

電影聲音的文化蘊含與記憶延伸

— 以王小帥“三線三部曲”《青紅》《我11》《闖入者》為例

李文甫·曹峻冰*

<目次>

- I. 引言
- II. 聲音與邊界
- III. 聲音與鄉愁
- IV. 聲音與救贖
- V. 結語

I. 引言

長久以來，聲音作為電影藝術的一個維度被關注和研究，多偏重於電影中聲音元素的選取與組合，聲畫關係，審美傾向以及藝術效果等。隨著聽覺文化研究的興起，電影聲音研究又有了新的面向和可能性，且因不少電影對聲音元素的著意強調、文化浸潤而使聽覺形象具有了別樣的意涵，進而呈現出在文化蘊含、記憶延伸等方面較之於視覺形象更為新穎、獨特的作用。

中國電影“新生代”¹⁾導演王小帥的“三線三部曲”——《青紅》(2005)、《我11》

* 李文甫，長江師範學院傳媒學院講師，文學博士，2829563011@qq.com；曹峻冰，四川大學文學與新聞學院教授，四川省電影家協會副主席，junbingcj@sina.com

1) “新生代”俗稱“第六代”，泛指二十世紀九十年代以後潛滋暗長於影壇的各自為體又相互聯系的較之於“第五代”更為年輕的電影導演群體，如張元、王小帥、管虎、婁燁、路學長、章明、李欣、胡雪楊、王瑞、張楊、霍建起、金琛、施潤玖等。他們多為北京電影學院85級(含85級)以後畢業於導演系和攝影系的學生(含同期畢業於中央戲劇學院、上海戲劇學院導演系的學生)，大都出生於二十世紀六十年代上半葉。“新生代”的電影觀念、藝術主旨、思想內涵和美學追求較為駁雜，作品形態也有較大的差異；電影實踐則涵蓋了三種有時相關、疊加有時又毫

(2012)、《闖入者》(2014)，有着極為自覺的聲音意象提煉；也正因聲音意象的不同呈現，它們凸顯出別具意味的聲音景觀。其中，既有逝去時代文化語碼的嵌入，也有个体生命的切膚痛感所喚起的某種痛切的集体記憶。這強烈喚起觀影者對沉淀于歲月之中的往事的關注，同時讓人感受到中華民族所應有的某種歷史担当，遂成爲一曲渺遠但却尤爲真切的歷史回響。

II. 聲音與邊界

如果不想面對世界，似乎可以選擇閉上眼睛什么都不看，但捂住耳朵遮蔽聲音却很難。在某種意義上，聲音是无邊的；也在這一意義上，世界是聲音的世界。賈克·阿達利這樣說道：“世界不是給眼睛觀看，而是給耳朵傾听的。”²⁾聲音固然无邊，存在于某个具体歷史場域中的聲音，却必然受當時的社會、政治、文化等多種權力的制約，聲音的編碼、傳送、接受都承載了特定的秩序與規則，或者附載了特定的意識形態，反而成爲某種邊界划定的依据。聲音“无邊”的物理特性與“划界”的現實可能，形成別具意味的邏輯背反，以此更易觀照一个特殊時代的多義性。

王小帥的“三線三部曲”對准的是“三線人”這一特定群体的生命史。在國家意志的主導下，他們拖家帶口從城市遷往鄉村，巨大的環境與文化差異使其一代人甚至幾代人陷入身份認同的困惑之中。作品講述的是“三線人”如何試圖從鄉村回到城市而發生的一系列悲劇性故事。其中，每一部都藉由一種極具標識性的聲音開場，确立起影片的物質文化空間與特定敘述對象；電影中的國家/公共聲音景觀與作爲生命个体的“三線人”的聲音形成十分複雜的關係，含蘊了從屬、協商、衝突以至反抗等多種含義。依据這一邊界，“三線三部曲”完成了邏輯的构建與意

不相關的創作實際，即脫離傳統官方電影體制的獨立制片、傳統體制內的創作及與傳統電影體制達成默契的獨立制片的多元并存。參見峻冰《韓國新電影與中國電影“新生代”的平行研究》，《四川大學學報》(哲社版)2004年第3期。

2) [法]賈克·阿達利：《噪音：音樂的政治經濟學》，宋素鳳等譯，上海：上海人民出版社，2000年版，第1頁。

義的表達。

《青紅》先以大幅字幕交待影片的歷史背景，字幕出現的同時，字正腔圓的男聲廣播響了起來：“中央人民廣播電台，現在是廣播体操時間，請大家準備好，我們一起做廣播体操。”《我11》在完成自傳性的旁白后，伴隨王憨一家晨起忙亂景象的，乃是嘹亮的軍号聲。《闖入者》以梧桐樹蔭中的破旧厂區出場，与凋敝的厂區景象明顯不符的，則是一片生机勃勃的机床冲壓聲。正是這些不无表達意味的特殊聲音，標明了“三線三部曲”意圖講述的時間与空間：關於1970年代末叶貴州山區三線軍工厂的故事；而有意義的聲畫組合也已提喻故事与人物命運的進程，成爲“有意味的形式”(significant form)³⁾。

