

追憶政治性失憶：
「後六四」時代中國「傷痕電影」之創傷研究（1990-2020）

趙崇印

中國文化文學碩士
香港理工大學

二〇二〇年十二月

香港理工大學

中國文化學系

追憶政治性失憶：

「後六四」時代中國「傷痕電影」之創傷研究（1990-2020）

趙崇印

二〇二〇年十二月

論文撮要

「傷痕電影」是一個未被學術定義的詞彙，但創傷研究在人文社科領域卻早已碩果頗豐。本文以「後六四」時代中國「傷痕電影」作為研究對象，從創傷入手，細數一九九〇年至二〇二〇年的三十年間，中國「傷痕電影」之變化、發展和求索。本文對電影文本的探討方式自由靈活，涉獵的學科非常豐富，不僅借鑑了哲學、政治學、歷史學、心理學、敘事學、符號學等諸多學科的著名理論，也嘗試使用精神分析、比較分析、個案研究、跨學科研究等方法進行文本解讀，穿梭在記憶、歷史與創傷之間呈現影像世界背後的深意。筆者嘗試提出新的觀點，指出「後六四」時代的中國電影中彌足珍貴的少數電影對「政治性失憶」的詮釋和創作者自身無法抗拒的追憶過程。

關鍵詞： 傷痕電影 創傷研究 文化大革命 後六四時代 政治性失憶

致謝

我的碩士論文能夠順利完成，首先感謝我的兩位指導老師潘律老師和吳宛怡老師，謝謝她們給我足夠的時間去醞釀和思考，讓我能夠寫完我想寫的全部內容，並在必要的時候給予我專業的指導，謝謝兩位老師對我的包容和期許。感謝香港理工大學人文學院中國文化學系的培養，短短一年半的時間裡，讓我在學術上精進神速，在視野上愈發開闊，在這裡的學習生活是令人愉悅的，我很享受這個過程，也慶幸自己來到了理大最具人文關懷的集體。隨著廣泛地閱讀和深入地思考，我也時常對中國歷史和文化的現狀感到心疼，歷史、文化與政治是密切交融的，透過電影去討論年輕的個體生命與垂老的歷史文化之間的故事，去探究人們內心的隱匿傷痛，這是在論文寫作中希望經歷的過程。

二〇一九至二〇二〇年，香港、中國和世界都經歷了許多不尋常的事情，感謝一路上鼓勵和指引我的師長和朋友！謝謝偶遇相識並成為摯友的景雅林老師，是他讓我發現了香港理工大學人文學院，我才有機緣申請並入學就讀，並在人生的道路上開拓了我的選擇；感謝洪長泰教授、胡光明老師、徐啟軒老師、張宇老師對我的無私分享與幫助；感謝我的同學納吉藝，在疫情肆虐無法返港期間，是他不厭其煩地代我前往圖書館借書、查閱資料再轉達給我，才確保了參考資料的豐富性。

還要特別感謝我的爸爸媽媽，我新婚的妻子和剛剛降生的孩子，是他們令我的內心變得柔軟而又堅強，在這個不尋常的一年裡，有太多驚喜和意外，是這些不可控因素成就了現在的我。

目錄

前言	6
一、研究概念於研究範圍的界定	6
二、「傷痕電影」的由來	8
三、二十世紀八九十年代文藝政策變化對「傷痕電影」的影響	9
四、「文化大革命」傷痕與「八九民運」傷痕之異同	14
五、研究意義	17
六、研究綜述	18
第一章 政治「神話」與暴力美學	27
一、何者被「神話」與何者被批判	27
二、政治「神話」破滅後的平靜宣洩	30
三、政治「神話」的「再神話」	34
第二章 身體政治與女性主義	37
一、情感壓抑與政治權力	37
二、作為慾望對象的女性	41
三、殘缺的身體與殘破的記憶	45
第三章 記憶復刻與自我找尋	49
一、童年的政治烙印	50
二、創傷的意識流敘事	53
三、在反思中找尋自我	56
結論	59
附錄	62

參考材料.....66

前言

一、研究概念與研究範圍的界定

本文以一九八九年中國國內發生政治風波之後，中國電影中出現的「傷痕電影」為研究對象。時間緯度上，指「八九民運」失敗後，即「六四天安門事件」（後簡稱「六四事件」）發生之後三十年所製作的電影；空間緯度限定在中國大陸地區製作拍攝的電影。「文化大革命」終結後，文學與電影的創作都因政治導向而激變，其後十年間民眾思想逐漸解放，以反思「文革」、抨擊「四人幫」為創作方向的「傷痕電影」應運而生，開拓了中國人民共和國成立後政治反思文藝創作的高潮，但這種思潮短暫綻放後，隨著八十年代民主運動的失敗，自九十年代起「傷痕電影」彷彿消失在公眾的視野中。但事實上，關乎政治反思創作的「種子」已經種在人民的心裡，特別對於親歷了「文化大革命」和「六四事件」的人們，儘管受到社會迅速資本主義化、社會主義意識形態體系重構等外部因素的夾擊，透過電影這種媒介表達「政治創傷」（Political Trauma）的土壤依然存在。本文所述研究對象「傷痕電影」，特指「後六四」時期的政治反思電影，但並非侷限於對反思「文革」，而是包括「六四事件」在內的關於統治階層意識形態造成內心創傷的反思電影，再進一步講，就是反思中國共產黨領導下造成的「政治創傷」的電影。

之所以將研究對象限定在上述範圍，存在多方面因素的考慮。首先在時間方面，因為「六四事件」發生後，中國當局對民眾的民主自由進一步縮緊，並且開始重新構建新的意識形態體系，加強新聞封鎖和輿論導向，文化藝術創作的自由度也以此事件作為轉折點受到直接影響，時間上可被認作一個關鍵節點；其次在地域方面，「傷痕電影」與創作者的自身經歷密切相關，同在大中

華文化圈內的大陸人、香港人、台灣人以及馬來華人等海外華僑，儘管文化血脈相通，但因地緣政治的因素，他們各自負擔並承受著不同的歷史傷痕，因此本文所述「傷痕電影」僅指描述中國大陸發生的特定時期或特定事件的電影，中國大陸以外地區因統治階級意識形態的不同，造成「傷痕」的「施暴者」缺乏同一性，難以縱向探討；再次，在電影市場層面上，二十世紀九十年代起，隨著「社會主義市場經濟」的建立，實則中國社會經歷了迅速資本主義化，市場經濟下的電影創作環境較九十年代以前計劃經濟下的製片廠體制發生巨大轉變，這也極大地影響了電影創作者考量影片的指標，使「傷痕電影」的創作逐漸呈現出新的樣態。基於上述「時間」、「地域」、「創作環境」三個因素，本文的研究範圍界定為：「後六四」時代中國「傷痕電影」的創傷研究。

在此，進一步解釋一下為何最終採用時間節點「後六四」的說法，而沒有選擇同一時期在西方學術界出現的「後社會主義」（Post-Socialism）來表述時間斷限。「後社會主義」的概念是由法國著名左翼社會學家阿蘭·杜漢納

（Alain Touraine）於一九八〇年最早提出，但其後的學者逐漸將這一概念延展為「蘇東巨變以及冷戰結束後整個社會主義世界、甚至資本主義世界發展的一些變革」¹，以此作為研究對象，這其中當然也包含「有中國特色的社會主義」。但這個概念更多是針對東歐國家而言，目前中國大陸依然實行社會主義制度，且在學術領域針對「中國特色社會主義」框架下建構的意識形態，是否適用於「後社會主義」仍有不同觀點。美國學者阿里夫·德里克（Richard Kraus）指出，「由於意識形態的原因，中國的社會主義概念被硬行納入到資本

¹ 宛傑，〈導論〉，收入宛潔主編，《後社會主義》（北京：中央編譯出版社，2007），頁7。

主義和社會主義的傳統概念中」²，因此包括「初級階段的社會主義」的說法都不是時間概念，而是在接受馬克思主義歷史觀預言的前提下所提出的意識形態上的概念。綜上所述，筆者認為並不能將本研究的时间斷限稱作「後社會主義時期」或使用其他馬克思主義史觀相關概念，故而仍採用重要歷史事件的發生時間來表述本研究的时间斷限——「後六四」時代。

二、「傷痕電影」的由來

關於「傷痕電影」，學術界尚無一個明確的概念，它主要受政治反思的影響，特指由傷痕文學翻拍而成的電影作品，以及一些由具有「政治反思」傾向的原創劇本拍攝而成的電影。「傷痕電影」並不是一個應用廣泛的學術詞彙³，它的名稱來源於「傷痕文學」，其意義也與「傷痕文學」一脈相承，即受到傷害的訴苦文藝體裁，「這裡又有一層意義，我只能說受傷、訴苦，是因為它們還沒有提出一個解決之道……」⁴「傷痕文學」盛行於與二十世紀七八十年代，是時長達十年的「文化大革命」剛剛結束，記錄和控訴「文革」遭遇的一批青年作家出現，形成一股創作思潮。一九七七年，「從劉心武的短篇小說〈班主任〉開始，以描寫文革期間種種悲慘之事的小說如潮水般席捲整個中國大陸文

² 阿里夫·德里克著，爾東編譯，〈後社會主義？——反思「有中國特色的社會主義」〉，收入宛潔主編，《後社會主義》，頁 25。

³ 因此筆者在本文中為傷痕電影一次添加引號。截至本論文寫作，在中國知網鍵入搜索「傷痕電影」主題僅有 64 條結果，除去其中關於青春電影和西方電影的論文，關於中國大陸的「傷痕電影」談論最多的是《歸來》，其次是上世紀八十年代的「傷痕電影」。

⁴ 宋如珊著，林世玲、賴敬暉編，《從「傷痕文學」到「尋根文學」》（台北：秀威資訊科技有限公司，2006），頁 116-117。

學界」⁵。「『傷痕文學』一詞源自盧新華的小說〈傷痕〉……一九七九年，旅美作家許芥昱首先以『傷痕文學』作為此文學流派的名稱。」⁶「傷痕電影」同樣具有「傷痕文學」的特徵，在電影中只反映事件、環境、情緒等，不會對留下傷痛的歷史做出評價或提出明確的解決之道。但是電影與文學的媒介屬性不同，電影作為一種表現力豐富的媒介，往往會透過畫面、音樂、語言、剪輯等多種手段賦予內容不可言說的意義。

在二十世紀八十年代，文學改編作品，使這一時期電影的思想性和藝術性都達到全新的高度，其中「傷痕電影」則佔據至少「半壁江山」。一批優秀作家如北村、李碧華、王安憶、蘇童、余華等，在「文革」後迅速突圍，成為「傷痕文學」創作者中的佼佼者，他們的部分政治反思作品也被改編成電影。

「電影與文學的關係在中國電影發展過程中始終互相纏繞」⁷，文學作為記憶和歷史的寫照，為電影發展提供了肥沃的土壤；另一方面，八十年代中國共產黨的實際掌權人鄧小平為推行改革，也在文藝政策上給予了建國以來最為寬鬆的創作空間。「傷痕電影」也得以在這一時期「野蠻生長」，並成為「反思政治」的社會思潮中不可或缺的一部分。

三、二十世紀八九十年代文藝政策變化對「傷痕電影」的影響

一九七六年十月，「四人幫」的垮台也宣告了極端形式主義創作的終結，文藝迎來了新的發展機會。但如何讓禁錮十年甚至更久的文藝工作者重新邁開

⁵ 白睿文著，李美燕譯，《痛史：現代華語文學與電影的歷史創傷》（台北：麥田出版，2016），頁339。

⁶ 宋如珊著，林世玲、賴敬暉編，《從「傷痕文學」到「尋根文學」》，頁116-117。

⁷ 朱壽同、王小波，《中國電影文化百年史》（南京：南京師範大學出版社，2018），頁187。

步子、打破沈寂的僵局，仍須等待政治上的「許可」。一九七六年十月三十一日，鄧小平〈在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝辭〉中指出，「文藝不再從屬於『臨時的、具體的、直接的政治任務』」⁸，促進了文藝創作上的「解放思想」，「鄧小平在祝辭提及當前創作的方向，肯定傷痕文學繼續對抗文革的遺毒，並鼓勵改革文學塑造社會主義的新人」⁹，「傷痕電影」的創作就是在這個背景下、伴隨傷痕文學的出現開始的。但是二十世紀八十年代依然「是一個新舊勢力以及各種思潮與觀念激烈交鋒碰撞的年代」¹⁰，電影作為一種製作工序複雜的藝術門類，從立項到批准拍攝仍舊需要經歷各種「紅頭文件」，這令文藝工作者依然不能放開手腳，自由發揮。《人民日報》在一九八〇年十月發表了著名表演藝術家趙丹臨終前的談話〈管得太具體，文藝沒希望〉¹¹，直言政黨領導文藝的「惡果」，結果立即引發不小的「風波」。由此事亦可瞥見，「傷痕電影」的出現依然是政治的產物，創作者同樣不敢釋放獨立意志，在這段時期，電影中批判的對象侷限於「四人幫」，反思也變成了一個有「尺度」的問題。

政治因素對電影創作的羈絆貫穿整個八十年代，「一九八〇年前後，作家白樺編劇的電影《苦戀》引起的爭議和風波，一九八三年對『人道主義』和『異化』問題的討論和批評，一九八七年反對『資產階級自由化』的運動」

⁸ 鄧小平，〈在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝辭〉，王朝聞編，《中國新聞文學大系 1976-1982:理論一集（上卷）》（北京：中國文聯出版公司，1988），頁 4。轉引自劉思羽，《中國影院簡史》（北京：中國電影出版社，2015），頁 152。

⁹ 宋如珊，《掙扎·反思·探索：大陸當代現實主義小說的蛻變》（台北：華品文創出版公司，2010），頁 145。

¹⁰ 劉思羽，《中國影院簡史》，頁 170。

¹¹ 刊於《人民日報》1980年10月8日五版頭條。

¹²，儘管文藝政策仍時不時地「叮囑」創作者不要忘記「紅線」，但隨著思想解放運動的逐步展開，仍製作出一系列具有文化積澱和歷史反思的影片，譬如《張家少奶奶》（葉明導演，1985年）、《芙蓉鎮》（謝晉導演，1986年）、《孩子王》（陳凱歌導演，1987年）、《棋王》（滕文驥，1988年）等，他們的一致特徵是回歸人性，表現愛情，反思傷痛，抒發了人道主義情懷。

二十世紀八十年代中國大陸知識界支持和參與政治體制改革的訴求愈加強烈，「當時大學生已經對中國的『老人政治』、政府腐敗和個人專斷以及對新聞、思想理論的嚴密控制提出了強烈的抨擊」¹³，隨著學生的請願與當局的態度愈加難以調和，終於在一九八九年四月至六月間大規模爆發示威遊行，最終以震驚世界的「六四天安門事件」收場。此後一段時期的文藝創作環境（包括電影創作在內）發生著悄無聲息地變化，但對於如何來準確概括這種變化，卻往往從市場經濟角度或官方政策語境予以表述，比如「改革與開放時代」¹⁴、「高歌時代」¹⁵等。對於電影這樣的文化產品，除了會受到市場的影響，更重要的因素是意識形態的控制，也正因如此，由於「被禁忌的事件」無法提及，直接導致應有的表述方式在大陸語境下的「消失」，取而代之的是「主旋律」：

