

流落在历史断层之上的身份确证

——电影《芳华》的作者意识及其他

陈接峰 马 骁

摘 要：对时间和遗忘的抗拒使得电影《芳华》具备了不可替代的身份确证价值。在这一点上，无论是冯小刚还是原著作者严歌苓，在《芳华》的印迹里都有自己和时代的身份确证。从这个角度而言，《芳华》其实是一段历史的断层。在这个断层之上，《芳华》呈现了一种内应力的走向。这是对特殊历史条件下社会规制的预设性与暧昧性的犹豫。

关键词：《芳华》；身份确证；作者意识

作者简介：陈接峰，男，副教授，硕士生导师，澳门科技大学博士生。（安徽师范大学 新闻与传播学院，安徽 芜湖，241000）

马骁，男，助教。（北京师范大学珠海分校 艺术与传播学院，广东 珠海，519000）

中图分类号：J905.2 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552（2018）01-0073-06

对时间和遗忘的抗拒使得电影《芳华》具备了不可替代的身份确证价值，正是在这一点上，无论是导演冯小刚还是《芳华》的原著作者、编剧严歌苓，在电影《芳华》的印迹里都有自己的身份确证。“差不多是我们这一批人的经历，今天回忆起来觉得还是非常、非常留恋”，这是导演冯小刚在电影宣传片中说的，“他们会经历大时代的洗礼，包括像战争这么残酷的事情，——这是我发自内心的这样一种情感的需要”。^①和严歌苓一样，冯小刚也在部队文工团里渡过了青春岁月，因此，电影以文工团作为底片，以20世纪70—90年代作为背景，向我们展示了一个镶嵌在历史断层之上的特殊人群。他们既生长在其中，又隔离在一个相对独立的军营里，他们既朝气蓬勃，又各具心机。无论冯小刚和严歌苓想通过电影中的人物来表达什么样的历史，这个历史都只是重新建构的历史，是主观的历史，已经不再是他们自己经历的历史。那个曾经让他们青春激荡的片段也不过是历史断层之上的一个横切面。即使是曾经身在其中的严歌苓或者冯小刚，都不可能通过这个横切面了解历史的本来面貌。虽然严歌苓做过很多努力想全面把握那个断层之上的结构，但是，每个断层都是最容易被风化和侵蚀的地方。当他们置身其中的时候，每个人都会成为这个断层的内爆因素，成为改变断层结构和走向的内应力。而一旦从断层上滚落下来，就被风化为石子或者沙尘，不再是断层的一部分了。显然，电影《芳华》给我们看到的部分就是被岁月侵蚀过后剩下的历史断层的坚硬部分。

一、漩涡：事件的堆积与坍塌

电影《芳华》从镜头前刘峰在雨中把雨衣给何小萍穿上开始。在雨中两个彼此年轻的身体平行在同一个世界里，在同一个屋檐下，刘峰对何小萍身份的提醒透着一种关切，也暗示着一种无法确知的不安。这是刘峰和何小萍一起经历的第一场雨，随后他们还将一起经历更多的风雨——“军装事件”“胸罩事件”“伴舞事件”“高原演出事件”“野战医院事件”。尤其是“胸罩事件”，实际上已经是女人之间对弱者的凌辱发展到了毫无顾忌的地步。这时我们看到了第二场大雨，以及雨夜一个少女为了

① 参见纪录片《我把芳华献给你》，http://www.iqiyi.com/v_19rr8oizw0.html。

躲避大家的挖苦，独自在舞蹈房练功。“伴舞事件”对何小萍的欺负和侮辱是公开的肆无忌惮。何小萍的尊严在这一刻被彻底碾碎。这些事件就像一个一个的漩涡，不断叠加逐步形成了水面之下的湍流，这些湍流最终把何小萍的命运推向一个不可知的境地。而刘峰在“触摸事件”之后，大雨又一次倾盆而下，不同的是这一次大雨是倾泻在刘峰身上，也是唯一一次何小萍获得了可以同情刘峰的机会。这些非日常的事件的堆积，始终把人物的命运交错在一起，而交错堆积的湍流却不可避免地造成了命运的坍塌：“何小萍疯了”“刘峰无处安身”。