在“三線三部曲”中，廣播与軍号作爲時代的聲音意象往往貫穿影片始終，并作爲一种明晰的符号，爲每一具体的本文打上深深的烙印。如果說現時代以无所不在的視頻自攝或他攝設備，形成鋪天盖地的監控網絡，在形而上的意義上呈现出似于米歇爾·福柯所言的具有自我監控功能的“圓形監獄”(panopticon)⁴⁾，那么廣播就是前視頻時代最无可逃遁的“規訓”手段。若說視頻時代尚可選擇關門閉戶，使“門”与“戶”成爲一个相對獨立的存在空間，但前視頻時代的廣播則以具有穿透性的聲波，從門縫、窗戶乃至那個時代薄薄的牆壁穿入直擊耳膜，直擊人的精神世界，進而完全打破私域存在，將一切場域變成公共領域。以廣播配合的響徹于三部影片中的軍号，清楚地表明了觀影者所要看到的是怎樣的一个群体，而在廣播与軍号聲的或顯或隱的文化建構下，這一群体又有怎樣的自我認知与行爲方式。因爲，“邊界問題密切地和政治、文化体制關聯着，區分誰是自己人、誰是外人的認同問題。”⁵⁾

《青紅》開場有一段令人震撼的視听組合：与標準發音的廣播聲相諧的，是斑駁的牆壁，昏暗而潮濕的走廊，走廊盡頭倚牆而立的雨傘，空洞的窗戶以及窗戶

3) [英]克萊夫·貝爾，《藝術》，馬鐘元，周金环，譯，北京：中國文聯出版社，1984年版，第4頁。
4) “圓形監獄”理論即“全景敞視主義”(panopticism)理論，揭示了權力隨着早期現代君主制向晚近現代資本主義國家的轉型而由可見變得隱匿并較爲關注當事者的精神層面；在“圓形監獄”里，人不再被看作一个獨特的个体，而是一个可以被馴化、調教、塑造的對象。參見[法]米歇爾·福柯《規訓与懲罰》，楊遠嬰譯，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2007。
5) 林俊帆、林耿，《意義、權力与再物質化》，《人文地理》2014年第6期。

上兩個一個向里一個向外的高音大喇叭。顯然，這個視聽段落乃是一個尋找出路的視覺隱喻，而令人絕望的是，從那空洞的窗戶望出去，看到的竟是灰蒙蒙沉默的大山。大山作為無法超越的存在此處其實已經標明了：找尋出路而不得的故事在影片開頭就開始上演了。與此同時，喇叭無死角全覆蓋的朝向及廣播中清脆激越的聲音，又表征著一個時代的宏大之聲；在這聲音中，每一個體如同風中之樹，只能隨風搖曳——個體受制於時代的政治文化語境便也由此而建立起來。另外，《青紅》與《我11》中載於汽車之上四處巡遊的廣播，亦自我標明了它在人們生活中所扮演的何其重要的角色。響徹大街的巡遊廣播填充了人們的政治生活，也融於人們的日常生活並成爲一種常態物，成爲打通公域和私域的話語工具。由中央人民廣播電台播放的廣播体操聲音強調了時代統治意識對人們的身體和精神無所不在的關照——精確到由官方廣播電台來掌握全國人民出操的時間。可以想象，這樣的畫面——遼闊的中國，各異的空間，人們在同一種聲音中做着同樣的整齊劃一的動作——將是何等的震撼。

顯而易見，廣播與更具“規訓”意味的軍号一起奠定了三線人的精神底色，並爲他們的言行打上了永恆的烙印——印記無法去除；印記的嵌入無法反抗。《青紅》的英文片名Shanghai Dreams無疑凝縮了片中主人公的內心渴求，走出山溝，回到大上海的夢想驅動了故事情節的進程，也驅動了一個又一個悲劇性事件與悲劇角色的出現——既關乎人性，也關乎時代；更意在說表明人性在時代的規約下能夠做出怎樣的選擇。《青紅》中的老吳常常守着那台信號越來越差的收音機，“窩在這麼個山溝溝里，要是連這個都不聽，我就什麼都不知道了”。在這里，收音機既是一種精神寄托，也維系著老吳與上海的精神聯系。家庭中的廣播如同老吳的化身覆蓋了家的每一個角落，青紅也因此而沒有任何的自我成長空間，她的成長是一種被控制的成長。老吳變成一個紅了眼的把所有賭注都押在回城上的賭徒，溫暖的家庭因老吳執拗的上海夢而火花四濺。他最後贏了，但被重點看管的女兒仍遭強暴，一向逆來順受的妻子也提出離婚。這一切都提示著老吳的“贏”只不過是一場慘勝，大山中盤旋離去的吉普車所走向的只是一個不可知的未來。

与《青紅》《我11》所塑造的主人公為上海人略有不同,《闖入者》講述了一個北京人的故事。但他們却分享着同樣的夢想,因為上海与北京在主人公所處的時代都具有超然的地位;而這又在他們的行為中具有超然的動力。雖是一個女性,但老鄭在強勢的表現程度上并不遜色老吳半分。在某種程度上,老鄭其實就是老吳這一性格的內在延續。因為,“同一個年齡段的人群,因一定的突出歷史事件、說話和思維方式、榜樣和他人以及幻想和精神創傷等等,被打上了共同的烙印”⁶⁾。老鄭做飯時收听“中央人民廣播電台全國新聞聯播”,習慣与老吳相似;她在兩個兒子家中進出如入無人之境,她對大兒媳婦所說的話“這是你的家,也是我兒子的家,我孫子的家,我想來就來”則標明了,她的行為与老吳打着為孩子好的旗号處處干涉和控制青紅(“現在記恨,將來感謝我都來不及”)并无本質差異。父一輩与子一輩的抵牾無疑顯示其家庭內部已然被時代所割裂。在私人領域缺失的時代,老吳与老鄭是受害者,但他們于這種語境中所形成的某種無意識則將自己對孩子們私人生活的干預視為当然。当老鄭時隔四十年重返貴州,她下車的一剎那,耳邊恍惚又響起軍号聲——仿佛老鄭對這種刺穿私域的聲音具有天然的親切感。作為“三線三部曲”中頗為少見的無聲源音樂,軍号聲再次說明這一特殊的群体可謂無意識的自我認知与認同,無疑,他們將永葆這種底色。