90年代以來，政治經濟關係並沒有完全理順，在當代中國，知識份子和藝術家都曾為市場化的到來而歡呼過，因為市場可以消解意識形態的高

¹² 陸紹陽，《中國當代電影史：1977年以來》（北京：北京大學出版社，2004），頁10。

¹³ 孫石光，〈鄧小平鎮壓學運的前因後果（代導言）〉，收入寒山碧編，《歷史的創傷：1989中國民運史料彙編》（香港：東西文化事業公司，1989），頁4。

¹⁴ 朱壽同、王小波，《中國電影文化百年史》，頁179。

¹⁵ 陸紹陽，《中國當代電影史：1977年以來》，頁117。

壓。結果是在某一個階段，市場的「規律」確實超過了意識形態的壓力，加上80年代末的那場政治風波，新的領導人進一步認識到執政黨如果放棄多年堅持的某些「本質性」東西，無疑是自毀長城，於是，他們越來越強調政治體制的穩定和對自身政治權威的維護。一度被邊緣化的主流意識形態又回到了主導位置上，開始了新一輪的宣傳攻勢，……確保主流意識形態能夠徹底、全面地成為中國電影的「主旋律」……¹⁶

從政策法規方面來看，一九七八年以來，促進電影事業發展的政策法規體系逐步建立，相繼頒佈《電影劇本、影片審查試行辦法》（1979年）、《電影審查條例（修改稿）》（1988年）和《廣播電影電視部關於對部分影片實行審查、放映分級制度對通知》（1989年），並於一九八六年成立《電影法》起草小組¹⁷。但是自「六四事件」發生後的幾年間，電影體制改革一度遭遇停滯，「《電影法》的制定計劃被擱淺。……已經出台的《電影審查條例（修改稿）》、《廣播電影電視部關於對部分影片實行審查、放映分級制度對通知》也由於各種原因，在接下來的四年內慢慢被廢除。」¹⁸由此可見，「六四事件」點醒了政府當局嚴格把控意識形態的想法，成為直接影響電影相關政策制定的決定性因素，這也使得七八十年代在政策允許下出現的「傷痕電影」宣告終結，取而代之的是「主旋律電影」。但這並不意味著「傷痕電影」自此不復存在，二十世紀九十年代的中國，經濟體制改革仍在進行，市場機制逐步形

¹⁶ 陸紹陽，《中國當代電影史：1977年以來》，頁117-118。

¹⁷ 參見於周旻，〈淺論中國電影審查制度現狀及其改革〉（北京：中國政法大學碩士論文，2010），頁10。

¹⁸ 周旻，〈淺論中國電影審查制度現狀及其改革〉，頁10。

成，電影行業相關政策法規也在緩步推動，相繼出台《關於當前深化電影行業機制改革的若干意見》（1992年）、《電影審查暫行規定》（1993年）、《電影管理條例》（1996年）¹⁹。上述法規是從部門規章、審查制度以及意識形態要求幾個方面建立的電影行業管理基本框架，但在市場化改革和法制化監管等方面仍沒有明晰的思路。不少電影人紛紛與海外，特別是香港的電影公司合作，學習經驗，「傷痕電影」隨之融入商業電影當中。對於政治反思題材的作品，香港的電影公司也給予了寬鬆自由的創作空間。這一時期的「傷痕電影」可謂佳作不斷，《霸王別姬》（1993年）、《藍風箏》（1993年）、《活著》（1994年）、《陽光燦爛的日子》（1995年），歷經時間的考驗，至今仍被奉為經典。但這些影片因政治敏感性，不是未能在大陸上映，就是部分片段被刪減。其中頗具爭議的影片是《藍風箏》，「《藍風箏》從來也不是什麼『地下電影』，影片的劇本經過正式審批在北京電影製片廠拍攝」²⁰，但在影片進行後期製作階段，「北京電影製片廠以影片與送審劇本有出入為由要求暫停後期製作」²¹，最終遭禁是由於未經正道渠道出口而送到香港國際電影節參展。次年參加戛納影展的《活著》也有類似境遇，亦有觀點認為挑戰官方審批是投資方、發行方為博得聲譽而做的「『政治化』手腳」²²，但從創作者角度而言，透過影片真實表達「創傷」的底色才是成就佳作的前提。

¹⁹ 參見於周旻，〈淺論中國電影審查制度現狀及其改革〉，頁 12。

²⁰ 林勇著，林勇、趙海風譯，《文革後時代中國電影與全球文化》（北京：文化藝術出版社，2005），頁 149。

²¹ 焦熊屏，〈田壯壯拍出父母輩用血淚換來的歷史〉，收入《影響》，期 32，頁 103，轉引自林勇著，林勇、趙海風譯，《文革後時代中國電影與全球文化》，頁 149。

²² 林勇著，林勇、趙海風譯，《文革後時代中國電影與全球文化》，頁 150。

進入二十一世紀，振興文化產業在中國共產黨第十六次全國代表大會報告中被明確提出，電影管理體制也向法制化道路更邁進一步。二〇〇一年底，頒佈新的《電影管理條例》，但在電影審查標準上與一九九六年的《電影管理條例》相比並沒有太大變化，第三章〈電影審查〉第二十五條「電影片禁止載有下列內容」的第十款依然是「有法律、行政法規和國家規定禁止的其他內容的」這樣一個模糊的限界²³。這項沿用至今的管理條例始終沒有將審查標準細化，對於「傷痕電影」這種本身具有政治敏感性的類型而言，也就失去了可參照的「尺度」，而影片能否發行、能否放映、能否出口等事項也就存在更多不可控因素。在這種常態化的審查機制之下，也令不少有才華的導演另闢蹊徑來抒發對國家和社會的關切，其中較有深度的作品不乏「傷痕電影」題材，譬如，《頤和園》（2006年）用刻骨的情傷來反襯對於自由民主的愛而不得，《我們天上見》（2009年）、《歸來》（2014年）是從普世親情入手展示非正常的情感割裂，《我11》（2012年）和《鵝卵石》（2012年）是從孩子的視角反觀人性的摧殘，《太陽照常升起》（2007年）和《讓子彈飛》（2010年）則創造一個全新的魔幻現實主義世界來思考暴力政治，以及一些知青題材影片《巴爾扎克與小裁縫》（2002年）、《美人草》（2003年）、《山楂樹之戀》（2010年）用青春的躁動回望特殊年代。

四、「文化大革命」傷痕與「八九民運」傷痕之異同

在中國共產黨領導下的中國，至今提及仍十分敏感的兩個當代歷史時期，一個是從一九六六至一九七六年十年間的「文化大革命」，和二十世紀八十年

²³ 參見於〈電影管理條例〉，中國政府門戶網站 http://www.gov.cn/banshi/2005-08/21/content_25117.htm，2005年8月21日。

代開始國內各地接連出現的民主運動，最終以「六四天安門事件」慘烈收場。這兩個歷史時期都與執政黨中國共產黨的決策指示密切相關，對親歷者而言，他們的共同點是都造成了人民的傷亡，都在人民心中留下了不可磨滅的歷史傷痕。與「八九民運」不同，「文化大革命」的災難性已得到中國政府的承認。謹遵官方說法的百度百科對「文革」的釋義為，「全稱『無產階級文化大革命』，是一場由毛澤東發動、被反革命集團利用，給黨、國家和各族人民帶來嚴重災難的內亂」²⁴，儘管它並不是學術上的準確說法，但卻是允許傳播給大眾的說法。而在百度百科上鍵入「六四事件」、「天安門事件」、「八九學運」等關於一九八九年在北京發生的學生民主運動的關鍵詞，卻一無所獲，自事件發生以降便處於「禁忌」狀態。官方對二者的政治定性和態度，多年來一直縈繞在民間，也直接影響人民內心的痛感。而「八九學運」的親歷者以及遇難者家屬也期盼著可以像「文化大革命」一樣早日平反，這種期盼也加劇了他們內心的傷痛和失落。

精神分析學派的創始人西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Freud）認為，「一種經歷如果能在短時間內讓心靈受到一種高度的刺激，導致無法用正常的方式去適應，從而使心靈的能力分布遭受持久的混亂，那麼我們就稱這種經歷為創傷的。」²⁵從這段釋義看來，「文化大革命」和「六四事件」的後果都足以對親歷者，以及間接了解事態經歷的人造成心靈的傷害。但這兩種「創傷」的心

²⁴ 文化大革命詞條，百度百科 <https://baike.baidu.com/item/文化大革命/117740?fr=aladdin>，2020年7月29日。

²⁵ 佛洛伊德著，南玉祥譯，《全彩圖解：精神分析引論》（台北：海鴿文化出版圖書有限公司，2015），頁267。

理機制是存在差異的：「文化大革命」是民眾被動捲入「造反運動」而造成的創傷，而「八九民主運動」是民眾主動尋求政治體制改革但最終失敗造成的創傷。「文革」的創傷有一種「後知後覺」性，一部分親歷者，或為受害者，或為施暴者，他們「革命」或「被革命」的過程中是非理性的、失去判斷力的，最終的結果是慘烈的，受害者受盡折磨，施暴者愧疚終身；而「八九學運」的創傷則是理性訴求最終遭遇武力鎮壓造成的，抗爭的過程是理性的、激進的，同時也是壯烈的，儘管官方出動軍隊的做法起初出乎學生的意料，但他們為了內心的理想社會依然英勇地前行。

說回「傷痕電影」，由於官方對兩個歷史時期的政治定性不同，也就直接造成它們在批判的表達上不同。本文所討論的「傷痕電影」絕大部分都是關於「文革」，因為「文革」在中國大陸並非禁忌，它仍在可討論、可批判的範圍，關於「文革」題材的影片雖然也不算多，但從一九九〇年以來依然超過三十部²⁶，而「六四事件」或「八九學運」相關作品則在威權之下幾近消失。電影《頤和園》大膽地討論了「八九學運」，影片中強烈的政治色彩及大量的性愛鏡頭，至今未能獲批在中國大陸公映²⁷，也因未經主管部門批准擅自參加戛納電影節，導演婁燁被處以五年禁止在國內拍片的處罰，電影的製片人也一併遭到責罰。在故事性上，「文革」題材的故事更為豐富，但並不代表「民運」題材故事匱乏，在筆者看來只是單純的政治因素限制了這部分題材的挖掘。

本文將「文革」題材和「六四」題材放在一起進行論述，是基於二者具有如下共同點：一、二者同為中國共產黨領導下造成的政治創傷，可同歸為「傷

²⁶ 詳見附錄一。

²⁷ 一有說法電影審查部門以電影拷貝畫質太差為由拒絕審查。

痕電影」；二、二者在「後六四」時代都處於「政治性失憶」的境地；三、二者在創作時都須作「藝術化」處理，從而減弱它的政治敏感性；四、二者都可以喚醒觀影者的創傷記憶。綜上論述，筆者認為在本文「追憶政治性失憶」的主題下，可以將二者共同作為「傷痕電影」之創傷研究的對象。

五、研究意義

本文的研究目的，旨在梳理上世紀九十年代而後三十年間的中國「傷痕電影」基本特徵，以及在中國全面進入「中國特色社會主義階段」後，電影行業如何在新的意識形態體系中呈現「政治反思」，以補充海內視角探討相關選題的學術內容。北京大學藝術學院教授李道新在〈中國電影的民族記憶與文化歷程（1905-2004）〉一文中，將「中國電影的特有片種」歸納為「戲曲片、倫理片、古裝片和武打片」²⁸，筆者認為「傷痕電影」亦可被補充歸納其中，作為中國電影特有的一个類型。中國的「傷痕電影」也因其獨有的歷史記憶和政治色彩而明顯不同於他國同類型電影，並在近三十年從未中斷創作。因此，透過影像來研究「特殊時期」之「傷痕」具有學術價值。

粉碎「四人幫」以後的一九七六至一九八九年，中國電影有了新的生機，學界普遍將這一階段的電影史概括為「新時期」，但對於一九八九年「政治風波」之後的電影時期卻沒有一個大眾的說法。提出並鞏固從「思想控制」角度來劃分電影史的特定時期的方式，強調「『後六四』時代」概念的重要性，也是本研究的價值所在。這樣劃分的好處在於，與大陸學術界目前廣為認可的中華人民共和國建國後電影史的劃分方式保持一致，從而一以貫之，形成清晰脈

²⁸ 李道新，〈中國電影的民族記憶於文化歷程（1905-2004）〉，《福建藝術》，期1(2004年1月)，頁23。

絡，繼「十七年」中國電影、「文革」時期中國電影、「新時期」中國電影²⁹之後，追加後續時期——「後六四」時期（或時代）。使原本屬於中國大陸意識形態一部分的文藝形式——電影，從統治階級意識形態對創作者「思想控制」的不同程度來構建史學框架。如果採用「改革開放」時期或「社會主義市場經濟」時期一類的官方說辭，實際上是含糊其詞的，因為國家的「開放」程度、「市場經濟」的建設程度，這些都是變量，而不是一個準確的時間節點。

六、研究綜述

「傷痕文學」在學術領域常被譯作Scar Literature，在中外文學研究中已約定成俗，它特指在所謂「新時期」開端出現的一系列文學作品的統稱³⁰。「傷痕電影」在英文中並沒有固定的說法，一般被翻譯為Scar Film或Trauma Film，在西方語境的研究中，其實很少將「傷痕電影」獨立列出來談，而是被看作創傷研究（Trauma Studies）的一部分。

二十一世紀以來，西方諸多人文學科學者將「傷痛」作為新的視角來研究文學和電影。旅美學者王斑（Ban Wang）在這一研究領域碩果頗豐，他構建的「政治審美融合論」（the Theory of Politics-Aesthetic Fusion）對「傷痕電影」研究具有方向性的指導作用。二〇〇四年，王斑與當時同在紐約州立大學石溪校區（State University of New York, Stony Brook）任教的E·安·卡普蘭（E. Ann

²⁹ 鍾大豐、舒曉鳴，《中國電影史》（北京：中國廣播電視出版社，2004），頁84、127、140。

³⁰ 參見於Chang, K., & Owen, S. ed., *The Cambridge History of Chinese Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), pp.651.

Kaplan) 共同編輯了專書 *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*³¹，這本書共收錄十篇論文，以全球不同地域文化和歷史作為樣本，從視覺媒介和現代性的矩陣上呈現創傷研究的新趨勢。其中王斑的 *Trauma, Visuality, and History in Chinese Literature and Film* 一文從魯迅談起，嘗試尋找近代中國傷痛的歷史性與悲劇性，從而闡述影像、歷史與記憶的關係。他認為「傷痕電影」是一種接近歷史的參照物，觀眾在觀看電影時也在不由自主地構建電影文本之外的「生產性工作」(productive work)，比如「記憶 (memory)、思維活動 (mental activities)、潛意識投射 (subconscious investment)、理性推斷 (rational inference) 以及反文化的話語 (the effectivity of cultural discourse) 等」³²。這篇論文也被收入其同年出版的中文著作《歷史與記憶：全球現代性的質疑》中以及此書的英文版 *Illuminations From The Past: Trauma, Memory, And History In Modern China*³³ 之中。這本書在學術界引起廣泛關注，不僅闡述了當下人文學科研究領域存在的諸多問題，也為備受重視的創傷研究點明了新的方向：

雖然有些學者尋求把創傷的分析從個體心理、臨床治療和結構主義的狹小空間中解放出來，用它來談論歷史書寫、社群建立、認同身份、群體

³¹ Kaplan, E. Ann, and Ban Wang, ed., *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* (Hong Kong University Press, 2008).

³² Ban Wang, *Trauma, Visuality, and History in Chinese Literature and Film*, in Kaplan, E. Ann, and Ban Wang, ed., *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* (Hong Kong University Press, 2008), pp. 239.