电影之中唯一一次看到何小萍快乐的时光是她去洗澡，发现热水不要钱居然洗得舍不得走。一个16岁的少女，居然没有用热水好好洗过一次澡，这样的童年和少年是多么的辛酸。可是谁会去关注她平静的外表之下所背负的过往？当年青的文工团少男少女在食堂里边吃饭边怀春的时候，何小萍想到的是要第一时间给她的爸爸拍一张军装照。萧穗子爸爸平反，在她把爸爸托刘峰带回来的糖果分享给何小萍的时候，导演让时间忽然静止了几秒钟，这几秒的延宕透露着何小萍内心的一种希望。导演为何小萍给爸爸写信这场戏给足了镜头，让我们得以窥见何小萍内心的挣扎。她躺在床上借助手电筒的光，给爸爸写信，在漆黑的夜晚，画外音如泣如诉，倾泻而出的是她内心所承受的社会加诸于她的太多不公和莫须有。

这是电影《芳华》希望让我们发现的微观历史，尤其是人的微观历史。放大了看，这些微观历史是由许多褶皱组成的，这些褶皱就像地壳运动一样会形成断层。冯小刚的电影非常难得的以一种社会关怀的眼光来扩大这些褶皱，以便让我们可以重新审视一段人的进化历史。如果不是电影，不是我们通过电影来回望这段历史，我们还有谁会去关注这些沉默于历史之中微不足道的灵魂以及他们所经历的日常？

这显然是电影《芳华》最可贵的地方，通过对人物细致入微的刻画引发我们刻骨铭心的刺痛。这种刺痛超越了冯小刚的其它电影而深入到灵魂的黑暗之地，与其说它描绘的是青春以及青春所涌起的“芳华”，不如说是青春如何掩盖了我们永远也不愿发现的真相。何小萍在文工团的经历以某种似乎合乎逻辑的甚至无法说清楚的方式使得我们能够感受到导演想传递给我们的一种恐惧——是谁给予我们的权力，可以糊里糊涂地把弱小者推向深渊的边缘？

何小萍似乎就始终挣扎在深渊的边缘，伴舞事件刚刚结束，就收到父亲的遗物。导演用一个长镜头让何小萍父亲——这个世界上唯一关心她的人——用画外音完整说完临终遗言，再次把苦难加诸何小萍的肩上。此时大雨第三次倾泻在人间，何小萍穿过大雨走进了舞蹈房，一条毛巾把这个世界上另外一个关心她的男人带到她身边。她告诉刘峰：她的眼泪早已哭干了。刘峰坐在何小萍对面：即使有人欺负也得忍着。生命似乎在这一刻找到了共鸣。

电影保留了原著小说里那几个汇聚了特殊历史条件下充满不同欲望的女人，她们在影像和文字中翻滚，制造了一个一个因为青春憧憬和时代划痕所产生的漩涡。某种意义上说，电影《芳华》没有带领我们从一个时代的断层中去寻找和谐和记忆，而是把我们变成了看客和围观者，被电影带到这个漩涡之外。虽然文工团像遗世独立的一个小天地，但是坍塌似乎每时每刻都存在于其中。高低街的港货坍塌了女人对身体的渴望，邓丽君的歌声坍塌了对革命歌曲的理解，尤其是刘峰对林丁丁的表白顷刻间坍塌了对爱情的美好念想。

冯小刚作为中国电影具有代表性的作者，他在电影里所要表达的也不仅仅是“坍塌”“和解”，而是一种“较真”。而这种“较真”才是我们这个民族集体人格所缺失的精神内核。伴随着这一代人所失去的也不仅仅是“芳华”，而是那些可以“较真”的人和事。冯小刚的作者意识在这里得到了很好的体现。他通过电影告诉这个世界：事件的堆积和坍塌都是必然的过程，作为个体的人在社会所制造的这些漩涡之中，最终能够坚守的那一丁点东西，才是人之所以为人的进化。这或许是冯小刚之所以把《芳华》列为自己“心愿清单最后一部电影”的真正原因吧！

二、尘埃：事件的距离和时差

“昔日之事的形貌取决于一个适时适地采取的视角；而所有这些形貌又都是局部真理”。^[1]作为微观历史的一部分，“芳华”从历史的某个角度抽离出来，就类似于在历史的根基上“触摸”。我们能够看到的都只是历史的“尘埃”，任何人都无法获知历史的全貌，即使是当事人也不能获得“全能视角”。因此，只要是“触摸”历史某个断层，就一定带出一堆“尘埃”，这些“尘埃”就是我们个体的命运。因为成为了历史“尘埃”，这些个体才拥有了可以被审视的距离和时差。