正是將廣播、軍号等公共聲景表述為無處不在、无可阻擋的聲音權力,“三線三部曲”才得以充分呈現个体的悲劇性。在宏大的歷史背景中,每一个体的命運都被時代所限定、定義——這并不意味个体是無謂的,畢竟宏大的歷史依然是由每一微小的个体所書寫。个体的聲音盡管微弱,却在電影中(也在歷史中)頑強存在。《青紅》中老吳家的廣播被選擇性地接受來自上海的聲音,這使他越發成為一個固執而暴虐的人,動輒橫眉怒目訓斥家人。当青紅的合理訴求完全達不到滿足,青紅同樣選擇以一種聲音暴力進行回擊:完全的、徹底的沉默。這無疑是最為悲傷的一個事實:当現實無望,最親密的家人甚至也只能選擇以相互傷害的方式表達自己的愛。盡管是回城的成功者,《闖入者》中的老鄭却几乎失落了自己的

6) [德]安哥拉·開普勒,《個人回憶的社會形式—(家庭)歷史的溝通傳承》, [德]哈拉爾德·韋爾策編:《社會記憶:歷史、回憶、傳承》,北京:北京大學出版社,2007年版,第91頁。

聲音。少有的坦露心迹只是在家中對着老伴的遺像說話。影片以魂灵复現的方式呈現出歷史的幽靈如何困擾着她。時代的聲音太過強勢，以至于每一个体只能以自語的、殘缺的內心聲音与之對抗，來獲取自身存在的意義。在這一點上，《我11》中開場的私語性旁白可以証實：“我們在生命的過程中總是看着別人，假設自己是生在別處，以此來构想不同于自己的生活。可是有一天你發現一切都太晚了，你就是你，你生在某个家庭，某个時代，你生命的烙印不會因為你的遐想而改變。那時，你所能做的就是接受它并尊重它。”這段隱晦的旁白因為後續的整個故事而眉目清晰，只言片語地暗示了个体的生命如何在一个無能為力的時代中掙扎，其間的艱難与殘酷、悲哀与淒楚盡付予那低沉的音調之中。

III. 聲音與鄉愁

就鄉愁的誕生而言，無論是前現代的鄉愁還是現代性的鄉愁，都在于過往環境建構的文化身份与当下處境的格格不入。鄉愁指向的是過往，但着眼点却總是在未來，電影中的聲景构筑与拆解恰好貼合了鄉愁——怀旧 (nostalgia) 的同一性及其內在運行邏輯，既可能暴露出觸目驚心的歷史斷裂，也可能在對未來的想象中象征性地加以撫慰，予以縫合。在“三線三部曲”中，王小帥正是以聲音意象的運用，在對鄉愁的嘆喟中緩解了自我的鄉愁。

在條件困頓及欲擺脫而不能的處境中，上海或是北京，不僅是三線人的地理故鄉，更是其精神原鄉。“塞下秋來風景異，衡陽雁去无留意。”⁷⁾当初為統治意識形態所裹挾的激情早已磨滅，驅使他們來到三線（中國中西部山區）的激越的理想，于十余年后也已然成為不足為訓的談資笑料。因此，一種新的鄉愁隨之誕生了。如果說傳統意義上的鄉愁是對与農耕文明血脉相連的故土之思，現代文明的鄉愁是“身在都市的人對於飄逝的往昔鄉村生活的愉快、傷感或痛苦的回憶”⁸⁾，那這些“三線人”的鄉愁則是身處山區的他們滿懷期待、滿含怨怼却終歸是鏡花水

7) [宋]范仲淹：《漁家傲·秋思》。

8) 王一川，《物質充盈年代的鄉愁》，《當代電影》2000年第4期。

月的對城市的回望。

最能標識“三線人”異鄉異客身份的乃是他們的口音。在通行對白乃為普通話的電影里，人們私下交流及爭吵時那隨口涌出的原鄉話（如《青紅》《我11》中的上海話）則尤顯突兀。一如導演自述，其隨父母到三線時，“當年兩千多人挪過去把那片山給占了，小學校里說的全是上海話”⁹⁾。也因如此，上海話在“三線三部曲”中的出現也凸顯了導演傳遞個人記憶、描摹既往時代風貌的意圖。其實，片中的上海話、滬劇等聲音形式也是那些來自大城市的无可奈何的“三線人”保持身份認同和某種精神优越感的重要載體。《青紅》中小珍與呂軍私奔，急紅了眼的小珍母親找呂軍父親爭吵時，一口上海話如珠落玉盤。上海話作為方言母語，既體現出他們共同的“上海性”，也表明同時作為上海人的他們更愿意在“自己人”之間解決問題而非在本地人面前鬧笑話。當然，上海話也是身處三線的上海人維系彼此關係的一種紐帶，在《我11》中，老友聚會總以上海話交流則表征了語言的認同親疏意義。