³³ Wang, Ban. *Illuminations from the past : Trauma, Memory, and History in Modern China*. (Stanford, Calif.: Stanford UP, 2004).

記憶等更廣博的政治歷史問題，但創傷與重大歷史和政治問題的正面聯繫仍是模糊不清，缺乏深究。³⁴

……值得注意的是，歷史敘述的研究可以在審美的本文中進行，歷史的想像可以在諸如電影、小說、自傳等文本中進行開發，進一步了解深藏在審美形式中的、針對創傷記憶而發的心理反應。³⁵

將美學投入在歷史和政治之下進行分析是王斑偏愛的研究視角，他在此書中，對文革創傷和銀幕創傷歷史進行了深入探討。對於電影文本，特別是「六四後」時代電影文本的歷史性問題，王斑概括得十分準確：「書寫歷史往往是根據絕對的政治標準，主管臆斷地『挖掘』過去的某些事件和事實，尋找提供現實政治合法性的前因和後續。」³⁶

美國當代文學翻譯家、文化研究學者白睿文（Michael Berry）在二〇〇八年出版了一本專門來談「創傷」的書，名叫*A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*，中文譯本形象地將其譯作《痛史：現代華語文學與電影的歷史創傷》³⁷。這本書的論述範圍是一個大中國概念，覆蓋整個華文地區作品。白睿文在書中首先溯源中國古典文學之創傷，然後將華人二十世紀之「創傷」按照重大歷史事件進行編年式歸納，以華語文學和電影作為研究對象逐一論述，以歷史事件發生的時間地點作為章節標題。其中兩章「雲南1968」

³⁴ 王斑，《歷史與記憶：全球現代性的質疑》（香港：牛津大学出版社，2004）= *History and Memory: In the Shadows of Globalization*. Hong Kong: Oxford UP, 2004. Print.，頁 10。

³⁵ 王斑，《歷史與記憶：全球現代性的質疑》，頁 13。

³⁶ 王斑，《歷史與記憶：全球現代性的質疑》，頁 137。

³⁷ Berry, Michael. *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*. (New York: Columbia UP, 2008). 現行譯本為白睿文著，李美燕譯，《痛史：現代華語文學與電影的歷史創傷》（台北：麥田出版，2016）。

和「北京1989」則分別就「文化大革命」和「六四事件」之痛展開。「文革」輻射整個中國大陸，白睿文選取了「以文革期間被下放到中國西南部、身處一九六八年雲南這一時空內的知青經驗為題材的文學和影視作品」³⁸，重點分析了以王小波為代表的一批知青作家。在白睿文看來，「雲南已經成為文革文學中最重要的小說背景之一了」，「這些作家中大部分以自己的親身體驗為原型，如張蔓菱、葉辛、鄧賢、阿城，和戴思傑」³⁹，其中阿城的「三王系列」和戴思傑的《巴爾扎克和小裁縫》均被翻拍為電影⁴⁰，作者還提及了第五代攝影師呂樂執導的電影《美人草》，曾下放雲南八年的陳凱歌的作品，並以此闡述這些重回故地的知青作者，視雲南為「文革這段歷史的可視性軌跡中的關鍵點」⁴¹。這些知青作者大多在二十世紀八九十年代旅居海外，「為知青創傷設計一個國際性背景」，白睿文將他們的海外經歷看作是一種「身體性逃難」。白睿文還對一九八九年在北京發生的政治事件進行了詳述，並列舉了從文學到影像透過身體敘事來表達隱形政治的電影作品，書中對政治隱喻的觀察非常細緻，譬如，作者點明在社會主義中國，「同志」一詞在「國家政治和同性性慾」⁴²之間的雙重含義。

³⁸ 白睿文著，李美燕譯，《痛史：現代華語文學與電影的歷史創傷》，頁 342。

³⁹ 白睿文著，李美燕譯，《痛史：現代華語文學與電影的歷史創傷》，頁 346。

⁴⁰ 阿城的「三王系列」作品是指《棋王》《樹王》和《孩子王》。同名電影《棋王》於 1988 年由滕文驥執導，另一部同名電影《棋王》則是由香港導演嚴浩和徐克執導，將兩部同名小說捏合在一起，實現商業化改編的作品；同名電影《樹王》則由田壯壯導演於 2018 年 9 月底執導拍攝，預計將於 2021 年上映；同名電影《孩子王》於 1987 年陳凱歌執導，獲得較高聲譽。電影《巴爾扎克和小裁縫》則由戴思傑根據自己創作的同名小說改編，於 2002 年拍攝而成。

⁴¹ 白睿文著，李美燕譯，《痛史：現代華語文學與電影的歷史創傷》，頁 358。

⁴² 白睿文著，李美燕譯，《痛史：現代華語文學與電影的歷史創傷》，頁 407。

關於中西方對於創傷的理解，王斑在一次訪談中指出了不同點：

西方的創傷研究基本上偏重於個人心理，他們認為事情發生的最後根源還是在自己身上，……西方人將社會看成是一種不明之物，怎麼面對、解決、治療創傷，他們往往基於個人的角度，……中國人考察創傷問題很少回到很個人的角度，因為大家都認為創傷是集體的，完全個人化的東西很少，不管是日本侵略還是文化大革命，國族的還是階級的，或者現代化的急劇進程所造成的創傷，都不是個人的。個人化是創傷的一個結果，而不是創傷的一個問題，因為個人化就是指無依無靠無助，它恰好是整體的一個解體。⁴³

王斑的觀點也被看作是一種「去西方化記憶研究」（de-Westernizing memory studies）的作法。香港大學比較文學系丘靜美（Esther C. M. Yau）在 *Film and Digital Video as Testimony of Chinese Modernity: Trauma, History, and Writing* 一文中，梳理了上述兩位學者所談及的以何處為中心的問題，亦包括離心和向心的二分法，借用王德威（David Der-wei Wang）的「怪物論」（Monstrosity）闡釋了現代性對歷史和記憶的吞噬，以及電影製作者透過作品而記錄「一系列未經批准的現代記憶」⁴⁴（an array of unsanctioned memories of modernity）。丘靜美的這篇文章重點在於闡述膠片和數碼影像技術對中國現代性的影響和思

⁴³ 李鳳亮，〈美學·記憶·現代性：質疑與思考——王斑教授訪談錄〉，《南方文壇》，期5（2001年10月），頁67-72。

⁴⁴ Yau, Esther C. M. "Film and Digital Video as Testimony of Chinese Modernity: Trauma, History, and Writing." *Cinema Journal*, vol. 50, no. 1, (Oct. 2010), pp. 162.

辯，文中將多部「傷痕電影」看作是「一種繁榮的記憶工業」⁴⁵（a flourishing memory industry），特別是從二十世紀九十年代開始，是一種媒介技術視角來看待「創傷」。

放眼國內諸多版本⁴⁶的電影史，它們絕大部分都沒有將「傷痕電影」看作一個獨立的門類，而是大多從導演及其作品切入來談，也有學者將幾部著名的「傷痕電影」如《活著》、《藍風箏》、《陽光燦爛的日子》歸類於革命歷史題材，並用「歷史的民間敘述」或「歷史的後現代言說」⁴⁷來概括，這也不失為一種合適的說法。文藝批評著作《新時期電影文化思潮》將「傷痕電影」作為一個文化名詞使用，用來概括「文革」結束後的第一批電影，配合「信念與青春的神話及其終結」⁴⁸這一主題，但文中並沒有對「傷痕電影」的含義進行解釋。但在朱壽同與王小波合著的《中國電影文化百年史》這本書中，從「新文化」的角度梳理電影發展史，將「傷痕電影」概念放在「改革與開放（1978-1992）」主題下獨立提出來。書中將這一階段的「傷痕電影」分為兩個階段來看，反思「文革」十年、揭批「四人幫」為題材的「傷痕電影」（1978至1980年）和延伸到反思一九四九年之後開展的各項政治運動對人造成心理創傷的「後傷痕電影」（1980至1988年）⁴⁹。筆者看來，自「傷痕電影」概念伴隨

⁴⁵ Yau, Esther C. M. "Film and Digital Video as Testimony of Chinese Modernity: Trauma, History, and Writing." pp. 157.

⁴⁶ 鍾大豐、舒曉鳴，《中國電影史》（北京：中國廣播電視出版社，2004）；陸紹陽，《中國當代電影史：1977年以來》（北京：北京大學出版社，2004）等。

⁴⁷ 金丹元等，《新中國電影美學史（1949-2009）》（上海：上海三聯出版社，2013），頁441-445。

⁴⁸ 饒朔光、裴亞莉，《新時期電影文化思潮》（北京：中國廣播電視出版社，1997），頁1。

⁴⁹ 朱壽同、王小波，《中國電影文化百年史》，頁188-190。

「傷痕文學」出現以來，此後出現的以反思政治為主題的「後傷痕電影」、
「反思電影」、「尋根電影」、「知青電影」等都可以看作「傷痕電影」的一
種，其本質依舊是基於歷史與記憶的創傷呈現。

國內關於「傷痕電影」的專題研究並不多，目前⁵⁰中國知網可查到的、符
合本文所述「傷痕電影」概念的專題論文僅有三篇碩士學位論文：《新時期
「傷痕電影」研究》、《「傷痕電影」的身體表現和心理分析》以及《「創
傷」記憶：控訴、反思與消費》。相較之下，關於「傷痕文學」的研究成果卻
十分豐富，其中僅以從事「傷痕」書寫著稱的當代作家嚴歌苓為研究對象的相
關學術期刊就超過1241篇，學位論文362篇⁵¹。「傷痕電影」的出現與「傷痕文
學」幾乎同時，這緣於一九七六年粉碎「四人幫」後，清洗「四人幫文藝黑線
專政論」的政治需要，在文藝創作上的給出了新的「指示」和空間。關於「傷
痕」一詞的來源，中國大陸較為普通的說法認為，來源於「文學思潮——劉心
武發表的文學作品《班主任》為開端的『傷痕文學』」⁵²；鍾大豐、舒曉鳴編
著的《中國電影史》劃分的「新時期」中國電影是指一九七六年至一九八九
年，《新時期「傷痕電影」研究》按照「傷痕電影」在藝術表達上逐步深入，
用崛起、發展、延續將「新時期」的「傷痕電影」做了時間劃分，在電影史學
方面表達了新的見解，最後一個章節作者嘗試從文化和心理的角度來談記憶、
創傷與反思，但是仍主要停留在人物形象和主題的討論上，不夠深入，理論工
具的應用也較少，其餘兩篇碩士論文也有同樣的問題。國內的期刊論文大部分

⁵⁰ 統計結果截至 2020 年 10 月 30 日。

⁵¹ 同上。

⁵² 房書夢，〈新時期「傷痕電影」研究〉（北京：中國藝術研究院碩士論文，2019），頁 2。

都是以一個或幾個「傷痕電影」作為研究對象來談，並且存在海外學術文獻使用較少的問題。

總體來看，國內的「傷痕電影」研究範圍仍停留在二十世紀七八十年代所謂「新時期」的「傷痕電影」，部分學術文章會提及一些優秀的具有顯著性的電影單獨來分析，如《藍風箏》、《活著》、《霸王別姬》、《陽光燦爛的日子》、《芳華》等。造成這樣的情況，筆者認為有如下原因：一方面，因為電影教育中從未對「傷痕電影」給出一個明確的定義，導致對它的劃分始終沒有一個標準，加之也沒有將其作為一個專門的電影類型來推廣，因此給人一種錯覺，認為「傷痕電影」專指二十世紀七八十年代的「新時期」電影；另一方面，隨著中國電影製作的愈發精良以及電影市場的日趨繁榮，在電影審查制度和實現商業價值的雙重夾擊下，二十世紀九十年代至今的「傷痕電影」對於政治反思的呈現方式發生了顯著的變化，一些電影並未揭開明顯的「傷痕」，而是隱藏在複雜的情感之中，抑或被商業的元素所掩蓋，這些因素都使得近三十年的「傷痕電影」研究出現了幾近荒蕪的景象。反觀海外學術界對於「創傷」的關注，國內學術界卻更像是一個「失語症患者」，用「集體無意識」的表象來掩蓋「集體創傷」。

此外，「新傷痕」的概念在近年來也悄然興起，同樣先出現於文學研究領域。中國人民大學文學院副教授楊慶祥從精神性的角度進行了闡述，並提出「新傷痕文學」是如今的「新傷痕時代」的產物，他認為「相對於1980年代『傷痕書寫』以『文革史』為書寫對象，『新傷痕文學』書寫的對象是『改革

開放史』」⁵³。此概念為本研究篩選近三十年（1990至2020年）「傷痕電影」提供了理論依據，進一步印證了筆者在前文對「傷痕電影」的定義，即關於統治階層意識形態造成人性創傷的政治反思電影。也許受成長經歷影響，中國第五代導演多部作品都屬於「傷痕電影」，而中國第六代導演諸如賈樟柯、王小帥最喜歡拍攝的題材則是「新傷痕電影」，其二人的導演處女作《小武》和《冬春的日子》以及他們此後拍攝的《三峽好人》、《地久天長》等多部獲獎作品，都體現了「中國的『改革』之陣痛及其傷害」⁵⁴，特別是賈樟柯，幾乎他的全部電影及紀錄片作品都在呈現「新傷痕」。

經篩選，中國大陸九十年代至今三十年間，符合本文研究對象標準的「傷痕電影」共計三十六部⁵⁵，其中，從創作內容上看，涉及「文化大革命」的影片三十四部，涉及「六四天安門事件」的影片兩部⁵⁶；從審查狀態上看，因製片方擅自參加海外電影節、遭到禁映的影片四部⁵⁷，至今仍未獲批在國內院線

⁵³ 楊慶祥，〈「新傷痕時代」及其文化應對〉，《南方文壇》，期6（2017年11月），頁54。

⁵⁴ 楊慶祥，〈「新傷痕時代」及其文化應對〉，頁54。

⁵⁵ 據現有可查的電影資料，符合電影長片製作標準的「傷痕電影」共計三十六部，他們是《藍風箏》《霸王別姬》《活著》《陽光燦爛的日子》《天浴》《動詞變位》《巴爾扎克與小裁縫》《美人草》《孔雀》《青紅》《電影往事》《姐姐詞典》《頤和園》《芳香之旅》《紅色雪》《太陽照常升起》《天山雪》《高考一九七七》《我們天上見》《大地》《山楂樹之戀》《野草莓》《讓子彈飛》《我11》《哈琅署火》《鵝卵石》《匆匆》《歸來》《闖入者》《藍色骨頭》《記得少年那首歌 1969》《功啟》《芳華》《雪葬》《無問西東》《一秒鐘》。由香港或台灣導演執導拍攝的相關電影未入此列：《藍宇》《潘金蓮之前世今生》《棋王》《省港旗兵4：地下通道》等。

⁵⁶ 《頤和園》《動詞變位》。

⁵⁷ 《藍風箏》《活著》《天浴》《頤和園》。

上映的影片七部⁵⁸。本文將分別從「政治『神話』與暴力美學」、「身體政治與女性主義」和「記憶復刻與自我找尋」三個主題分析近三十年（1990至2020年）中國「傷痕電影」的變化、發展與求索。