不同的人关于过往记忆的感受其持久性和强度是不一样的。冯小刚没有企图通过自己的电影再塑那个独特的历史断层，但是他想重新塑造一段历史的关系，并在这一关系中实现个体之间的共识、理解和融合。冯小刚在《唐山大地震》的废墟上没有选择重建一种新的精神价值，而是选择守候一种时间的殉葬；在《我不是潘金莲》的似是而非里，冯小刚开始思考新的时间与空间体系；而在《芳华》里，我们终于看见了这种建构在历史断层之上的时空距离。

电影《芳华》由于有原著作者担任编剧，在某种程度保留了原著的识见，尤其是林丁丁这个人物的处理，不事张扬地把一个爱慕虚荣、指望高攀、待价而沽的女人植入到刘峰的面前。当刘峰在道具间表白的时候，导演巧妙地给了一次静默，静到可以听得见刘峰的呼吸和心跳，一个偶像的美好爱情到这里依然是美好的，可是在瞬间之后，我们见证了爱情的坍塌以无可挽回的方式形成的巨大漩涡。何小萍听到林丁丁哭诉刘峰抱她的委屈时，从被窝里坐起来的一个沉默镜头，让我们看见了一种怅然若失的刺痛。这些“刺痛”就是历史断层之上“尘埃”的组成部分，它让置身其中的人们深陷漩涡而看不清方向。

将何小萍的人生以一种悲剧的方式搬上舞台，这实际上是一种巨大的考验。谁也无法预知我们这个时代对悲剧的承受力究竟有多大，这无疑是冯小刚又一次新的冒险。时代的潮流不可避免淹没了太多生动的细节，这些细节无论多么沉重和悲伤，都无法挽回地一去不复返。实际上，不仅仅是“芳华”里的人生一去不返，而且我们生活的这个世界的一切都会一去不复返，即使冯小刚想努力地在电影胶片上极力挽救那些支离破碎的记忆，但他非常清楚谁也无法拯救淹没于历史中的“尘埃”。就像何小萍用一生的癫狂来寻找刘峰，最后又不得不注视着刘峰在自己眼前一步一步地被癌症吞噬。而刘峰，他希冀借助战争来消灭自己的肉体或者重生，包括他的爱情。但是即使是战争也没有满足他的愿望，而仅仅是摧残了他的肢体，失去了那只拥抱林丁丁的右手，留下了他残缺的肉身经历社会的巨大变迁。电影中文工团最后被解散的命运告诉我们：所有的人，无论是主角还是配角都深陷其中，每一个人都无法逃避历史强加于我们的时空。

电影《芳华》对那段已经失去的岁月的揭示，逃脱不了局部真实的可能。冯小刚试图将文工团那段经历的时间体验和空间体验物化，使得我们的情绪和记忆与时间的印痕产生关联，这种关联实际上就是历史作为景观留在个体心灵底片上的感光。

三、犹豫：事件的多种可能

是什么使得我们的青春陷落在“触摸”之中？电影没有正面回答这个问题。实际上，虽然社会发生了巨大变迁，但是只要忽视了人的进化，对现在时的“当下”的不满乃至对将来时的期许就仍将受制于对集体历史的同一种叙事。这种叙事使得冯小刚在主题阐述上多次犹豫不决，这也从另外一个方面使得事件发展呈现出多种可能。

在这一点上，电影是成功的，让我们在经历了绚烂夺目的“芳华”之后，也看见了在“芳华”遮掩之下的冷酷和自私，更看到了在一个“他者”的“芳华”世界里，两个彼此惺惺相惜的灵魂。电影赋予了“芳华”特定的时间与空间。在特定的时间与空间里“芳华”被带向某种“缺席”甚至是“回忆”。在那个特定的时空里，一切都是被动的遴选，包括青春以及青春外在形式的“芳华”。