上海話與上海在中國的文化語境中，本身就自有意涵和特殊性；上海人對上海同樣也有一份與眾不同的認同感。正如有的觀察者所說：“作為上海人，特別是對於上海市民來說，上海話是他們所擁有的最純粹、最本質的語言，朋友間用上海話來進行交流，這是朋友最親密無間、心貼心的表現；父母和孩子間用上海話會話，這才是最舒服的家庭關係。”¹⁰⁾雖是窮山惡水的三線，上海話、滬劇、大白兔奶糖、魚頭湯等則以精緻講究的上海生活方式也即一種日常性營造了較為优越的“上海氛圍”。“正是這種日常性為鄉愁情感生成提供了必要條件，使得鄉愁更具豐富性、實踐性與認同性。與此同時，客體的時間變遷與主體的空間變遷共同推進了鄉愁的情感喚醒與升華。”¹¹⁾除此之外，“上海氛圍”同樣包括當時被列為禁忌的“靡靡之音”。《青紅》中青紅被小珍邀請到家中，打開錄音機播放鄧麗君的《誰來愛我》，或者青年人舉辦的地下舞會中播放的《美酒加咖啡》、鎮上播放的日本

9) 王小帥語，見程青松、黃鷗：《我的攝影機不撒謊》，濟南：山東畫報出版社，2010年版，第265頁。

10) 陸峰，《普通話和上海話的消長》，《粵海風》2004年第4期。

11) 陸紹明，《鄉愁的時空意象及其對城鎮人文復興的啟示》，《現代城市研究》2016年第8期。

搖滾樂，這些明顯不是偏僻小鎮能夠得風氣之先的，它們都指向“三線人”背后宏闊的上海，形成一種另類的鄉愁。禁忌的聲景與日常性的上海口音都明確地表達了個人聲音對公共聲景的對抗，也喻示了轉變期的來臨以及處在這一轉變期的人們的困惑。

之于“三線人”，現實的困頓加深了他們的鄉愁。上海，猶如一個夢境、一個幻景，看似真切却无法擁抱與觸摸，那只是一個回不去的家鄉。儘管不少人每年回到上海過年，回程時還帶着新衣裳與大白兔奶糖，但更多的人在旅費的衡量與上海親戚昇樣的眼光中萌生退意，心里雖依然存着一個上海夢，但現實中則注目當下而刻意不去想念那個越來越遙遠的上海。“三線三部曲”中曾兩次唱起的《草原上升起不落的太陽》便因之有了更深一層的意義：《青紅》中呂軍被逼與當地農場的姑娘結婚，婚禮上圍坐一桌的老吳們酒酣耳熱之余便拉起手風琴唱起《草原上升起不落的太陽》，開始時感情激昂，然逐漸聲音凌亂情緒下落，唱至最後一句“這是我的家鄉”時已潰不成軍；《我11》里王愨父母與一眾好友相聚，二人聲情并茂地合唱《草原上升起不落的太陽》，在眾人相和聲中，唱至第二段“這裡的人們愛和平，也熱愛自己家鄉”時，王愨父親連連擺手：“不唱了不唱了”。“歌衆傳唱一首歌都基於一個自我意義實現的意圖，即用歌傳達出某種共同的、或個人化的意義。”¹²⁾很明顯，“家鄉”是來自城市的“三線人”不能也不願觸碰的疼，“回不去的家鄉”是這兩個段落顯在的文化含義。作為由蒙古族作曲家創作并傳唱大江南北的歌曲，《草原上升起不落的太陽》以其高遠嘹亮、天衣無縫地將蒙古族音樂特色與國家意識形態的崇高特征融匯在一起，在得到國家領袖認可、并經具有官方身份的多个知名歌唱家演唱后，歌曲已經獲得通行証，匯入到國家/公共聲音景觀之中。然而，這首歌曲在《青紅》或《我11》中的演唱，却明顯發生了意義置換，不僅“家鄉”一詞被斷章取義似地標出，個體的、私人的、不被容許的情感也加入其中，公共聲景被置換為私人聲景，離鄉的無奈、無計還鄉的个体痛楚，皆在看似宏大的公共聲景中充分地表達出來。

12) 陸正蘭，《論歌詞的召喚藝術——從奧運歌曲和抗震歌曲討論歌曲流傳的社會心理機制》，《人民音樂》2008年第10期。

在這個意義上，“三線三部曲”之第一部《青紅》的片頭字幕則更具殘酷性：“直至今天，還有大部分人依然留在那里，那里成了他們新的故鄉。”而《闖入者》中的老趙作為進城競爭但落敗者的代表，他氣急中風，一家人從此長居山區；而老黃們其實早已成為新土著，城市之于他們，只是一個遙遠而模糊的影像。王小帥曾這樣描述自己的親歷：“我從小就說上海話，現在還能說。我以為他們也還說，回去的時候我跟他們說上海話，都沒人理我，一點反應都沒有，全是貴陽話。整個給我弄蒙了，真是受重創，我都傻了。”¹³⁾這無疑是王小帥的“鄉愁受挫”之旅。比起王小帥的“重創”，那些留下來的人們的所思所想或許更具情感和文化價值：在年復一年的期待中漸漸疲憊、麻木、失望，進而徹底放棄回城之想成為一個心雖不甘但却無能為力的本地人。影片最後，老黃們只想要一個說法，然而對這樣一段早已成為歷史的歷史，誰又能給這些“三線人”一個令其滿意的說法呢？