第一章 政治「神話」與暴力美學

「後六四」時代「傷痕電影」對政治「神話」的描繪不可或缺，並且更為藝術化，甚至在一些作品中具有一定的隱匿性。法國著名學者、思想家羅蘭·巴特在形成他的文化意旨分析基本模式的過程中，提出「神話」（Mythologies）概念，並解釋道「神話是一種言說方式」⁵⁹。如何「藝術化」地在電影中呈現特殊時期或特定事件的意識形態，是每位拍攝「傷痕電影」的導演必須細緻思量。對於「後六四」時代的新作品，「藝術化」有兩層涵義：電影是一門視聽藝術，在追求電影藝術水準的同時，創作者還須恰如其分地傳達出那個年代的意識形態，並且不觸碰到官方的「雷池」，也就是說，往往需要「藝術化」處理藝術創作和「藝術化」的處理政治反思。

一、何者被「神話」與何者被批判

在觀看「傷痕電影」的時候，親歷過特殊年代的人都會驚呼，「看，這就是文革」，「大躍進的時候就是如此」，或者「八十年代我也這樣上街遊行

⁵⁸ 《藍風箏》《活著》《頤和園》《天浴》《動詞變位》《巴爾扎克與小裁縫》《記得少年那首歌 1969》。

⁵⁹ 羅蘭·巴特著，屠友祥、溫晉儀譯，《神話修辭術：批評與真實》（上海：上海人民出版社，2009），頁 169。

過」。特有的場面、物品、畫報、服裝，以及口號、歌曲、標語、廣播等，都可以令人立即回溯到特定年代。

體現最明顯的就是電影《活著》（*To Live*），片中有一條多次出現的未名街市是男主人公徐福貴（葛優飾）生活的核心區域，也是用來反映年代跨度的主要場景。這個街市空間作為電影的第一個鏡頭出現，交代了四十年代的狀態：空蕩蕩的街道，人煙稀少，畫面的透視中心是中國傳統牌坊，路旁的門店整齊有序地掛著牌匾和幌子，掃地的、拉車的、挑擔的，寧靜且有序；到了五十年代，歌曲《社會主義好》和「大躍進」宣傳廣播先聲奪人，由黑場漸漸浮現出這個街市空間，此時路旁門店的牌匾和幌子都消失不見，取而代之的是貼在牆上的生產宣傳畫報，道路兩側停放著自行車和雜物，作為透視中心的中國傳統牌坊上也掛起了橫幅，寫著「互相支○保糧保鋼」⁶⁰，路上熙來攘往的人們，有的騎著「二八」自行車，有的推著收鐵器的三輪車，服裝也換成了以工服為主，搭配貝雷帽、紅背心，女性則穿著花衣裳；到了「文革」時期，傳統牌坊和街巷已被各種革命標語和「大字報」貼滿，甚至還掛上了廣播喇叭，服飾則以「人民服」為主，男裝和女裝僅衣領有差別，並按照「兜」的數量區分階級成分⁶¹。

畫外音也經常作為電影時間的線索和空間的補充，引領觀眾回眸往事。在電影《藍風箏》（*The Blue Kite*）中，前半段故事都發生在北京一個群居的四合院，導演並沒有像《活著》那樣，通過改變屋內外的裝飾物來反映年代，而是透過畫外音不加修飾說明時間。電影伊始，親朋好友來到四合院幫「爸爸媽

⁶⁰ 電影中舞美設計此處少了一字，論文中用「○」填補。

⁶¹ 採訪親歷者，口述歷史關於「文革」時期服飾的特點。

媽」籌備婚禮，可新婚的喜悅卻被「斯大林不幸於一九五三年三月五日去世」的廣播消息所打斷，婚禮也只好延後舉辦，喪事沖了喜事，也暗示了男女主角的悲劇命運；「我」三歲左右的時候，寧靜的四合院內只能聽見小夥伴們轉陀螺的聲音，院外漸漸傳來一陣鑼鼓聲，原來是改造私營工商業的宣傳隊，宣傳領隊隨後停下腳步，宣讀起了〈人民日報社論〉；不久之後，呼喊街坊鄰里開會的畫外音又傳來，這次宣讀的是「關於整風運動的指示，一九五七年四月二十七日中央指示提要……」，胡同街巷已圍坐滿了聽眾；一天清晨，在四合院內，仍在起床穿衣、刷牙洗漱的人們，耳邊傳來的依然是整肅個人的廣播：

中國國民黨革命委員會中央委員國務院秘書長助理虞郁文，因為五月二十五日在民革中央小組擴大會議上討論怎樣幫助中國共產黨整風的時候發表了一些與別人不同的意見……把維護社會主義、維護共產黨的領導權的言論稱為「無恥之尤」、「為虎助俵」，把共產黨人比做可怕的、吃人老虎，這種人的政治面目，難道還能不引起人們的警惕嗎？……是某些人利用黨的整風運動進行尖銳的階級鬥爭的信號。⁶²

這段畫外音很長，導演全部保留下來，正是為了解釋是何者被「神話」。影片至此，人們的臉上已經完全失去了喜悅之情，取而代之的是惶恐的神情和凝重的沉思。這些畫外音的實質都是政治宣傳（Propaganda），一次次廣播宣講、報紙社論、開會座談，無孔不入地滲透在生活的方方面面，讓民眾無處可逃，籠罩在強迫性的「思想教育」之中。接下來的情節中，無論職業身份，每

⁶² 摘引自電影《藍風箏》畫外音。

個人的言行都在這些「畫外音」的影響下，將「政治覺悟」作為最重要的標準，這一切恰恰是「文革」爆發的前奏。

批判的究竟是何者？電影《藍風箏》和《活著》都沒有直接給出答案，它們展現的不過是普通人的生活，但他們的命運卻都被時代所裹挾著，無力掙脫。在「傷痕電影」中，日常生活空間恰恰是最能反映政治的。正如法國哲學家亨利·勒菲佛（Henri Lefebvre）提出的「空間的生產」理論所講的那樣，

「空間不是一個被意識形態或政治扭曲了的科學的對象；它一直都是政治性的、戰略性的。」⁶³從這個角度來看，空間的政治性，並非因時間而產生，而是始終與時間相伴相生，構成日常生活的政治。而「文革」的可怕之處，不禁讓人想起米歇爾·福柯（Michel Foucault）在《規訓與懲罰》一書中談到十七至十八世紀法國古典法律中的酷刑時，關於刑法制度與權力統治的關係，他認為「種種公開的、殘酷的統治，通過譬如判處死刑或酷刑等手段」，已經演變成「隱藏的心理政治」⁶⁴，而這也可以看作「傷痕電影」蘊含的「隱形的批判」。

二、政治「神話」破滅後的平靜宣洩

進入二十世紀九十年代，全球電影業的藝術水準都達到了空前的高度，而在中國，一種沈寂的、失語般的「傷痛」卻在國內無法消散，這種情緒也體現在處於世界電影黃金年代的一九九四年前後的中國電影。柏林牆的倒塌（1990

⁶³ 亨利·勒菲佛著，李春譯，《空間與政治（第二版）》（上海：上海人民出版社，2008），頁46。

⁶⁴ 郭碩博，《福柯的生存美學思想研究：從「關懷自身」到女性主義》（北京：中國社會科學出版社，2017），頁22。

年）、蘇聯的解體（1991年），海外的自由民主運動的勝利卻未能舒緩國內失落的社會情緒，反而令人們更加對剛剛遭受重創的中國民主化道路感到灰暗至極，看似平靜的政治氣氛卻讓迷茫的社會狀態愈加無法言說。搖滾歌手張楚在一九九二年發行專輯《紅色搖滾》，其中一首將革命歌曲《社會主義好》改編成搖滾曲風，搖滾樂天然的叛逆感組合革命歌曲的歌功頌德，恰好傳達時代的滋味。《藍風箏》、《霸王別姬》、《活著》和《陽光燦爛的日子》這四部重量級國片便是在這種政治氣氛下誕生，似乎是內心尋求宣洩的自然反應。王斑稱其為「反語言、反敘述的姿態」⁶⁵，不僅出現及時，而且對創傷後的中國也產生極大的政治意義，用個人主義取代集體主義，關注個體生命的運命與價值，「隱含著政治文化壓抑之下的性困惑和不滿」⁶⁶。

中國共產黨十四大召開，確立了社會主義市場經濟體制，政策環境鼓勵發展電影在內的文化產業：

一九九二年《關於當前深化電影行業機制改革的若干意見》頒布，意見第一條指出：「電影製片、發行、放映等企業必須適應黨十四大確立黨社會主義市場經濟體制……檢驗電影市場發育如何，要看社會、經歷兩個效益。」至此，電影產業化改革正式揭開了序幕。⁶⁷

國家正式出台《電影管理條例》⁶⁸是在一九九六年，在此之前幾年的政策「寬鬆期」，也為「傷痕電影」的拍攝創造了條件，可以說，這一時期的「傷

⁶⁵ 王斑，《歷史與記憶：全球現代性的質疑》，頁 145。

⁶⁶ 王斑，《歷史與記憶：全球現代性的質疑》，頁 145。

⁶⁷ 周旻，〈淺談中國電影審查制度現狀及其改革〉，頁 12。

⁶⁸ 中華人民共和國國務院令第 200 號：《電影管理條例》已經 1996 年 5 月 29 日國務院第 54 次常務會議通過，現予發布，自 1996 年 7 月 1 日起施行。

痕電影」幾乎在「赤裸裸」地重現當年的政治「神話」景觀。《條例》出台後的「傷痕電影」創作一度低沉，《藍風箏》是一部在海外影響巨大的影片，如今已成為中國的一面非官方的「鏡子」。與謝晉在《芙蓉鎮》（*Hibiscus Town*）中尋求樹立一個反面形象的做法不同，《藍風箏》冷峻客觀地呈現出一種迷茫、無助、飄渺的狀況，在那個時代的人，都擔心自己成為一個個體，是一群不敢於脫離集體的附庸，也是一種集體無意識的狀態，在強大的國家意識形態之下，個體已沒有了獨立思考的空間。而《陽光燦爛的日子》（*In the Heat of the Sun*）則是對這種集體無意識狀態的自由宣洩，講述了一群整天無所事事的少年在二十世紀七十年代，「北京還沒有那麼多的汽車和豪華飯店，街上也沒有那麼多人，（比我們）大幾歲的都去了農村和部隊」⁶⁹的情況下，任意放縱懵懂青春的故事。這部電影改編自王朔的小說《動物凶猛》，小說中的「反英雄主義」（anti-heroes）所呈現的「一種叛逆的、卻又漠不關心的姿態」（a rebellious, yet indifferent pose）⁷⁰，在電影中得到了淋漓盡致的展現。

「古倫木」（姚二嘎飾）在電影《陽光燦爛的日子》中是一個符號性的人物，也是一種傍觀者視角的宣洩表達。「古倫木」是電影中原創的一個傻子形象，整天騎坐在一根長長的木棍上，彷彿自己是一個「騎士」，每當馬小軍（夏雨飾）一夥人跟他對暗號「古倫木」時，他都會回上一句暗號「歐巴」⁷¹，無論他們是否已經遠去，而絕不漏掉一句暗號，這個未名的傻子也因此得

⁶⁹ 取自電影《陽光燦爛的日子》畫外音解說詞。

⁷⁰ Paul Clark, *Youth culture in China: From Red Guards to Netizens*(New York: Cambridge, 2012), pp.145.

⁷¹ 「古倫木」、「歐巴」取自電影《奇襲白虎團》中的暗號，據傳這個人物是姜文從好友英達那裡聽到的真實故事塑造的。

名。片尾處，成年後的馬小軍一夥人坐著豪華轎車行駛在北京長安街，車內張揚著一個個成年人的「醜陋」嘴臉，這時有人發現車窗外的「古倫木」，並拼命呼喊他，但是無動於衷的「古倫木」並沒有回覆那句暗號，而是送上了一句髒話。成年人的世界完全採用黑白色調，彷彿暗示著只有少年時光才是「陽光燦爛的日子」。那麼，究竟是九十年代成年後的現代社會一片光明，還是七十年代少年時的「無賴」街巷陽光普照？導演透過「古倫木」的髒話給出了答案。筆者來看，導演厭惡的不是現代性，而是現代社會人心的虛偽、浮躁、做作。在那段「自由」、「無拘無束」的少年時光裡，集體的無意識讓人們相信政治「神話」的戰無不勝，理想主義與英雄主義達到空前高度，如導演姜文在電影中的畫外音所說的那樣：

因為我堅信在新的一場世界大戰中，我軍的鐵拳定會把蘇美兩軍的戰爭機器砸得粉碎。一位舉世矚目的戰爭英雄將由此誕生，那就是我。⁷²

但是在那個紅色年代，人民究竟幸福還是不幸福呢？《陽光燦爛的日子》一改以往「傷痕電影」中嚴肅、批判、恐懼的革命氣氛，而是展現了天真爛漫、無拘無束的生活狀態。這與主人公的「階級」成分息息相關，別忘了，這群放蕩不羈的孩子是被幾乎「禁閉」在部隊大院裡的「特權階層」，因而他們的生活不同於那些「家庭成分不好」的「狗崽子」，「古倫木」辱罵的也是那些長大後的「特權階層」。正如一位香港影評人的評論：「我感受到的不是青春的莽撞、朦朧，而是可怕的法西斯意識。」⁷³

⁷² 取自電影《陽光燦爛的日子》畫外音解說詞。

⁷³ 舒琪編，《1995 香港電影回顧》（香港：香港電影評論家協會，1997），頁 285，轉引自林勇著，林勇、趙海風譯，《文革後時代中國電影與全球文化》，頁 188。

三、政治「神話」的「再神話」

在「後六四」時代，中國社會的確在民間瀰漫著「政治失語症」，民眾不問政治，只管埋頭賺錢，相對應的是不同於「文革」的新政治「神話」正在打造，縈繞耳邊的《春天的故事》、《走進新時代》取代了《社會主義好》、

《太陽最紅，毛主席最親》成為新「紅歌」⁷⁴。羅蘭·巴特認為，「神話是有事實的歷史性質的流逝構成的」，「神話的功能就是撤控真實」⁷⁵。二十世紀九十年代初的新政治「神話」正是在加持政治性遺忘，遺忘「六四」以及八九年的天安門曾經發生過的事情，同時也在沖淡十年的「文革」記憶。而在同一時期的港台地區，卻在用新的「神話」方式再度「神話」歷史傷痕。

香港、澳門和台灣地區雖然沒有經歷「文化大革命」和「八九民運」，但卻始終保有反思「文革」和緬懷「六四」的傳統，這一點也反映在電影工業中。毗鄰大陸的香港曾經是華語商業電影的典範，香港的電影產業有著舉世矚目的成就。對於政治傷痕，香港電影創作者常會使用重大歷史時期或事件作為故事的一個要素，再根據劇情或市場的需要進行戲劇化改編。根據李碧華同名小說改編的電影《潘金蓮之前世今生》（*The Reincarnation of Golden Lotus*）將「文革」對女性的摧殘融入劇情，來反襯轉世的潘金蓮（王祖賢飾）被劇團領導強暴後的無助，明明是受害者却依然遭受批斗侮辱，背負罵名。商業氣息十足的香港電影《棋王》（*King of Chess*）拍攝於一九九一年，不同於一九八八年滕文驥導演的大陸電影《棋王》，較原著同名小說做了較大改編。香港版的《棋王》採用時空交錯的故事結構，生活在「文革」年代的主人公王一生（梁

⁷⁴ 「紅歌」泛指歌頌社會主義、共產黨和無產階級革命運動的歌曲。

⁷⁵ 羅蘭·巴特著，屠友祥、溫晉儀譯，《神話修辭術：批評與真實》，頁 203。

家輝飾）僅是現代時空中程凌（岑建勳飾）回憶中的傳奇人物，劇情略帶「無釐頭」色彩。中國大陸話語中的絕對禁忌「六四事件」，反而香港人對其抱有特殊的情感，上映於一九九零年的香港電影《省港旗兵 4：地下通道》

