迎合，以及执念于和解的后果，也会导致影片整体观念的错位，以及叙事结构的伦理问题。特别是作为一个“活雷锋”，影片主人公刘峰的坎坷境遇及其与何小萍相依为命的落寞晚景，尽管不失“写实”的力度，也不乏“伤感”的情怀，却并不能真正化解个人与历史之间的恩怨，更无法有力确证一种善必胜恶的普遍的人类价值观。影片最后车站分别前，何小萍跟刘峰的一番对话，便表现出这种和解型历史观的无奈感甚至荒诞性。何小萍问：“这些年你还好吗？”刘峰回答：“什么叫好啊，什么叫不好？看跟谁比了。要跟躺在陵园里的这些弟兄们比，我敢说不好吗？”在这里，两位主人公用“活着总比死了强”的中国式逻辑，为自己的宿命找到了合理的解释，并得到了不少中国观众的认同；但这种因应历史变迁随遇而安，甚至超越伦理底线和延宕价值判断的言行，却使影片远离了本应具备的人道主义立场和人文主义气息。

作为一个个体，冯小刚自称是“泪做的人”；作为一个从电视剧转型的电影导演，从二十年前开始，为了让剧本和影片获得审查通过和观众喜欢，也为了不过于迁就环境和委屈自己，冯小刚就在体制与边缘、感性与理性，以及共感与个性之间寻求“和解”。迄今为止，虽然仍有不可化解的冲突，但“和解”几乎已成冯小刚为人处世特别是电影生产的标签。在《芳华》中，对于冯小刚而言，通过一代人的青春记忆而显影于银幕的残酷历史，已经最大限度地开拓了中国电影的关注视野和题材疆域；以所谓“人性的光辉”来克服和超越残酷的历史运作及其权力机制，在个人与历史及其相互之间达成和解，既可看成冯小刚的规避和退守，也可当做《芳华》与当下中国电影的文化症候。

然而，在对20世纪人类历史及其人性的见证与建构方面，尤其是对1970年代中期以来迄今为止前所未有并令人刻骨铭心的中国历史予以影像表达方面，包括冯小刚在内的中国电影人，仍然需要面对更多难题，需要努力超越自我的设限和他者的藩篱，并在跟主流意识形态和大众文化消费对话沟通的过程中，秉持应有的悲悯气质、反思立场和批判精神。只有这样，中国电影才会真正直面历史、以人为本并导向全人类共通的价值体系。

参考文献：

[1] 冯小刚. 我把青春献给你 [M]. 武汉：长江文艺出版社，2003.

[2] 韩红演唱电影《芳华》片尾曲《绒花》[EB/OL]. <http://ent.chinanews.com/yl/2017/12-20/8405290.shtml>.