留下來的固然迫於現實安居此處；已經離開的却也可能魂牽夢縈，心系舊土，“反認他鄉是故鄉”。這樣，“三線三部曲”的鄉愁書寫也變得較為複雜。《闖入者》開場的鏡頭——茂密的梧桐樹，樹蔭下灰紅相接、極具鮮明時代特征的房屋及與畫面並不和諧的機床沖壓聲——則能比較真切地揭示三線經歷對於那一代人究竟意味着什麼。相似的鏡頭不斷地以跳切出現，直至後來老鄭回到貴州那自己為之付出青春的廠區，說出自己的夢境，才知道片頭這些鏡頭乃是一種“前意識”（呈現於意識層面的“潛意識”）。“我在夢里，夢到過這個情節……就是在這兒，就是這棵樹，我們說着同樣的話。”其實，電影中大部分夢境的展示則令人驚愕地發現，儘管老鄭會不擇手段地回到北京，但那個耗盡她青春的三線，却更可能是老鄭的精神故鄉。當時隔四十年決定重返故地時，她來到老伴的墓前不無深情地說：“老頭子，我想回去看看。”而在她終於回到三線山區并在老黃們的陪伴下驅車來到廠區，下車的一剎那，面對那些熟悉的情境，她的耳畔又仿佛響起悠揚的軍號聲以及那伴隨她那一代人青春歲月的《山楂樹》之歌，老鄭且行且停，大滴的淚珠從她眼里滑落。可以想見，那淚水中包含了多少複雜的況味，激動？惆悵？

13) 王小帥語，見程青松、黃鷗：《我的攝影機不撒謊》，濟南：山東畫報出版社，2010年版，第265頁。

內疚？傷痛？……具有濃厚時代印記的前蘇聯歌曲《小路》《山楂樹》等，讓老鄭不僅沉浸在過去，最終還促成了她的怀旧之旅。蘇聯名曲曾經響徹神州大地，亦可視為紅色中國的代表性聲景。這樣的聲音意象選取，也提示了她的過往、代際與個性，公共聲景因而注入个体情感，召喚出老鄭這樣的“三線人”不可名狀的鄉愁/怀旧的集体情緒。不同于《青紅》《我11》中个体聲音與公共聲景的對抗，恰好是公共聲景與个体情感的互為使得《闖入者》更具反思的高度。它揭示出一個時代的聲音，究竟是怎樣建构了一代人的集体情感與集体人格。

曾經的同事再聚首，唏噓之余大家依然心有郁結，你一言我一語，言談焦點不由自主地聚集到三線留守者的當下處境及造成這一很不樂觀處境的歷史。老黃耿耿于懷老鄭沒有“跟中央說一說”；有的當年同事則操着標準的貴州話說：“其實現在啊，對我們來說也無所謂”——言語和語音都已証實這些欲走不能的人實已將根扎在了這個地方。與此相仿，老鄭到水果店買水果時，自始至終一口標準普通話的老鄭則用口音地道的貴州話與水果店老板交談。這一細節不僅見出老鄭驚人的適應能力，也隱有“少小离家老大回，鄉音無改鬢毛衰”¹⁴⁾的故土情結——青春與汗水已盡付這片土地，靈魂深處又怎能輕易地割舍？但她歸根結底，畢竟還是一個北京人。作為《青紅》《我11》的某種續寫，老鄭與耿耿于懷的老黃和那些不再期盼只想“有個說法”的老同事們，因為時代而一生漂泊；混雜的口音道盡他們無根的狀況，不得已只能繼續背負無處安放的故鄉以及彼此交錯、無法撫平的鄉愁。

IV. 聲音與救贖

三線建設的國家戰略使一大批城市人被動進入鄉村，但他們並未充分融入鄉村，三線工廠這一特殊單位成為其庇蔭之所。工作、生活、教育、婚戀等的高度一体化使三線工廠成為獨特的單位共同体，從而建构起新中國歷史上獨一無二的

14) [唐]賀知章，《回鄉偶書》。

三線“單位人”。以這一身份為核心的“生存”產生了說不清的个人糾葛，也形成了道不明的歷史困局。身在山村的人羨慕這一單位人的身份，並想方設法加入到單位共同体之中，如《青紅》中的小根。許多由城市來的人鄙棄這一單位人的身份，想方設法離開三線工廠，卻又受到大環境、小環境乃至廠里某個具體領導的制約，如《青紅》中的老吳、《我11》中的老謝、《闖入者》中的老鄭。在別具意味的聲音表現中，“三線三部曲”呈現了這些歷史當事者的奮鬥、掙扎、徘徊與迷茫；呈現了在具體的歷史語境中，他們的良知與丑惡；呈現了迷失於歷史河流的人們又如何試圖從歷史中打撈自己，救贖自己曾經犯下的罪過的心路歷程。

“三線三部曲”在某種程度上可謂悲劇三部曲。青紅的生活被打著為了孩子好的旗號的父親處處監控，又因父親執著的上海夢而戀情成空，最後被激憤了的戀人小根強暴，自此精神恍惚，未來成疑；小根是罪惡的施暴者，却也因此葬送了自己的一切。《我11》中的老謝為了回城處處討好握有大權的“革委會的老陳”而給對方留下可乘之機，女兒覺紅被其強暴；兒子覺強憤怒之余刺死老陳火燒工廠，終被捕槍決，一個家庭就此崩塌。《闖入者》中的老趙被老鄭告發後斷了回城路，氣急中風，處境艱難，四十年後郁郁而終；大孫子到北京尋說法而闖禍，在被警察追捕過程中慌不擇路摔死。無疑，“三線三部曲”都有着對生命的悠遠的哀嘆——生命被湮沒在悲哀與無力的情緒中，被籠罩在暴力與死亡的陰影中。