（*Underground Express*）以「六四事件」後的黃雀行動作為背景，講述了省港旗兵協助民運人士經香港逃離中國的故事，是一部用商業片的製作方式去抗爭政治迫害的電影，電影開篇用三分鐘的時長重現了「八九民運」的新聞畫面，其中既包括北京的抗爭與鎮壓，也包括香港的聲援和遊行。「當時天安門事件激起了香港人高昂的民族情緒，以致遠超越對中國人對不良觀感。電影裡，在國家和民族大難面前，香港人和中國人不分身份階級，放下成見一起營救大學生，甚至為此付出性命。」⁷⁶二十世紀八九十年代是香港電影的鼎盛時期，商業片也是香港電影市場的主流，即便是與政治反思相關的電影依然不免商業元素的考量，《省港旗兵 4：地下通道》沿襲該系列的英雄主義風格，對追捕學生的大陸當局和出賣學生的港英政府都有批判，同時也塑造了一批民運英雄形象，令傷痕多了一絲悲壯。

在姜文的電影中，政治「神話」得到了極致展現，並昇華到新的高度，他的作品常以魔幻現實主義的故事呈現強烈的政治隱喻。神話學（*Mythologies*）是羅蘭·巴特勾畫的「解讀大眾文化的符號學模型」⁷⁷，它是一個指意系統上的分析方法，《讓子彈飛》（*Let the Bullets Fly*）以「麻匪」鬥惡霸為故事主線，

⁷⁶ 黃愛玲，影評〈長達 8 年的「黃雀行動」：從電影《省港旗兵 4》看六四事件秘密救援〉，<https://opinion.udn.com/opinion/story/12367/3842733>。

⁷⁷ 約翰·斯道雷著，常江譯，《文化理論與大眾文化導論（第五版）》（北京：北京大學出版社，2010），頁 145。

影片充滿著對政治「神話」的再「神話」，將「前一個系統外延（denotation）成了後一個系統內涵（connotation）的表達面（place of expression）或能指」⁷⁸，來表達對政治傷痕的批判和反抗。對於這部劇的政治解讀，網路上有很多觀點，比如馬拉火車是否象徵「馬列主義」、鵝城是否比喻蘇俄、小六子是否指代「六四」學生等等，還有一段情節更被指認在赤裸裸地影射政治。譬如，麻匪頭子張牧之（姜文飾）與馬邦德（葛優飾）剛剛上任鵝城，假借湯師爺身份的馬邦德查了查鵝城的稅收情況，感慨道：

晚了！前幾任縣長把鵝城的稅收到九十年以後了，也就是西歷二〇一〇年，咱們來錯地方了！……百姓成窮鬼了，沒油水可榨了！⁷⁹

《讓子彈飛》上映於二〇一〇年底，有細心的影迷按照馬邦德提供的時間線索推算故事的時間為一九二一年，而在這一年恰好是中國共產黨成立的年份。當然，也有影迷得出完全相反的解讀，認為張牧之是毛澤東的化身，「麻匪」的勝利象徵著中國共產黨帶領群眾取得革命的最終勝利。且不談電影中可能存在的隱喻「謎題」，但它反映的政治哲學問題是人類社會中長久存在的，譬如對於人權、公民、契約、寬容、規勸等政治哲學思想的思辨和演繹，表達了創作者對理想主義的堅守和人道主義的關懷。「神話就是包含了一整套觀念，其功能在於積極推行統治階級的利益與價值觀，維護既存的社會權力結構。」⁸⁰《讓子彈飛》實則是一部討論如何推翻民眾內心根深蒂固的意識形態體系的故事。

⁷⁸ 約翰·斯道雷著，常江譯，《文化理論與大眾文化導論（第五版）》，頁 145。

⁷⁹ 取自電影《讓子彈飛》台詞。

⁸⁰ 約翰·斯道雷著，常江譯，《文化理論與大眾文化導論（第五版）》，頁 145。

第二章 身體政治與女性主義

「身國合一」是中國古人的身體政治理念，正如《呂氏春秋》所言，「以身為家，以家為國，以國為天下。」⁸¹中國自古就有「重道賤身」的思想。在革命敘事年代，身體政治（politics of the body）更是意識形態體系的重要部分，最外在的就是衣著控制，統一的顏色、款式、審美、用途，身體完全為勞動和戰鬥服務，衣著也成為精神控制的外在表現。「傷痕電影」並非女性主義電影，但在一部分影片中，女性主義視角卻成為「傷痕電影」中批判政治的重要方式之一，特別是通過對女性身體的處境與遭遇的描述，窺探政治權力與意識形態。

一、情感壓抑與政治權力

後黑格爾主義者（Post-hégélien）將人類具體的本質視為「持續的勞動」的觀點，這一觀點也籠罩在馬克思主義思想作為基本政治思想的中國大陸。福柯反駁道，「人類的時間和生活在本質上並不是持續的勞動，而是樂趣、快樂、休息、需求、瞬間、偶然、暴力等」⁸²。但在「文革」時期，一切人類活動都要「以階級鬥爭為綱」，「『階級』字樣彷彿成了啟動毛澤東時代歷史記憶的密匙，為這密匙鎖開啟的，卻始終是荒誕、酷烈或貧乏、貧血的記憶畫面」⁸³，這一項「思想枷鎖」抑制了人類的基本情感需求，也限制了生活的其他內容。《山楂樹之戀》是旅美華人作家艾米根據真人真事創作的小說，張藝謀將

⁸¹ 張再林，《作為身體哲學的中國古代哲學》（北京：中國社會科學出版社，2008），頁141。

⁸² 米歇爾·福柯著，陳雪傑譯，《懲罰的社會》（上海：上海人民出版社，2018），頁296。

⁸³ 戴錦華，《性別中國》（台北：麥田出版，2006），頁145。

其拍攝成同名電影，講述了「文革」時期知識青年之間純潔的愛情故事。女主角靜秋（周冬雨飾）是一個城裡姑娘，因家庭成分不好（父輩是地主階級）很自卑，為響應毛澤東「開門辦學」的號召被派到農村學習，認識了勘探隊的老三（竇驍飾）。兩人的戀愛過程一直受到靜秋「右派家庭」的影響和「政治進步」的羈絆，戀愛本身也成了「犯錯誤」的一種，會受到外界的「風言風語」，在政治高壓之下，人們已失去了自我。

繼《陽光燦爛的日子》和《鬼子來了》（*Devils on the Doorstep*）之後，姜文的第三部作品《太陽照常升起》（*The Sun Also Rises*），被大眾媒體概括為「人性極度壓抑之下人性慾望之中各種極致境界」⁸⁴。《太陽照常升起》由四個故事組成，分別發生在東西南北四個方位和春夏秋冬四個季節，明確的時間節點是一九五八年和一九七六年，也就是中國掀起「大躍進」運動的初年和「文化大革命」的末年，整部影片呈現出導演姜文一貫喜愛的夢幻現實主義色彩，充滿象徵、隱喻和幻想。電影講述的四個故事是一個首尾呼應、循環往復的結構，可以說是一個悲劇的循環，儘管它看起來既瘋狂又荒誕。這部電影改編自葉彌的短篇小說《天鵝絨》，在電影化過程中被姜文拆解得太過散亂，唯有發生在一九七六年夏天東部的第二個故事並非來自原著小說，而是導演姜文根據童年的親眼所見改編的，反而成為電影中最容易看懂的故事，前述媒體對此片的概括，更像是針對這個故事。用荒誕不經表現人性壓抑，在這個故事中體現得淋漓盡致。梁老師（黃秋生飾）和老唐（姜文飾）都是印尼歸國華僑，在一所學校任教，可是在一九七六年，作為知識分子的他們不得不在學校裡打

⁸⁴ 顯見於有關電影《太陽照常升起》的故事梗概。

雜，一個在學校食堂做飯，一個給學校燒鍋爐。在強權政治之下，他們報效祖國的理想無法實現，知識分子的失落體現在精神和肉體的雙重摧殘。另一方面，人們對情慾的渴求也被壓抑得變了形。廚房裏五個和麵的姑娘接連接到陌生電話後，口中喊著「流氓」，臉上卻洋溢著興奮和陶醉；林大夫（陳沖飾）為了接近喜歡的梁老師，故意「引火燒身」，上演「摸屁股」鬧劇，以便「道出事出有因」⁸⁵，向梁老師表白。面對身邊瘋狂而又荒誕的人們，影片中最清醒的梁老師，最終選擇了自盡，響起的背景音樂正是故事開始時他彈唱的印尼民歌《美麗的梭羅河》。

六四天安門事件的始末時間一般是指一九八九年四月十五日「被免職下台的前中共中央總書記胡耀邦逝世」，至六月九日「中共中央軍委主席鄧小平自鎮壓以來首次亮相，稱政府已經鎮壓了一場反革命暴亂」⁸⁶為止。香港學者許寶強在其《情感政治》一書中將「社運創傷」定義為「在參與社運的過程中，因經歷『背叛』、誤解、分裂，以至曾遭遇語言或物質暴力而受到傷害，或因理想未能達至、佔領區的新生活和社群關係無法繼續維持而導致的失落，從而產生種種『說不出口的鬱結』，變得沮喪無力，或暴躁易怒，又或心如止水、不問世事等『社運後遺症』」⁸⁷。這種情感體驗像極了愛情。關錦鵬導演的電影《藍宇》（*Lan Yu*）是一部同志題材電影，按照傳統觀念不應該在一起的兩個人，分分合合，因「六四事件」意識到對方的重要，重歸於好，而二人的身

⁸⁵ 取自電影《太陽照常升起》台詞。

⁸⁶ 〈天安門事件大事時間表〉，參見於林慕蓮著，廖珮杏譯，《重返天安門：在失憶的人民共和國，追尋六四的歷史真相》（新北：八旗文化，2019）。英文原著：*The People's Republic of Amnesia: Tiananmen Revisited*

⁸⁷ 許寶強，《情感政治》（香港：天窗出版社有限公司，2018），頁 33。

份地位和相處過程也隱含著兩種階級對抗，中共幹部子弟出身的陳捍東（胡軍飾），從名字的漢語詞義上頗具「紅色」氣息，而作為普通大學生的藍宇（劉燁飾）在生活習慣、消費觀念、賺錢方式以及對於感情的態度，都與陳捍東大相徑庭，呈現出身體與政治的雙重對抗。在電影《藍宇》中，「六四事件」只是一個情感意識覺醒的情節點，但電影《頤和園》（*Summer Palace*）則直抵創傷主題，模糊了情感創傷和政治創傷的界線，呈現了個人命運與國家命運的關係，隱喻出政治壓抑的失序狀態。這種狀態可以解釋為，「由於事件過於恐怖、強烈而一時無以理解或忍受，突然喪失言說記憶能力，反而造成空白、困惑、焦灼或痛苦，但卻不明所以，以致於留下不可磨滅但又不願面對的記憶，不斷演變為『創傷之後的失序』（post-traumatic stress disorder，簡稱PTSD），形成無法紓解的憂鬱、煩躁、惱怒及神經衰弱。」⁸⁸

在電影《頤和園》中，導演兼編劇婁燁依託「情慾創傷」來映襯「社運創傷」，兩種情感既不同又相通，「社運後遺症」就像失去愛人的狀態。電影中對一九八九年因「天安門事件」造成的創傷進行了隱喻性描繪，通過情慾的壓抑影射思想的壓抑，形成「個體內在情感」與「集體外在情感」雙重創傷的疊加，並在特定空間反覆出現。導演表示，「六四宛如一場愛情劇，那段歷史就像政府與人民談了一場驚天動地的愛情」⁸⁹，男女主人公余虹（郝蕾飾）和周

⁸⁸ 廖炳惠，〈創傷、記憶的內爆：電影與文學中的台北〉，收入李有成、馮品佳編，《管見之外：影像文化與文學研究·英雄教授七秩壽慶論文集》（台北：書林出版有限公司，2010），頁347-348。

⁸⁹ 節选自黃柏威，山腰電影院《頤和園》，陽明電子報副刊專欄

https://www.ym.edu.tw/ymnews/287/sub_movie.html。

偉（郭曉東飾）從熱戀到背叛、從相識到分別，再到十年後的重逢，也彷彿那些年的國人，對民主自由激烈而又狂熱的追逐，直至背叛、失落、逃避、平淡，以及多年後久別重逢的無力和乏味。幾位主人公的「六四後」人生也頗具政治意味：周偉選擇跟李緹（胡伶飾）赴德避難，用身體抽離政治性壓抑，紓解傷痛；余虹則在國內多個城市遊走，她的身體如同她的情感一樣居無定所，以此療傷，但卻依然無法填滿她的心靈，以致她尋找其他性愛對象來撫慰傷痕。表面看來，身體是屬於個人的，但實質上身體無時無刻不受制於它所在的社會和政治之中，有如宗教帶來的權力制度化和知識專門化一樣，電影中對性愛的釋放，「不再是任何人之間的性關係，不是合法的和不合法的性關係，而是孤獨的和有慾望的身體」⁹⁰。

二、作為慾望對象的女性

女性主義學者西蒙娜·德·波伏瓦（Simone de Beauvoir）在其著作《第二性》（*Le Deuxième Sexe*）中提出著名觀點：「女人不是天生的，而是後天形成的。」⁹¹這裡的「後天形成」是指男人和社會成就了女人的第二性。女人原本弱勢的社會地位，在「文革」時期有所加劇，女性成為權力之下的玩物以及男性覬覦的對象，對此，「六四後」時代的「傷痕電影」中有不少體現。

將女性主義和精神分析相結合來進行電影研究的方法非常普遍。早在一九七五年，勞拉·墨維（Laura Mulvey）在論文《視覺快感與敘事電影》（*Visual Pleasure and Narrative Cinema*）中，自稱採用了「一種政治的精神分析法」（A Political Use of Psychoanalysis）來詮釋「父權社會的無意識狀態對電影形式的架

⁹⁰ 米歇爾·福柯著，錢翰譯，《不正常的人》（上海：上海人民出版社，2018），頁 241。

⁹¹ 西蒙娜·德·波伏瓦著，鄭克魯譯，《第二性 II》（上海：上海譯文出版社，2011），頁 9。

構」 (the unconscious of patriarchal society has structured film form)⁹²。她認為，電影中的「女性形象（被動）成為男性（主動）凝視的對象」 (the image of woman as (passive) raw material for the (active) gaze of man)，從而「進一步增添了父權規則意識形態的要求下的一個層面」 (adding a further layer demanded by the ideology of the patriarchal order)，構成了符合父權社會喜愛的「幻想的敘事電影」 (illusionistic narrative film)⁹³。在「傷痕電影」，特別是講述「文革」時期的「傷痕電影」中，男性對女性的幻想天然存在。在禁慾的年代，人們對性的無知、害怕和嚮往，最終都凝結成幻想。導演馮小剛在一次關於電影《芳華》 (*Youth*) 的電視訪談節目中，坦言自己拍攝《芳華》很重要的一個原因是因為他喜歡文工團女兵的舞蹈，如今還依稀記得女兵從他身邊走過時空氣中飄來的香氣，可見他的部隊大院記憶裡也充滿了對文工團女兵的嚮往。因此在電影《芳華》的開頭，伴著《草原女民兵》的音樂，接近四分鐘的主觀鏡頭將觀眾帶入舞蹈排演中；洗澡、換衣、游泳、淋雨，這些場景既表現了青春芳華，同時也展示了男性視角的窺探慾。

最適合用女性主義視角來分析的「傷痕電影」，莫過於由嚴歌苓編劇、陳沖導演的電影《天浴》 (*Xiu Xiu: The Sent-down Girl*)。這部電影改編自嚴歌苓的同名小說，講述了知識青年文秀被下放到藏區牧場後，為了重返城市的家，不惜犧牲貞操，最終淪為男人玩物的故事。而本片因未經批准拍攝及擅自海外參賽在中國大陸遭禁，導演陳沖獲罰三年內禁止拍攝。從馬克思主義的女權主

⁹² Laura Mulvey, in Constance Penley ed., *Feminism and Film Theory* (New York: Routledge, Chapman and Hall, 1988), pp.57.