虽然，一个一个个的漩涡用致命的爱情温柔地包裹了何小萍，包裹了这个世界的冷酷和美丽。但是，

导演依然用镜头多次把刘峰何小萍安排在一个画框里。而且每一次青春的相逢都在何小萍的生命中留下不可磨灭的印记。第一次是刘峰从北京带回新兵何小萍，他们在屋檐下躲雨；第二次是舞蹈房刘峰主动和何小萍伴舞，这一次是他们身体的直接接触；第三次是刘峰把何小萍父亲的遗物交给她，连哭都哭不出来的何小萍一人落寞地坐在舞蹈房里，刘峰递给她一条毛巾；第四次是刘峰即将离开，何小萍去刘峰房间看刘峰；第五次是战后刘峰去精神病院看望病中何小萍。尤其是第五次，摄影机把病房侧光用到了极致，让两人坐在温暖的阳光下，柔和的光布满他们全身，一个没有了右手，一个没有了记忆，但是命运把他们镶嵌在同一个框里。导演总是恰到好处的处理每一次何小萍与刘峰相处的时机，让我们看到了这种相逢之中生命在发生一种微妙的变化。通过侧影我们可以看到刘峰的眼泪滑落在鼻尖，这实际上是一种天涯沦落的体认。之后导演让我们看到了月光之下何小萍穿着病号服跳起了《沂蒙颂》，这是整部戏导演给到何小萍最长的一组镜头。跳舞的何小萍是那么安静那么专业甚至是那么美好。摄影机带领我们看到内外不同的舞蹈场景。何小萍对这个世界的热爱和曾经承载她青春的舞蹈，都在月光之下、天地之间安静地流淌。这是冯小刚电影刻意矫饰的视觉形象特征。他总是善于用这样的长镜头来表达一种情感的流动。一个冷静而悲悯的视角给予我们强烈的感同身受。摄影机使得何小萍与普通人有了距离，也让何小萍与现实有了距离。我们回望她的人生，发现，似乎从一开始，何小萍就与这个世界格格不入，尽管她自己是多么想融入到这个集体、这个世界之中。

和冯小刚电影一贯的幽默不同，《芳华》好像有一种浓稠得化不开的犹豫，所有人物都好像漂泊在一种不确定之中。我们从电影中感受到的这种“无处不在的窒息感”，即是贯穿在“芳华”流逝的整个过程中一直维系着的某种东西，这种东西即使随着时间的流逝也不一定能够被找到。也因此，《芳华》算得上是冯小刚电影叙事中最有代表性的一部作品，实际上其时间跨度也基本代表了冯小刚所生活的整个年代。如果说《集结号》里还有那么一点倔强的话，那么《芳华》就代表了冯小刚电影的另外一面：在面对历史与政治事件的时候，选择一种面向自身的反省——我们身在其中的每一个人，或多或少都是历史的“帮凶”或者“同谋”。

在这一点上，我们要感谢冯小刚，能够在商业的考量之外突破既有的话语规制和表达局限，处心积虑地追问刘峰何小萍们“过去是什么样现在又是什么样”，更重要的是提醒我们：他们“又是如何变成现在这样”。这是电影作者意识的一种显影过程。一部优秀的电影，就像一个打孔机，在我们原本维持稳定的生活状态之中，打下一个一个孔穴，让自恋兮兮的幻想不被社会的预设性所规制。

四、暧昧：事件的偏离

“在某一特定时间，某一事件，在某种偏离、某种刺激过后，变成了一个大事件，但是这些事件会像一个气球一样很快消失掉”。^[2]这就是我们常说的历史的无意识。电影就是在这种无意识中给我们一个新的发现或者回望。当然，这些事件并不是什么伟大的力量，也不是生命或者死亡的推动力，那些困扰何小萍的事件虽然摧残了她的尊严与梦想，甚至记忆，但是她的生命没有因为这些堆积起来的事件而消失得无影无踪。

文工团里的青春是各不相同的：郝淑雯的是恣意而霸道；萧穗子的是自信而锋芒；林丁丁的是矫饰而自大；而何小萍的则是沉默而自尊。这正是电影《芳华》的暧昧所在。导演用一个一个小事件来表达这段暧昧的青春，以及青春在发生某种偏离之后是如何演变的。刘峰的触摸就是这样的小事件。但是在特定时间发生的这一事件，因为有了某种偏离，就变成了一个违背女人意志的流氓大事件。就像何小萍拿了林丁丁的军装去照相这个小事件，最后演变成一个品质有问题的偷军装事件一样。谁都没有错，错的是事件本身发生了偏离。

谁也无法逃避这样的小事件，这些小事件就像一场场不期而遇的细雨一样，打湿我们的身体，有时候我们还乐意浸润在雨滴之中。我们甚至都无法预知，哪一天什么样的一个小事件就会在一个偶然的时机留下它无法清除的痕迹，或者就在机缘巧合之中就变成了一个大事件——这就是我们看到的电影《芳华》。

电影《芳华》告诉我们的，其实还有另外一层意思，那就是——当我们作为一个集体安居在一个屋檐下时，我们要如何彼此相处？这个问题并没有随着集体的解散而消弭在历史之中，反而，在今天我们重新回望的时候，变得更加暧昧和犹豫。