顯然，“回城”是一切悲劇的導火索，圍繞于此，人性的美好與卑劣、謹慎與慘淡、善與惡等被充分釋放出來。也許每個人因為時代都是悲劇的承擔者，但首先應當審視的乃是那一時代中暴力與惡的發出者——他們的行為是否會得到判決，其邪惡是否會受到報應，其內心是否會在深夜彷徨。毋庸置疑，在這種內心良知之聲與外界喧囂之聲相互交織而成的多重聲音景觀中，“救贖”或曰“無法救贖”的主題浮現出來，使“三線三部曲”因之有了直面人生與歷史的勇氣，有了大徹大悟與過往決絕的深刻。

《青紅》中的小根，頂替因公受傷的父親到工廠上班。電影反復刻畫了小根的沉默，正是這種幾近無聲的聲音呈現凸顯了小根無法完全融入三線工廠這一單位的困境。小根出場面無表情，在隆隆的機器轉動聲中進行單調的沖壓作業，甚至

去給青紅買紅皮鞋時也极少說話。當青紅的戀情讓老吳大為光火、家庭矛盾激化后，老吳在澡池邊与小根的談話也几乎是老吳的獨角戲。“你們家当地人？”——這樣居高臨下的問話已經凸顯环境的差异所導致的身份差距；老吳甚至用可能影響轉正來威脅小根。無論是單位還是戀情，小根都接連遭受歧視与挫折，這让小根最后失去理智，憤怒質問“你們上海人怎么了？誰規定你們上海人就不能跟外地人結婚了？”隨後在青紅淒厲的求救聲中强暴了青紅。

小根最終迎來的是“无法听見的判決”。青紅一家最后乘吉普車偷偷離開時，恰遇代表政府的汽車載着高音喇叭在街頭宣示嚴打政策及相關判決的聲音，圍觀的人們水泄不通，將他們的車牢牢堵住。在宣示者那不帶任何感情的“死刑，立即執行”的聲音中，青紅一家听到小根的名字。從車窗望出去，卡車上的犯人恰与青紅一家所乘車輛擦肩而過；一个不應被忽視的細節是，開過的卡車上“强奸犯李華旭”的名字被打了一个大大的紅叉。當青紅他們屏聲靜气繼續听判決結果時，驀然一聲汽車喇叭響起，隨後便什么都听不見了。吉普車又啓動——這個曾經帶給他們青春的美好与悸動、中年的煩躁与絕望的地方漸行漸遠。吉普車駛下蜿蜒的盤山路，俯瞰全景的畫面中，層疊的大山寂寞无言，一陣空寥的風聲划過，三聲清脆的槍響划破群山的寂靜。汽車在山路上漸隱，字幕漸顯：謹以此片獻給我的父母和所有像他們一樣的三線職工。影片表面上是結束了，但“小根會被槍決嗎”的設問依旧響徹在无聲无像的結尾畫面中。在那个有意設定的青紅一家听到判決的場景中，老吳們是缺席的；之后的三聲槍響，也給人帶來或多或少的想象空間。然而事實上，作為叙事者的導演用那很難被人察覺的場面調度宣告了小根的命運——換个角度，這種聲畫設置本質上則是源于對小根的同情。小根在影片中本是一个沉默、安分的年輕人，他對青紅的强暴可以被視為一种絕望之舉。但即使這樣，暴行就可被饒恕了嗎？顯然不會。无疑，他与青紅同為受害者，但他同時又是施惡者；小根固然失去了生命，但佛若行尸走肉的青紅又提醒觀影者，在那年月，行刑的槍聲无法讓他和她得到真正的救贖。

相比于《青紅》，《我11》中的覺紅實際上是另一个版本的青紅。同樣是爲了回到上海，青紅遭遇的是戀人的暴力，而覺紅則被厂領導所玷污。覺紅的哥哥殺人

放火的行為既是為覺紅“報仇”，更是對三線工廠這一單位共同體的徹底否認。他被抓了，沒有救贖誰，也沒有誰有可能救贖他。他迎來的不過是王愨們“無法聽見的行刑”。王愨遇見覺紅與老謝上墳，在他們幾人返回途中遇雨；在覺紅家中避雨時王愨窺見覺紅半裸的背影……。回家之後，王愨高燒不退，其間為覺紅出頭殺人的覺強已被抓捕。在這一因青春期荷爾蒙萌發的高燒中，王愨有意無意地回避了與暗戀對象有關的悲劇；這裡，王愨本應是強暴事件這一歷史的當事者，却又意外地被更有權力者游移為強暴歷史事件的自外者——母親為王愨洗衣服時，清楚地發現了他夢遺的痕跡。此時，高音喇叭里傳出了清晰的判決聲；同時，王愨的三個伙伴跑來：“王愨，快走，看槍斃人了”——在似於弗朗索瓦·特呂弗的《四百擊》（1959）所用的經典橫移中景奔跑鏡頭中，王愨與伙伴們一起朝山上的刑場跑去；高音喇叭依然在播放着宣判的聲音：“謝覺強，反革命殺人縱火犯，死刑，立即執行”；三個伙伴繼續奔跑，王愨却停了下來，伴着隨後的王愨中景正面鏡頭，畫外音響了起來：“我不記得當時，是否聽到了遠處刑場的槍聲，但是隨后這一年，中國發生了很多事情，却始終清晰地留在我生命的記憶中。那年，我十一”。概言之，覺強對施惡者的以暴制暴，不僅沒能拯救反而摧毀了自己的家庭，遭受創傷的覺紅更加沉默，其父老謝也已內心崩潰。其實，片中這段頗具形式感的書寫描繪出一個普通人命如草芥的時代，而這又必然作為王愨青春成長的一個注腳，成為王愨個人成長記憶與宏大歷史記憶之間的一個微不足道的介質。