⁹³ Laura Mulvey, in Constance Penley ed., *Feminism and Film Theory*, pp.67.

義者視角來看，女性在資本主義社會中受到低工資和家務勞動的雙重壓迫，「共產主義革命就必須附加一種將婦女從隱形父權統治中解放出來的革命」⁹⁴。但事實上，在「社會性別」（gender）面前，中國女性的地位並沒有因社會制度的改變而發生根本性的變化，在衝突與暴力之下，依然是權力社會的犧牲品：

女性與男性都是衝突和政治暴力的積極「能動者」與「受害者」，不過他們的處境相當不同：一直以來女性主要被描述成衝突的受害者，而男性則被描述成行為體和能動者。在衝突出現之前，人們很少會認為女性擁有公共權力或已經充當了戰鬥人員。……另一方面，男性在衝突出現之前就被認為是擁有權力和決策權威的人，而且向來是戰鬥人員或是衝突的發起者。⁹⁵

電影《天浴》的故事開始於一九七五年的成都，從一個男孩子「我」暗戀鄰居家的女同學文秀（李小璐飾）說起，在愛慕異性被看作污濁思想的年代，「我」對文秀的純純愛戀，只能藏在心裡。在文秀前往藏區參與「知識青年上山下鄉運動」的前夜，「我」送給她一隻萬花筒作為送別禮物，並在文秀家樓下的窗戶守望許久。女性身體對這部電影的敘事起到關鍵作用：文秀很愛乾淨，臨行前，媽媽在家中幫她洗澡，少女白皙的身體也映襯著天真無邪的心靈；抵達藏區的一天晚上觀看電影，文秀因為有人在關燈時摸了她的屁股，跟

⁹⁴ 馬克思、溫迪·林恩·李著，陳文慶譯，《馬克思》（北京：清華大學出版社，2019），頁136。

⁹⁵ 克里斯蒂安·羅伊-斯米特、鄧肯·斯尼達爾編，方芳等譯，《牛津國際關係手冊》（南京：譯林出版社，2019），頁432。

男生發生了爭吵；文秀被選中跟藏民老金（洛桑群培飾）同住在馴馬場學習牧馬，愛乾淨的文秀依然盼望能夠洗澡，好心的老金在牧場幫文秀挖了一個戶外的「浴池」。這時的文秀極其愛惜自己的身體，也害怕人偷看，聽說一起來的女知青被人帶走結了婚、懷了孕，也會氣憤不已。但渴望返回原籍的文秀最終還是被一個一個覬覦她身體的男性霸佔，最終淪為別人口中「胡搞」的人。作為男人慾望對象的她是無辜的，正如福柯所定義的「馴服的身體」（*corps dociles*），即「女性選擇將自身改造成為聽從規範性權力指導的身體」⁹⁶。不忍文秀淪落至此仍不斷被人玩弄的老金，最終用槍結束了文秀年輕的生命。

由劉浩東自編自導的電影《鵝卵石》（*Colorful Cobblestones*）是從孩子的視角感受「文革」，同樣是從性啟蒙開始敘事。青少年不務正業、整天打架鬥毆的社會氛圍，對於聽話的孩子而言並不好過，主人公齊偉植（梁思偉飾）正是這種環境下的乖孩子。父親在感情上的背叛，以致母親心煩意亂，總是說罵他，卻沒有在情感上給予關愛，作為一個情竇初開的初中生，漸漸對自己的班主任周文瑤（白雪飾）有了一絲懵懂的幻想。《紅樓夢》在「文革」期間被看作污穢之書，被家人「劃清界線」的張爺爺是一個「紅樓夢」畫匠，每日在鵝卵石上畫《紅樓夢》中的人物，願意跟張爺爺討論《紅樓夢》的他，決定跟同學去周老師宿舍將書「偷」出來，卻察覺到已婚的孫教務（高海鵬飾）私底下想方設法接近年輕的周老師。這部電影雖然沒有暴露身體，但暗藏著男性之間佔有慾的對抗。可是幾個男同學為了「保護」周老師，在道貌岸然的孫教務企圖佔有周老師的時候卻弄巧成拙，讓周老師淪為別人眼中的「不要臉的狐狸

⁹⁶ 郭碩博，《福柯的生存美學思想研究：從「關懷自身」到女性主義》，頁 99。

精」。同《天浴》一樣，這兩部電影都透過女性身體敘事展示了虛偽的人性，以及柔弱的身體（女人和孩子）在男性社會和強權政治之下不得不遭受「被革命」的命運。在女性主義者眼中，「女性的身體是男權社會為女人設置的牢籠，也是苦難和創傷銘刻的有機體」⁹⁷，表達了一種美麗有罪的無奈。

三、殘缺的身體與殘破的記憶

身體和心理的關係，通常從兩種學科入手去分析，一個是神經科學，另一個是哲學。從法國反思哲學到現象學再到詮釋學，哲學層面往往是從話語的語義學層面對此進行分析，一般認為「心理體驗隱含身體體驗，不過是在『身體』不可被還原為自然科學認識對象的身體意義上說的」⁹⁸。因身體在敘述中可能產生很多個客體（親歷的身體、本己的身體、我的身體、你的身體等），因此創傷的身體對應的是親歷的身體，而創傷的心理體驗則是伴隨本己的身體。在「傷痕電影」中，不乏身體殘缺和精神殘缺的故事，兩者在身體和心理上都承受了莫大的創傷，揮之不去。

導演唐曉白是「八九學運」的親歷者，八九年的夏天，十九歲的她正在北京大學西語系讀書；在學運失敗十多年後的二〇〇二年，由她編劇指導的電影《動詞變位》（*Conjugation*）在香港上映，而在中國大陸這部電影至今仍被看作地下電影，禁止放映。《動詞變位》雖然不像《頤和園》那樣赤裸地表現性愛，但依然以兩個年輕人的性愛場面開始，外文片名選用*Conjugation*一詞也包含婚配、結合的含義。故事開始於一九八九年冬天的北京，是一部直面「六

⁹⁷ 馬藜，《視覺文化下的女性身體敘事》（成都：四川大學出版社，2009），頁 49。

⁹⁸ 保羅·利科著，李彥岑、陳穎譯，《記憶·歷史·遺忘》（上海：上海華東師範大學出版社，2017），頁 564。

四」後果的電影，講述了一對大學生戀人「非法同居」⁹⁹後的情感歷程和他們周遭的人生迷茫，呈現了「社運後遺症」的狀態：

放來形骸的自由歡愉中就敵不過嚴酷現實的重重鞭笞，無奈的戀人只能眼見理想抱負及年少輕狂在無情的政治經濟勢力摧殘下蕩然無存，佇立在曾經風起雲湧的天安門前，新舊勢力交錯的動盪讓原本滿腔熱血的初生之犢一片錯愕，在洶湧的歷史洪流衝擊下，面對茫茫未來卻苦尋不著立足點。¹⁰⁰

電影《動詞變位》「以敏感而發人深省的方法探究了那些從『隱形屠殺』當中倖存下來的人們的生活」¹⁰¹。片中的人物都參與了天安門示威，其中反覆提及但從未出現的「幽靈式」人物是一個外號為「腳趾」的同學，觀眾可以感覺得到，同學們口中「腳趾」已經不在人世了，他只剩下牛皮文件袋中抄寫的一首海子的長詩，留下一個理想主義的精神世界。但「六四事件」後幸運地保有完整身體的同學們，在嚴酷的生存現實之前卻無力保留完整的精神世界。他們之中，有的同學無心繼續教書而去搞註定失敗的咖啡館，有的同學為了赴美留學敗盡家裡的錢補償學校所謂的「培養費」，還有的要回老家山西去酒廠工作……男主人公郭松（錢宇飾）曾是同學口中八九年夏天在「廣場上」進行「浪漫主義激情大表演」¹⁰²的有志青年，一年後淪為工廠裡停工排練亞運會舞蹈的工人，再過不久卻成了對著鏡子罵自己的路邊商販；女主人公曉青（趙虹

⁹⁹ 在中華人民共和國現行法律中，非婚同居和重婚同居都屬於違法行為，可並稱為非法同居。

¹⁰⁰ 節選自電影《動詞變位》片單介紹，台灣女性影像學會電影資料庫

<http://www.wmw.org.tw/tw/film/1225>。

¹⁰¹ 白睿文著，李美燕譯，《痛史：現代華語文學與電影的歷史創傷》，頁 440。

¹⁰² 取自電影《動詞變位》台詞。

飾）從法語系課堂跑到咖啡館裡打工，最終在金錢的誘惑下出賣了自己的身體。電影中的年輕人無一幸免地需要面對「完整的」身體和「完整的」精神無法兼得的窘境，政治創傷也將無法從生命裡散去。

電影《歸來》（*Coming Home*）講述了一個精神殘缺的故事。可能考慮到電影審查和影片時長的問題，嚴歌苓的長篇小說《陸犯焉識》在張藝謀的電影中僅擷取了人物背景，以兩次「歸來」作為故事的主線：一次是「文革」時期主人公陸焉識（陳道明飾）從西北勞改場逃回來，僅用前三分之一的時長交代了人物關係和情感糾葛；另一次則是平反釋放回來，而後三分之二的時長都在講述找尋記憶的過程。馮婉瑜（鞏俐飾）因「文革」的精神重創而失去部分記憶，影片中交代的原因是「心因性失憶」，這種疾病在病理上的特徵是「突然的、大規模的逆行性記憶喪失，包括個人身份的喪失，而這不能歸因於對大腦的身體損傷」，「這種綜合症有時會暴露於壓力事件而出現」¹⁰³。在電影中，「文革」結束後的馮婉瑜完全不認得已經平反歸來的陸焉識，還時常錯認他是方師傅（企圖利用職權佔有馮婉瑜的人物）來到家裡而趕他出門，是一種創傷性事件造成的暫時性失憶，通常不需任何治療干預，電影中的醫生也表示目前沒有很好的治療方法。由於「心因性失憶」與患者受到的創傷密切相關，因此也常被稱作「創傷性失憶」。電影的結尾並沒有給予觀眾一個「大團圓」結局，陸焉識依舊在每月五號的早晨，帶著馮婉瑜來到火車站，等待那個她殘破記憶中的即將歸來的「陸焉識」，用身體的行動填補精神的創傷。

¹⁰³ Gerald M. Rosen & B. Christopher Frueh, Ed., *Clinician's Guide to Posttraumatic Stress Disorder* (New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2010), by Google Book.

事實上，在「文革」期間受迫害的人中，因巨大創傷而出現失憶、失語的人群十分普遍：筆者的爺爺因「走資派」的罪名遭受批鬥，平反後多年仍處於失憶狀況，後有幸得以自然恢復；表演藝術家趙丹因長期關押，出獄後一度出現語言障礙。在電影《芳華》中，在童年受盡委屈的何小萍（苗苗飾），在文工團同樣不被善待，之後又被處理到野戰醫院做護士，看盡了生離死別的她，突然被表彰為英雄，強烈的反差之下也患上了失憶症。但在潛意識中，何小萍依然深愛著舞蹈，當失憶的她看到曾經所在文工團的慰問演出時，她的潛意識被喚醒了，隨著音樂跳起了舞蹈。在弗洛伊德看來，「潛意識的願望是可以滿足的，儘管只是在夢中或症狀中以歪曲的形式被滿足（藉由壓抑著它們的凝縮和移置鏈）。」¹⁰⁴在何小萍殘破的記憶裡，依然保留著原初的願望，那就是跳舞，也是她投入最多熱情、但最終都沒有達成的事情，不得不說這是她內心的一種創傷。電影的創作者借文工團政委（趙立新飾）之口，說出了特殊年代彌留給每個人的傷痕：

他們受的傷不在身體上，而是在精神上，在這。（動作：手指向心臟）

105

何小萍和劉峰（黃軒飾）是電影《芳華》中最重要的一個人物。「一個始終不被善待的人最能識別善良，也最能珍惜善良」，影片中蕭穗子（鍾楚曦飾）的這句旁白，點明了連結二人命運的紐帶。文工團的「活雷鋒」劉峰因為抱了暗戀多年的文工團戰友林丁丁（楊采鈺飾），受到保衛部門的「調查」，並在受審時備受侮辱，最終被下放到川滇邊境的野戰連。精神上的創傷也影響

¹⁰⁴ 王國芳、郭本禹，《拉岡=Lacan》（臺北：生智文化事業有限公司，1997），頁 188。

¹⁰⁵ 取自電影《芳華》台詞。

到劉峰對身體的態度：當連隊受到伏擊時，劉峰的右臂動脈被子彈擊穿，他卻執意留在野外、守候戰友的屍體，哪怕可能再次遇到伏擊，哪怕失去生命。影片至此，蕭穗子的旁白再次點明劉峰之於身體的態度源自他內心那揮之不去的創傷：

也許就像那位副指導員說的，他不想活了，他渴望犧牲，只有犧牲了，他平凡的生命才可能被寫成一個英雄故事，……那個叫林丁丁的女歌手，最終不得不歌唱他，不得不在每次歌唱的時候，想到他。¹⁰⁶

不難看出，身體和精神在文本中是有互文性的。身體體驗和心理體驗相互交織，因創傷的存在，不斷補償、加深、直至消亡，或是淡化殘破的記憶，或是消滅殘破的身體，否則，創傷始終伴隨人的肉體與精神。

第三章 記憶復刻與自我找尋

中華人民共和國建國後直至當下，國內歷史研究的政治意義高於一切，「共產主義的宏偉藍圖指導著歷史研究，貫穿著社會變遷的話語」¹⁰⁷，而個人記憶幾乎完全消解在主流話語中。「傷痕電影」就是在這種夾縫中企圖用個人記憶還原歷史全貌。但「傷痕電影」的歷史性也不能說是純粹的個人記憶結合矯揉的官方書寫，概括來講，它「不只是指過往經驗、意識的累積，也指的是時間和場域，記憶和遺忘，官能和知識，全力和敘述種種資源的排比可能」，而是「強調歷史的多元歧異現象，多有共識」¹⁰⁸。

¹⁰⁶ 取自電影《芳華》旁白。

¹⁰⁷ 王斑，《歷史與記憶：全球現代性的質疑》，頁 137。

¹⁰⁸ 王德威，〈「海外中國現代文學研究譯叢」總序〉，頁 7，收入楊小濱著，愚人譯，《中國後現代：先鋒小說中的精神創傷與反諷》（上海：上海三聯書店，2013）。

一、童年與青春的政治烙印

通過書寫個人經歷可以達到有益於身心健康的效果，在學界已達成共識，一個概念也應運而生——敘事治療（*narrative therapy*）。「佛洛伊德把精神病等同於一個支離破碎的故事或一段不連貫的敘事。因此，敘事治療的核心步驟就是重新建構人生故事。」¹⁰⁹小說和電影都可以起到創傷的修復作用，許多「傷痕電影」源自導演或編劇的親身經歷，創作過程也成為一種療傷的過程。