其实，任何事件都不会按照社会规制的预设性来发展，总会因为某种内外因素的作用而发生偏离。当然，也可能会因为不经意的某个举动，温暖另外一个人的整个生命，而这种温暖就像甲壳虫一样，坚硬的外壳和柔软的内心在对立中有着某种生存的关联。所以，我们最终在电影中看到在蒙自的某个车站的候车椅上，导演安排了第六次何小萍与刘峰的同框。与前五次不同，这一次他们相互依靠，当何小萍断断续续地说出自己多年前的一个愿望——“能抱抱我吗”时，整个世界再次静止在那一刻，导演给了足够的时间让我们见证刘峰用一只健康的左手环抱着何小萍已经恢复记忆的身体，促使他们依偎在一起的不是激情、不是悲伤，而是一种留存在身体里的爱。这种刻骨铭心的爱已经穿越了生与死、跨越了时间与空间，在命运制造的一个又一个漩涡之上，构成了支撑他们人生的内应力。

在迎合95后、00后成为主要观影人群的节点上，一个叙述他们爷爷辈的青春往事的电影，需要不断通过制造一些身体的奇观来吸引关注是不可避免的，和发行方宣传的可以带爸爸妈妈看的电影一样，让这部电影成为挖掘记忆的电影。这一点恰恰证明了冯小刚对题材处理的又一次犹豫。这种犹豫是对当下社会规制和宽容机制的“预设性与暧昧性的反应”。^[3]

五、断层：微观历史的行走方式

人的进化是需要依靠某种内应力的作用推进的。就像地壳运动一样，当内应力发展到一定程度，就会在某个岩层形成新的张力而产生位移，新的断层就由此产生。与轰轰烈烈的造山运动相比，我们可以把断层理解作为一种微观历史的行走方式。

如此，就可以理解冯小刚导演在题材处理上的暧昧与犹豫对于电影《芳华》的特殊意义。虽然，导演想通过这些特定人物来表达的历史已经是重新结构的历史，是留存于冯小刚记忆中的感受历史，已经不再是那一代人看到的历史或者经历的历史。

当然，我们不能否认，电影《芳华》的确从这段文工团的历史中提取了某种美，而且也没有掩盖它的丑与恶、卑鄙和猥琐。或许影片通过“过去现在时”抓住了某些预设性所构成的“刺痛”，那就是我们在电影中所感受到因为猥琐、因为无耻、因为绝望所带来的紧张，甚至我们对郝淑雯那种平庸与霸道的张扬都毫无感觉，而这些正是那个时代预设性的诱惑所在。刘峰，作为一个时代标准的榜样居然触摸了一个来自上海的女兵，这种历史的不堪回首，显然只能属于特定的历史时期。这个特定的历史时期，我们称之为历史的断层。它不是历史常规发展的结果，好比造山运动一样，错位一旦发生断层就不可避免。我们更愿意把这种不堪回首放置在历史的断层之上来看待，是因为我们希望通过电影看到更多的善良。这种善良哪怕是从断层之上显示出来的微弱光芒，也会提醒我们需要检视人在特殊历史中的自我意识是多么的卑微。

这是冯小刚在电影中所要表达的作者意识所在，无论这种作者意识掩盖在什么样的事件漩涡之中，但是，电影一旦拍出来成为一个作品，它自身就成为一个述说者。

冯小刚作为中国商业电影的符号，他的取舍他的识见都堆积在他的影片中。他最大的贡献在于，用冯氏的商业意识，使得诸多严肃的话题变得娱乐。当特定时代的英雄在爱情的日常中变成了可怜虫，命运坐标顷刻间就发生了位移，个体命运的断层立即出现。而当整个时代随着社会规制本身发生了位移，社会历史的断层也就出现了。这才是电影塑造的人物力量之所在：何小萍作为一个普通的人做出了正常人做过的事情，说出了平常人说出的话，可是偏偏却与所有的事件和时间以及话语体系形成了断裂，这看似是何小萍悲剧产生的根源，其实，这是一种掩盖在社会规制之下的诋毁和妒忌，一种孤立和压制。对权力的迷恋和对美好事物的霸占心理，根深蒂固地扎在集体的人格里。

这种对集体人格的反思是冯小刚作者意识的重要体现。他始终保持了一个优秀导演所秉持的个性化叙事，在《集结号》《一九四二》和《唐山大地震》《我不是潘金莲》等作品中，表达了一个电影作