作為“三線三部曲”的最後一部，《闖入者》顯然在救贖主題敘事上達到一个新的高度——它提供了一種明確的反思意識，通過聲音開啓，又通過聲音閉合。確切地說，電影通過老鄭對電話鈴聲的“聲音恐懼症”揭開了歷史，通過懷舊的聽覺與視覺景觀弥合了回憶，又通過鳴響的警笛、老趙孫子墜樓的悶響聲，將老鄭推向了更加空蕩的人生荒野。在影片的前半部分，老鄭只是一個生活在北京的忙碌但空虛的老太太；她借表面看似忙碌的生活來打發自己內心的空虛；時常響起的接听又無人應答的電話鈴聲，為其枯燥的生活帶來一絲神秘氣息。影片推演到兩個兒子的談話，視聽形象才揭開老鄭那想忘又難以忘懷的難堪的歷史：當年她為把兒子生在北京而不遺余力地揭發回城條件比她更好的老趙，老趙因之氣急中

風，郁郁一生。至此，老鄭的忙碌便有了空虛之外更為充分的理由，即一種遺忘，一種逃避，有欲將過往遮盖的意圖，或者說，具有某種表演的意味。然而，“遺忘不是記憶的對立面，不是記憶的完全抹除，毋寧說，遺忘是記憶的另一種形式，是被有意識或無意識地壓抑住的記憶”¹⁵⁾。也就是說，遺忘並不是有效的。突兀的電話鈴聲響起，老鄭先是愕然，繼而驚恐，但始終不願意認為那與記憶有關，或者說與不堪回首的過去有關。表面看來她無所知，但她心里却並非無所知。一個可以作此注腳的情景是：老鄭兩次走近社區合唱團，但她一聽到那具有時代印記的手風琴聲與“我們要把親愛的祖國，變得更加繁榮富強”的歌聲后又退縮了，在排練場地門口打量了一陣，最後還是表情複雜地悄然離開。顯然，面對具有青春符號和歷史印記的情景，她選擇了拒絕。

無人接聽的電話鈴聲依然執拗地響起。在一個夜晚，面對還是沉默的听筒，驚恐、疲憊的老鄭終於不再逃避，她開始直面幾十年來埋在她心底的隱痛：“你是來跟我討債的吧？好，你想讓我怎麼還，你就說吧，我知道我錯了，對不起，都是我的錯。我只希望你，別傷害我的兩個兒子和孫子。”阿萊達·阿斯曼曾經說過：“有許多不可及的回憶，它們都處於閉鎖狀態。它們的守門者叫做抑制或精神創傷……這類回憶太令人痛苦或太令人羞愧了，所以若沒有外因的幫助，它們不能重新回到表層意識上來。”¹⁶⁾電話鈴聲作為一個突然闖入的外因，在這裡實現了拓展敘事線索的功能，它強迫性地讓老鄭重返歷史場域，去面對她必須去面對的歷史罪孽。許是因為對鬼神和因果報應的敬畏，或者是因對家庭的守護本能，老鄭回到貴州三線山區，嘗試救贖自我令人羞愧的歷史。當她發現老趙家的大孫子原來就是進入自己家中的小紅帽，且已得知他在京城殺了人闖了禍時，老鄭打算報警但很快又放下手機，並在發現警察趕去抓捕之際，自己气喘吁吁跑去老趙家報信：“我知道我對不起你們全家，可這次不是，這次真的不是我。”然一切都為時已晚，慌不擇路逃跑的小紅帽失足墜樓而亡。小紅帽沉悶的墜樓聲如同驚雷，老鄭聞听一怔，隨即目光呆滯，癱坐在地——明顯是呼應片頭的机床沖壓聲

15) 趙靜蓉，《文化記憶與身份認同》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015年版，第80頁。

16) [德]阿萊達·阿斯曼，《回憶有多真實》，[德]哈拉爾德·韋爾策編：《社會記憶：歷史、回憶、傳承》，北京：北京大學出版社，2007年版，第57-58頁。

此時再度響起。實在令人想不到的是，老鄭對老趙家的又一次闖入所帶來的乃是更大的災禍。行了凶的小紅帽固然得到了應有的懲罰，但老鄭却由此滑入更強烈的痛苦和更深重的罪孽之中，自我救贖遂宣告失敗——因為，這一切又都是由她這個原初的施惡者引起。誠然，這種惡并非小根或覺強之類的暴力之惡，抑或只有一種“小惡”、“平庸之惡”，是“在承受壓力時那種奇特的、幾乎自動的屈服”¹⁷⁾，但也正因她的行為，一個家庭由此再次滑入深淵，盡管在社會文化意義上，這最終指向了歷史——歷史之罪通過個體的命運遭際被生動地表達出來。

通觀全片，令人深思也令人費解的是，影像缺席而理解在場的老趙作為歷史事件的隱形主角，他是否應值得同情？依據片中人物大軍的講述，老趙在當年“批斗過大批的人，也斗死過人”。倘如此，他被老鄭的揭發行為氣得中風，而且自此一家人留守山區，日子艱困，固然令人唏噓。但必須追問的是，老趙就應該回城嗎？或者老趙就不應該回城嗎？對此，影片本文和觀影者顯然均無解。在這一浸潤歷史、苦難、夢魘的殘局中，沒有誰是清白的，也沒有誰是無辜的。正因如此，救贖是不可能的；歷史根本就沒有提供救贖的路徑。這些三線單位人自身、他們的二代以至三代，注定還要艱難地叩問內心以及繼續尋找自身的身份與認同。