用孩子的第一視角去看待特殊年代發生的事情，是王小帥在電影《我 11》（*11 Flowers*）中的嘗試。這部帶有自傳色彩的作品，片頭片尾都採用了導演的畫外音獨白，詮釋著對歷史、記憶和自我的看法：

你就是你，你生在某個家庭，某個時代，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並尊重它。¹¹⁰

一九七五年，主人公王憨（劉文卿飾）是一個十一歲的男孩，與其他三個男同學是親密夥伴。編劇用一件白襯衫作為整個故事的激勵事件，展現了孩子視角下的「文革」：王憨被選為學校領操員，他懇求媽媽為他買一件白襯衫，多次懇求後媽媽（閔妮飾）最終用了一年的布票買衣料，親手為他做了一件白襯衫；一次王憨跟小夥伴在河邊嬉鬧時，掛在樹上風乾的白襯衫被逃命的縱火殺人犯拿走用來止血，而這個殺人犯正是被革委會主任強姦的女同學的哥哥，他縱火也是為了給妹妹報仇；最後被判死刑的殺人犯在臨死前如約寄送了一件白襯衫給王憨。整個故事的完整性並沒有因為政治宣洩而受影響，「文革」對人性的無視都在孩子的目光中得以展現，譬如父親勸說紅衛兵打人反遭毒打、

¹⁰⁹ 鄒濤，《敘事、記憶與自我》（成都：電子科技大學出版社，2014），頁 121。

¹¹⁰ 摘引自電影《我 11》畫外音。

在老謝（被強姦的女同學父親）家避雨聽到成年人的哭訴。在孩子們的眼中，殺人放火、打人批鬥都是習以為常的事情，潛移默化中，這些歷史傷痕已經融入他們的生活，就像影片中的一段情節，幾個孩子圍在王愨的病床前，模仿大人們「坐飛機」¹¹¹的樣子，玩笑之中透著可悲。

蔣雯麗出生在文化大革命時期，電影《我們天上見》（*Lan*）是她作為導演的自傳性作品，她開誠布公地介紹「這個故事是關於我童年的一些記憶和幻想」¹¹²，全片始終以第一人稱敘述，音樂舒緩，娓娓道來，像極了記憶在回放。全片的開頭，蔣雯麗就傾訴出童年的煩惱，那也是她伴隨終身的內心傷痕：

小時候我特別恨我姓蔣，因為「蔣介石」在那個時候是我們國家最大的階級敵人，是小朋友眼裡最大的壞蛋，我真不明白我為什麼不跟老爺姓唐，哪怕被人叫成糖漿、糖稀、糖葫蘆也好。¹¹³

因為這個姓氏，就讓莫須有的「罪名」伴隨著整個童年，加之蔣雯麗的父母因為政治原因在她三歲時就去了新疆勞改農場，沒有父母的陪伴，她與姥爺（朱旭飾）相依為命。影片中一老一小充滿生活氣息的對話和充滿童趣的幻想，彷彿讓人忘卻了這是動盪的「文革」時期。人的記憶總是和痛苦相伴，由於姥爺對她照顧有加，童年的她並沒有受到什麼傷害，除了「反革命狗崽子」的外號，就是去醫院打針的痛、練體操壓腿的痛，印象最為深刻的應該就是多次出現的姥爺的戒尺了，往往還沒動手打，就已經哭哭啼啼了。

¹¹¹ 文革中常用的體罰手段，又稱「燕飛」、「坐土飛機」或「噴氣式」。

¹¹² 摘引自電影《我們天上見》畫外音。

¹¹³ 摘引自電影《我們天上見》畫外音。

「短不過一秒鐘，長不過一輩子」¹¹⁴，一九五〇年出生的張藝謀用記憶復刻的電影往事《一秒鐘》（*One Second*）在二〇二〇年底上映。張藝謀的青年時代被「文革」的記憶貫穿，可以說他的人生承受了完整的「文化大革命」。

《一秒鐘》的故事很簡單，電影的激勵事件圍繞爭奪一卷電影膠片展開，兩位主角張九聲（張譯飾）和劉閨女（劉浩存飾），一個是失去女兒的父親，一個是失去父愛的女兒，一個逃出勞改農場去看女兒的一秒鐘新聞影像，一個想要廢膠片做燈罩來填補貧瘠生活的樂趣。這部電影重現了「文革」時代的人們對看電影這件事的狂熱，想必這才是張藝謀最想要呈現的景觀。看電影的場景是一個簡陋的放映廳，臨時拉起的螢幕前後左右都圍滿了人，既萬人空巷，又歡呼雀躍，人們的臉上都洋溢著簡單真摯的笑容；革命影片《英雄兒女》放至高潮片段，觀眾跟隨電影中的革命歌曲一起高唱，很多人淚流滿面。作為電影觀眾，筆者依稀感覺得到《一秒鐘》在刻意迴避對「文革」傷痕的描繪，甚至略微增添一絲喜劇橋段，來減輕故事發生年代的敏感性。片尾張九聲沒能找回的膠片剪影，不正代表著那個年代屬於每個個體生命心中的遺憾嗎？導演張藝謀借此抒發了對電影膠片的緬懷，透露出內心深處對時代悲劇的回望，歡笑過後不無流露出深沉的悲傷。

這幾部電影都以真實的情感打動人，「歷史能夠放大、補全、糾正甚至駁斥記憶對過去的見證，但是不能廢止它」¹¹⁵，用回憶來書寫的「傷痕電影」，

¹¹⁴ 電影《一秒鐘》宣發文案。

¹¹⁵ 保羅·利科著，李彥岑、陳穎譯，《記憶·歷史·遺忘》（上海：華東師範大學出版社，2017），頁 667。

會以一種坦然處之的態度來審視歷史，以此來見證過去的自我和如今的自我，並從中得到釋懷與安慰，修復心靈無法抹滅的創傷。

二、創傷的意識流敘事

以追憶的方式，通過畫外音旁白來展開敘述，在「傷痕電影」中尤為常見，呈現出意識流（stream of consciousness）的敘事方式。儘管電影無法復刻每個觀眾的記憶，但特定年代的片段卻可以喚醒人記憶中的情緒，痛苦的情緒是最容易在人的記憶中留下痕跡的。婁燁的電影《頤和園》是「意識流」敘事的代表，也是八十年代末中國大學生的集體記憶。當代創傷研究專家凱西·卡魯斯（Cathy Caruth）將創傷定義為「一種人類無法避免的、突如其來的災難性事件。人們對這一事件的反映往往會延遲，並且它們會以幻覺或其他無法控制的形式反覆地闖入。」¹¹⁶佛洛伊德在探討「創傷的執著」時也有類似表述，「創傷的經歷的確可能使人走進死胡同，完全動搖其生活結構的基礎，導致他完全喪失對現在和未來的興趣，沈浸於對過去的追溯中。」¹¹⁷電影中對於慾望壓抑的表達有兩個載體，一個是女主人公余虹（郝蕾飾）的日記獨白，另一個就是空間記憶。余虹的家鄉是煙囪林立的山間小城圖們，導演運用長達兩分鐘的空間畫面來交代余虹初到北京的生活，主觀視角之下的第一眼便是天安門廣場，直到女生宿舍為止，展現了一代大學生的「日常生活空間」。余虹的日記獨白是一種「意識流」敘事，畫面是回憶和想像的「空間」，文字文本和圖像文本

¹¹⁶ Caruth, Cathy. *Unclaim Experience: Trauma and the Possibility of History*. (Yale French studies, 1991), pp.181. 轉引自鄒濤，《敘事、記憶與自我》，頁 116。

¹¹⁷ 西格蒙德·佛洛伊德著，史林譯，《精神分析引論》（天津：百花文藝出版社，2019），頁 147。

各自表達情緒，再交織情緒，共同推動敘事。電影中段，余虹坐在沒有水的游泳池中央、淺水區和深水區的交界處，蠕動著身體倒下，身體語言與情感融合，身體所在的「自然空間」位置也介於危險與安全之間，整個游泳池也像是余虹的「精神空間」，漫天飄動的柳絮代表「精神空間」凌亂的思緒，此時文字文本說到了「第五件事」——「北大（清）的學生，去了天安門」。這是整部影片最具代表性的意識流敘事片段，也是內在情感和外在事件的雙重記憶，令絕望、恐慌、無助的情緒在內心留下「傷痕」。電影中「天安門事件」後，快速閃現「柏林牆倒塌」、「蘇聯解體」、「小平南巡」、「香港回歸」的新聞畫面，這些都是人對特定空間的記憶片段，僅僅閃現就足以給人內心巨大的衝擊，因此這些特定空間殘存在記憶中，都具有強大的敘事能力，當然也包括記憶中的「天安門」。

電影《孔雀》（*Peacock*）拍攝自李薔的同名劇本，整個故事由記憶碎片組成，串連起二十世紀七十年代中期河南小城市一個普通家庭此後的平常得不能再平常的人生經歷。《孔雀》不是嚴格意義上的政治反思電影，但它透過普通家庭的命運，依然折射出「文革」中後期對每個個體生命的影響，每段生活細節都滲透著無法言說的絕望。編劇李薔在劇本〈後記〉說，家庭中的三個孩子代表了人生的三個階段，「姐姐是唯美的，理想主義的；哥哥是世俗的，實用主義的；弟弟是悲觀的，虛無主義的」¹¹⁸，三位主角的故事也隨著弟弟的畫外音，進行意識流敘事，從姐姐的理想主義到哥哥的實用主義，最後進入弟弟的虛無主義，整部電影呈現的人的意識流變，也是對記憶和歷史的反思。整部

¹¹⁸ 引自李薔，〈後記〉，《孔雀》（北京：北京聯合出版公司，2013）。

電影都未出現特寫鏡頭，彷彿人的記憶空間，只是一個模糊的經歷；大量的固定機位長鏡頭，給人一種旁觀者視角，正如「孔雀」之於電影的象徵涵義：

人與人生都具有強烈的「觀賞性」。……我們每個人都像動物園籠子裡的動物，被人們觀賞。我們所有人都像孔雀，身上長滿故事，一生中經歷過的愛恨情仇，如同色彩各異的羽毛長滿人生。¹¹⁹

電影《孔雀》很動人，記憶的碎片不是直接的傷痕，就是空歡喜之後的傷痕，當希望的憧憬一次次被現實擊碎，剩下的只有生活本身。顯然，傷痛更容易在記憶中留下痕跡。電影《陽光燦爛的日子》的結尾高潮，馬小軍（夏雨飾）的內心因為嫉妒米蘭（寧靜飾）與劉憶苦（耿樂飾）談戀愛，在生日聚會上捉弄米蘭，直至跟劉憶苦爭吵、動手。在情節最激烈的時候，導演姜文為畫面按了「暫停鍵」，解說道：

千萬別相信這個，我從來就沒有這樣勇敢過，這樣壯烈過。我不斷發誓要老老實實講故事，可是說真話的願望有多麼強烈，受到的各種干擾就有多麼大，我悲哀的發現，根本就無法還原真實。記憶總是被我的情感改頭換面，並隨之捉弄我、背叛我。把我搞的頭腦混亂、真偽難辨。

……我簡直不敢再往下想，我以真誠的願望開始講述的故事，經過巨大堅忍不拔的努力卻變成了謊言。……我現在非常理解那些堅持謊言的人的處境，要做個誠實的人簡直不可能。¹²⁰

在《陽光燦爛的日子》的結尾部分，導演將馬小軍的記憶、想像、幻想全部拍攝成影像呈現給觀眾，如導演自述，他自己也已經「頭腦混亂、真偽難

¹¹⁹ 引自李薔，〈後記〉，《孔雀》。

¹²⁰ 摘引自電影《陽光燦爛的日子》旁白。

辨」。這種「意識流」敘事是超時間性和超空間性的，真實和虛幻似乎已經不重要，唯有傷痕是實實在在的，如溺水¹²¹一般令人窒息。

三、在反思中找尋自我

「傷痕電影」的創作者具有一定的共性，他們往往會重返故地，約見故人，在傷痕的發軔之地尋找自己，反思歷史。而對歷史傷痕有著最深刻感悟的也正是這些親歷者，他們或為「文革知青」或為「學運」師生。「上山下鄉」（Rustification）這個「文革」時期創造出來的新詞，「六十年代末，毛澤東因無法掌握紅衛兵運動的過激行為，便以『反修防修』為名，號召城鎮知識青年青年到山區、農村等偏遠地方，去接受農民等『再教育』」¹²²。資料顯示，「在歷時十年的『文化大革命』中，全國城鎮知識青年上山下鄉人數達1402.66萬人」¹²³，而整個運動涉及遷移人數多達1700多萬人¹²⁴。這一大規模移居行動，貫穿整個「文革」十年，也是很多文藝創作者的共同經歷，緬懷和反思這段青春記憶的作品也都在「傷痕電影」中又所體現，如陳沖導演的《天浴》、戴思傑導演的《巴爾扎克與小裁縫》都是在講述「知青」（知識青年的簡稱）歲月。而在一九七八年之後的「回城潮」又造成一系列關於階級成分、離家返鄉、子女教育等社會問題，王小帥的「三線三部曲」¹²⁵則是從這個角度來反思「文革」。

¹²¹ 電影《陽光燦爛的日子》結尾處的情節：馬小軍被夥伴們用腳踹入泳池中無法上岸。

¹²² 宋如珊著，林世玲、賴敬暉編，《從「傷痕文學」到「尋根文學」》，頁112-113。

¹²³ 顧洪章，《中國知識青年上山下鄉始末》（北京：人民日報出版社，2009），頁121。

¹²⁴ 參考於張車偉、王智勇等，《中國人口合理分布研究：人口空間分布與區域協調發展》（北京：中國社會科學出版社，2015）。

¹²⁵ 王小帥導演的三部作品《青紅》、《我11》、《闖入者》都以1964至1980年中國「三線建設」這一歷史事件為背景，因此被統稱為「三線三部曲」。

電影《巴爾扎克與小裁縫》（*Balzac and the Little Chinese Seamstress*）的故事發生地雲南，是知識青年「上山下鄉」重要的遷徙地之一。由於地理位置、種族及文化語言上的差異，「一些人類學家和語言學家曾認為雲南與東南亞的聯繫更為緊密，並試圖將雲南省歸為『東南亞』」¹²⁶。上千萬的知青抵達雲南後，「面臨的種種事件如強姦、營養不良、疾病、欺壓（*exploitation*）和死亡」，很快就使他們發覺這裡「不是他們所希望的革命夢想，而是新的集體流放」¹²⁷。用福柯的理論來看，《巴爾扎克與小裁縫》講述的就是一個關於知識與權力較量的故事，「貧下中農再教育」原本是希望改造這些知識分子，但知識青年羅明（陳坤飾）和馬劍鈴（劉燁飾）卻用知識影響了這些「貧下中農」，還成功地改造了小裁縫（周迅飾），小裁縫最終離開村落走向城市。在福柯看來，權力是「一種貫穿整個社會的『能量流』（*power flow*）」，「能夠表現出『有知識』，是權力的一種來源，因為『有知識的人』可以『權威地』評價和談論對象，可以『權威地』解釋對象為何如此這般」¹²⁸。「貧下中農」所主張的實際上是國家意識形態下的「權力」，而「知青」所傳達的人文思想和科學理念作為「知識」的一種，同樣執掌了一定的「權力」——知識權威的權力。儘管「知青」在偏遠的雲南屬於「被改造」的對象，但創作者通過這樣一種博弈，批判了意識形態對人的摧殘，揭露了「文革」時期人民已完全成了被權力利用的工具的現實。