者“过去是什么样现在是什么样”以及“现在从何而来”的反省。这种对历史与现实的关系建构，是我们这个民族非常需要的精神食粮。无论是旧时代遭遇战争、饥馑还是新时代面临灾难与身份错位，都将一种历史的人格置于我们面前。

电影《芳华》无疑可以成为冯小刚电影作者意识最具代表性的范本，用来思辨一段历史的断层或者用来思考一个过去的现在时，甚至用来抵抗用来隐喻。然而，电影就是电影，你想用来撕裂一些东西的努力会让你徒劳，无论是沃卓斯基兄弟的《黑客帝国》里的柏拉图式理想国，还是希区柯克的拉康式精神分析，都只是电影导演和编剧想加入的调味剂，或者企图把观众带到一处新断层的导游图，电影需要给我们看到的是故事的真正内核，是人以及人的微观历史在故事中的行走方式。

这一点上，《芳华》做到了。电影不是要再现一段历史，也无法再现那段已经物非人非的历史，而是需要教导我们学会用另外一种思维去看待那段历史。电影不是强迫我们去认知，我们无需对比严歌苓原著的“芳华”是表现什么，电影的“芳华”又是要表现什么。电影展现的是故事中人的行走方式，而小说是一种述说的过程。小说可以通过萧穗子的道听途说来刻画人物，而电影则做不到。因此，电影中萧穗子常常缺席刘峰与何小萍的日常。电影让我们更加直观的接受导演对日常的思辨。在冯小刚的电影里，所有的过去都不会处在一个时间连续线上，而是一个不同于我们所在时间点上的“现实现在”，^[4]这种“现实现在”就是一种可能性，它会成为出现在我们生活中的一种新的可能，这种可能以不确定的方式存在于我们的日常。

冯小刚的电影有一种难得的质疑，这是他作为优秀导演从未丢失的一种特征。他会玩心跳（《手机》），会玩恶搞（《非诚勿扰》），会玩街头混世魔王（《老炮儿》），但是他带着他那代人的质疑，始终生活在电影中，使得他的电影多少带着一个时代的烙印，这才使得他的电影成为一种历史的横断面，带领我们重温过去的某一个事件，无论是泪点还是笑点，不是为了忘却的记忆，而是提出一种质疑：这些事件会重演吗？我们还会重蹈覆辙吗？这种对过去的拷问，对当下就具有积极的社会意义。

六、结 语

对时间和遗忘的抗拒，实际上一直是冯小刚最近十年电影的主题所在，这也成就《芳华》成为冯小刚电影的一个新高度，具备了不可替代的身份确证价值。也正是在这个角度，我们更愿意把《芳华》看成是一段历史，因为漩涡与刺痛所引起的尘埃，会在暧昧与犹豫中引发错位与偏离，断层即由此产生。在这个断层之上，《芳华》呈现了一种内应力的行走方式，而这种行走方式是每个个体对特殊历史条件下的社会规制预设性与暧昧性的妥协与犹豫。

每个时代每个导演都会在规制之下做出某种妥协，其艺术表现的空间也会在商业的与社会的规制之下犹豫，在这一点上我们没有必要对冯小刚要求过多。他作为导演有他的局限性也有他的开拓性。

参考文献：

- [1] [美] 托尼·朱特. 责任的重负 [M]. 章乐天译. 北京：中信出版社，2014：3.
- [2] [法] 帕特里斯马尼里耶. 福柯看电影 [M]. 谢强译. 上海：华东师范大学出版社，2017：136.
- [3] [美] 爱德华·霍尔. 无声的语言 [M]. 刘建荣译. 上海：上海人民出版社，1991.
- [4] [法] 贝尔纳·斯蒂格勒. 技术与时间 [M]. 方尔平译. 南京：译林出版社，2012.

[责任编辑：华晓红]

Finding an Identity in Historical Fault: Starting from the Author's Consciousness in Feng Xiaogang's Film *Youth*

Chen Jiefeng & Ma Xiao

The resistance to time and forgetting give the film *Youth* an irreplaceable identification value. Whether it is that of the director Feng Xiaogang or of the original author Yan Geling, in the imprint of the film *Youth* there are instances of personal and era identification. From this perspective, *Youth* actually reveals a historical fault. Based on this fault, the film presents a trend of internal tension. This is the hesitation between presupposition and ambiguity of social regulations under particular historical conditions.