V. 結語

救贖不可能，但記憶與反思却有可能。在多重聲音景觀中，“三線三部曲”通過個體所承受的命運，映照出歷史的複雜及文化的多義；它們似乎也在拷問：在複雜的時代漩渦中，個人又該做出怎樣的選擇。“廣播、電影、照片、影像採訪和家庭談話都在傳達過去的畫面。這些畫面可以告訴我們，過去的事情曾是怎樣的；它們可以幫助我們回憶和懷念，還可以提醒我們對過去應負的責任”¹⁸⁾ 彼

17) [美]漢娜·阿倫特，《反抗“平庸之惡”》，陳聯營，譯，上海：上海人民出版社，2014年版，第53頁。

18) [德]彼得·塞沙斯，《歷史與學校——論傳授和學習歷史過程中意圖和偶然的關係》，[德]哈拉爾

得·塞沙斯如是說。

“三線三部曲”的出現并不僅僅導源于它們在導演王小帥的生命中所占據的不可取代的地位，更是因為這段歷史乃是一個民族應當正視的歷史。通過青紅與小弟，通過王憨，通過大軍和小兵這些“三線人”子一代的親歷者，影片敘事者想要表達的是：在這段歷史中沒有誰可以自外，誰都是歷史的當事者，誰都具有回憶、正視和反思的責任；悲劇已然過去，悲劇又未然過去。這是警醒，也是警示。對此，博爾赫斯的話言猶在耳并仍將具有意義：“廢止過去的企圖古已有之，不可思議的是它恰好証實過去是不可廢除的。過去是無法銷毀的；一切事物遲早都會重演，而重演的事物之一就是廢除過去的意圖。”¹⁹⁾

〈參考文獻〉

- [法]賈克·阿達利，《噪音：音樂的政治經濟學》，宋素鳳等譯，上海：上海人民出版社，2000。
- [英]克萊夫·貝爾，《藝術》，馬鐘元、周金環譯，北京：中國文聯出版社，1984。
- [法]米歇爾·福柯，《規訓與懲罰》，楊遠嬰譯，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2007。
- [德]哈拉爾德·韋爾策編，《社會記憶：歷史、回憶、傳承》，季斌等譯，北京：北京大學出版社，2007。
- [美]漢娜·阿倫特，《反抗“平庸之惡”》，陳聯營譯，上海：上海人民出版社，2014。
- [阿根廷]豪·路·博爾赫斯，《探討別集》，王永年等譯，杭州：浙江文藝出版社，2008。
- 程青松、黃鷗，《我的攝影機不撒謊》，濟南：山東畫報出版社，2010。
- 趙靜蓉，《文化記憶與身份認同》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015。
- 王一川，《物質充盈年代的鄉愁》，《當代電影》2000年第4期。
- 峻冰，《韓國新電影與中國電影“新生代”的平行研究》，《四川大學學報》（哲社版）2004年第3期。

德·韋爾策編：《社會記憶：歷史、回憶、傳承》，北京：北京大學出版社，2007年版，第157頁。

19) [阿根廷]豪·路·博爾赫斯，《探討別集》，王永年等譯，杭州：浙江文藝出版社，2008年版，第75頁。

- 陸峰,《普通話和上海話的消長》,《粵海風》2004第4期。
- 陸邵明,《鄉愁的時空意象及其對城鎮人文復興的啓示》,《現代城市研究》2016年第8期。
- 林俊帆、林耿,《意義、權力与再物質化:食物消費地理新進展》,《人文地理》2014年第6期。
- 陸正蘭,《論歌詞的召喚藝術——從奧運歌曲和抗震歌曲討論歌曲流傳的社會心理机制》,《人民音樂》2008年第10期。

〈Abstract〉

The Cultural Connotation and Memory Extension of Movie Sound
— Take Wang Xiaoshuai's *Three Line Trilogy: Crimson Red*, *I 11* and
Intruder as Examples

Li, Wen-Fu · Cao, Jun-Bing

For a long time, sound as a dimension of film art has been concerned and studied, focusing on the selection and combination of sound elements in the film, the relationship between sound and painting, aesthetic tendencies and artistic effects etc. The rise of the study of auditory culture promotes the study of sound in movies to have a new orientation and possibility, and because of the intentional emphasis on sound elements and cultural infiltration in many movies, auditory image has a different meaning, and then presents a more novel and unique role of cultural implication and memory extension than visual image. Wang Xiaoshuai's *Three Line Trilogy: Crimson Red* (2005), *I 11* (2012) and *Intruder* (2014), trying to evoke some sort of painful collective memory with the pain of individual life, and trying to reveal some kind of historical role that the ethnic group should have by refining the sound image, and further making the film a far-reaching but particularly true historical echo. Consciously using sound image make "Three Line Trilogy" to be a meaningful auditory landscape; The film also establishes the identity and spiritual background of the "three-line people" with special historical

and cultural connotations; The Three Line Trilogy expresses the complex homesick feelings of “third-line people”, and considers the possible redemption of this group. To a certain extent, it forms an in-depth narrative about memory and reflection.

Key words: Movie sound, Culture, Memory, Three Line Trilogy

이 논문은 2018년 10월 8일에 접수되어 2018년 11월 14일에 심사가 완료되고 2018년 11월 14일에 게재가 확정되었음