¹²⁶ 白睿文著，李美燕譯，《痛史：現代華語文學與電影的歷史創傷》，頁 342。

¹²⁷ 白睿文著，李美燕譯，《痛史：現代華語文學與電影的歷史創傷》，頁 344-345。

¹²⁸ 郭碩博，《福柯的生存美學思想研究：從「關懷自身」到女性主義》，頁 23。

導演王小帥可以說是對中國電影審查制度拿捏最好的導演之一，近年來，他的多部作品都著眼於政治創傷，但他的作品卻能夠既獲准在國內上映，又可以赴海外參展。二〇〇五年，由他編劇執導的《青紅》（*Shanghai Dreams*）獲得了當年的坎城「評審團獎」，是至今（2020年）為止唯一獲此殊榮的中國電影。作為「三線三部曲」的第一部，《青紅》以「上個世紀六十年代，為了響應政府的號召，無數個家庭隨著自己的工廠離開故土來到西部貧瘠的山區，開始了三線建設」¹²⁹為故事背景，講述了若干年後發生在這些家庭的故事。與電影《青紅》中西部落後地區的「三線」家庭希望子女重回上海的故事不同，王小帥在此後十年（2014年）拍攝的電影《闖入者》（*Red Amnesia*）則講述一個「三線」家庭用非常手段取得北京戶口、從偏遠地區移居北京若干年後的故事，前者期盼終身，後者愧疚終身，兩個故事中的人物都生活在相同的政治性後果中。因「三線建設」（1964至1980年）的時間跨度恰好包含了整個「文化大革命」時期（1966至1976年），因此這兩個重大歷史事件在電影中是雜糅交織的。《闖入者》更是借「三線」背景和懸疑劇情來掩飾它是一部深度反思「文革」的電影。「闖入者」一詞具有多重內涵，對它的釋義也隨著劇情的發展層層剝筭：首先是騷擾電話打破老鄧（呂中飾）平靜的生活，令她不得安寧；老鄧為了解脫不得不搬離老房子，但是輾轉於已有家室的大兒子張軍（馮远征飾）家和有同性戀傾向的二兒子張兵（秦昊飾）家，她都彷彿成了他們生活的「闖入者」；之後的一連串遭遇——被砸碎玻璃、被門口扔垃圾，直到再次接到騷擾電話，老鄧才慢慢意識到可能與「文革」期間被她批鬥過的老趙有

¹²⁹ 取自電影《青紅》片頭字幕介紹。

關。受迫害者的內心「傷痕」就像「闖入者」，闖入施暴者的內心，實際上作惡作亂的「種子」也同樣從來沒有離開過施暴者的心靈深處，片中時而作響的電話鈴聲彷彿在呼喚、在哭嚎，時不時地敲打施暴者的心門。電影《闖入者》的英文命名為Red Amnesia，Red（紅色）一詞明顯是指那段紅色歲月，Amnesia（失憶）則暗指現如今的「政治性失憶」，整部電影追尋「闖入者」身份的過程，也成了「追憶政治性失憶」的過程，直到故事高潮才發覺，原來所有的不安都來自於內心深處不願面對的「紅色」記憶，為「文革」期間犯下的錯逃避許久的愧疚在晚年湧上心頭，形同夢魘，揮之不去。《闖入者》的政治反思是強烈的，女主人公並不是「文革」的受害者，而是一個利用政治迫害別人的施暴者，當然這裡也包含了關於復仇和救贖的討論。

結論

「後六四」時代的中國，是「急遽而酷烈的貧富分化過程」¹³⁰，實則中國共產黨建立「新中國」以來的第二次財富分配。「新中國」成立後的第一次財富分配過程是「私轉公」，通過一系列共有制改革，將企業家、地主、私有工商從業者的私有財產歸為國有或公有，實現所謂的「集體經濟」；第二次是在「文革」結束後的「改革開放」時期，開始「公轉私」的二次財富分配，並在「八九民運」失敗後進入高峰期，「遭到阻塞的部分社會政治力量，事實上被轉移到推進中國曰『市場化』、『全球化』、實則私有化、資本主義化進程中」¹³¹。在這個發展浪潮中，中國電影中呈現的政治反思並不多，整個社會的

¹³⁰ 戴錦華，《性別中國》，頁 125。

¹³¹ 同上。

文化氣氛也處於一種不言自明的「政治失語」狀態，而正是這些少量的「傷痕電影」，為當下「政治性失憶」的中國，撕開新主流意識形態下的禁錮，同時也為「六四後」時代的中國電影史留下除消費至上的商業電影和味同嚼蠟的「主旋律」電影之外的另一種視角的電影，構成中國歷史書寫的個人記憶視角，從而彌補官方敘事的單一性，可以說是一片深沉思考的淨土。

據筆者統計，自一九九〇年至二〇二〇年間，僅有三十六部電影明確談及特定歷史時期的政治問題（主要指十年「文化大革命」時期和「八九學運」時期），而這些電影的水準良莠不齊，風格各異，部分電影也並沒有以「追憶政治性失憶」作為創作目的。譬如，《高考一九七七》、《大地》、《功啟》、《雪葬》等電影，雖然故事發生在特定歷史時期，但其思想內涵仍未脫離官方意識形態，依然保有強烈的「主旋律」色彩；《電影往事》、《野草莓》、《無問東西》等作品則在年代感的再現上有所失真，人物和情節沒有脫離現代氣質；還有部分電影，如《紅色雪》，已經很難找到片源，沒能產生社會影響。「記憶工作興起的重要原因之一，是長期政治和社會動盪造成的創傷體驗」，這些電影雖然對特殊歷史時期有所解構，但卻仍保有「重新編織歷史敘述的動機」，也就不算是學者王斑所說的「記憶的工作」¹³²，因此在政治反思的功能上也有所減弱。

從一九九三年的《藍風箏》至二〇二〇年的《一秒鐘》，「傷痕電影」近三十年¹³³的創作與發展中，創作者的視角逐漸從直面政治創傷，轉向隱喻政治創傷、甚至迴避政治創傷，以謀求電影上映的機會，從而實現市場價值，取得

¹³² 王斑，《歷史與記憶：全球現代性的質疑》，頁 139-140。

¹³³ 這裡指 1990 至 2020 年之間。

商業上的成功。但「傷痕電影」在中國大陸的宿命卻沒有太大變化，近年來反而愈發收緊。以《一秒鐘》為例，儘管電影成功過審、獲准在國內上映，但在二〇一九年初已進入柏林國際電影節主競賽單元、獲得最高獎金熊獎提名的情況下，卻在柏林首映前突然宣布因「技術原因」無法參展，從而退出角逐，這也說明《一秒鐘》將無緣歐洲三大電影獎。「技術原因」這個詞，在大眾看來早已成為某種心照不宣的理由，因為它已經常態化的出現在新聞、文學、電視、電影等意識形態相關領域。

總體來說，「傷痕電影」是個人記憶喚醒集體記憶的一個過程，同時也是個人書寫對官方歷史書寫的一次重構。「在大歷史的空位上，產生了無數的個人的邊緣性的記憶活動，記憶書寫。宏大歷史被重塑身份的小歷史、小敘述代替，以彌補歷史匱乏。」¹³⁴「六四後」時代，創作者對的電影本體的認識也愈加深刻，電影的表現方式也更加多樣。如果說「文革」後十年的國人「面臨不可思議之局，對歷史前程徬徨不定」，處在「後創傷狀態（Posttraumatic）」¹³⁵之中；那么「六四天安門事件」迅速產生的新的創傷，則激發了捲入在社會巨大變革、經濟高速發展之洪流的人們反觀歷史、反思政治的條件，處在「追憶創傷狀態（recalling-traumatic）」，而「傷痕電影」則發揮了治癒創作者和電影觀眾的作用。

¹³⁴ 王斑，〈《歷史與記憶：全球現代性的質疑》〉，頁 132。

¹³⁵ 王斑，〈《歷史與記憶：全球現代性的質疑》〉，頁 110。

附錄 1

電影索引

1990 至 2020 年中國「傷痕電影」

（按電影出品年份先後排序，共 36 部）

1993 年：《藍風箏》

導演：田壯壯 編劇：蕭茅

1993 年：《霸王別姬》

導演：陈凯歌 編劇：李碧華、蘆葦

1994 年：《活著》

導演：張藝謀 編劇：余華、蘆葦

1994 年：《陽光燦爛的日子》

導演：姜文 編劇：姜文

1998 年：《天浴》

導演：陳冲 編劇：嚴歌苓、陳冲

2002 年：《動詞變位》

導演：唐曉白 編劇：唐曉白

2002 年：《巴爾扎克與小裁縫》

導演：戴思傑 編劇：戴思傑

2003 年：《美人草》

導演：呂樂 編劇：黃兢晶、石小克、吳穎

2005 年：《孔雀》

導演：顧長衛 編劇：李檣

2005 年：《青紅》

導演：王小帥

編劇：王小帥

2005 年：《電影往事》

導演：小江

編劇：小江、程青松

2005 年：《姐姐詞典》

導演：蔣欽民

編劇：東西、蔣欽民

2006 年：《頤和園》

導演：婁燁

編劇：婁燁、梅峰、馬英力

2006 年：《芳香之旅》

導演：張家瑞

編劇：袁大舉、張家瑞

2006 年：《紅色雪》

導演：彭韜

編劇：彭韜

2007 年：《太陽照常升起》

導演：姜文

編劇：述平、姜文、過士行

2007 年：《天山雪》

導演：張輝

編劇：張輝

2009 年：《高考一九七七》

導演：江海洋

編劇：江海洋、谷白、宗福先

2009 年：《我們天上見》

導演：蔣雯麗

編劇：蔣雯麗

2009 年：《大地》

導演：哈斯朝魯

編劇：侯鈺鑫

2010 年：《山楂樹之戀》

導演：張藝謀

編劇：尹麗川、顧小白、阿美、艾米

2010 年：《野草莓》

導演：陳兵

編劇：陳兵、崔子恩

2010 年：《讓子彈飛》

導演：姜文

編劇：朱蘇進、述平、姜文、郭俊立、危笑等

2012 年：《我 11》

導演：王小帥

編劇：王小帥

2012 年：《哈琅署火》

導演：高偉

編劇：馬治平

2012 年：《鵝卵石》

導演：劉浩東

編劇：劉浩東

2012 年：《匆匆》

導演：朱曉偉

編劇：朱曉偉、趙元真、竹林

2014 年：《歸來》

導演：張藝謀

編劇：鄒靜之

2014 年：《闖入者》

導演：王小帥

編劇：王小帥、方鐳、李非

2014 年：《藍色骨頭》

導演：崔健

編劇：崔健

2016 年：《記得少年那首歌 1969》

導演：葉京

編劇：葉京

2015 年：《功啟》

導演：丁蔭楠、丁震 編劇：丁震、李強

2017 年：《芳華》

導演：馮小剛 編劇：嚴歌苓

2017 年：《雪葬》

導演：高成崗 編劇：范文、張園

2018 年：《無問西東》

導演：李芳芳 編劇：李芳芳

2020 年：《一秒鐘》

導演：張藝謀 編劇：張藝謀、鄒靜之

注：由香港、台灣導演執導拍攝的相關電影未入此列（《藍宇》、《潘金蓮之前世今生》、《棋王》、《省港旗兵4：地下通道》等）。

參考材料

專書：

1. 宛潔，〈導論〉，收入宛潔主編，《後社會主義》。北京：中央編譯出版社，2007。
2. 阿里夫·德里克著，爾東編譯，〈後社會主義？——反思「有中國特色的社會主義」〉，收入宛潔主編，《後社會主義》。北京：中央編譯出版社，2007。
3. 宋如珊著，林世玲、賴敬暉編，《從「傷痕文學」到「尋根文學」》。台北：秀威資訊科技有限公司，2006。
4. 白睿文著，李美燕譯，《痛史：現代華語文學與電影的歷史創傷》。台北：麥田出版，2016。
5. 朱壽同、王小波，《中國電影文化百年史》。南京：南京師範大學出版社，2018。
6. 鄧小平，〈在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝辭〉，《中國新聞文學大系1976-1982：理論一集（上卷）》。北京：中國文聯出版公司，1988。
7. 劉思羽，《中國影院簡史》。北京：中國電影出版社，2015。
8. 宋如珊，《掙扎·反思·探索：大陸當代現實主義小說的蛻變》。台北：華品文創出版公司，2010。
9. 陸紹陽，《中國當代電影史：1977年以來》。北京：北京大學出版社，2004。

10. 孫石光，〈鄧小平鎮壓學運的前因後果（代導言）〉，收入寒山碧編，《歷史的創傷：1989中國民運史料彙編》。香港：東西文化事業公司，1989。
11. 林勇著，林勇、趙海風譯，《文革後時代中國電影與全球文化》。北京：文化藝術出版社，2005。
12. 佛洛依德著，南玉祥譯，《全彩圖解：精神分析引論》。台北：海鴿文化出版圖書有限公司，2015。
13. 鍾大豐、舒曉鳴，《中國電影史》。北京：中國廣播電視出版社，2004。
14. 王斑，《歷史與記憶：全球現代性的質疑》。香港：牛津大学出版社，2004。
15. 白睿文著，李美燕譯，《痛史：現代華語文學與電影的歷史創傷》。台北：麥田出版，2016。
16. 金丹元等，《新中國電影美學史（1949-2009）》。上海：上海三聯出版社，2013。
17. 饒朔光、裴亞莉，《新時期電影文化思潮》。北京：中國廣播電視出版社，1997。
18. 羅蘭·巴特著，屠友祥、溫晉儀譯，《神話修辭術：批評與真實》。上海：上海人民出版社，2009。
19. 亨利·勒菲佛著，李春譯，《空間與政治（第二版）》。上海：上海人民出版社，2008。
20. 郭碩博，《福柯的生存美學思想研究：從「關懷自身」到女性主義》。北京：中國社會科學出版社，2017。
21. 舒琪編，《1995香港電影回顧》。香港：香港電影評論家協會，1997。

22. 約翰·斯道雷著，常江譯，《文化理論與大眾文化導論（第五版）》。北京：北京大學出版社，2010。
23. 張再林，《作為身體哲學的中國古代哲學》。北京：中國社會科學出版社，2008。
24. 米歇爾·福柯著，陳雪傑譯，《懲罰的社會》。上海：上海人民出版社，2018。
25. 林慕蓮著，廖珮杏譯，《重返天安門：在失憶的人民共和國，追尋六四的歷史真相》。新北：八旗文化，2019。
26. 許寶強，《情感政治》。香港：天窗出版社有限公司，2018。
27. 廖炳惠，〈創傷、記憶的內爆：電影與文學中的台北〉，收入李有成、馮品佳編，《管見之外：影像文化與文學研究·英雄教授七秩壽慶論文集》。台北：書林出版有限公司，2010。
28. 米歇爾·福柯著，錢翰譯，《不正常的人》。上海：上海人民出版社，2018。
29. 西蒙娜·德·波伏瓦著，鄭克魯譯，《第二性 II》。上海：上海譯文出版社，2011。
30. 王國芳、郭本禹，《拉岡=Lacan》。臺北：生智文化事業有限公司，1997。
31. 王德威，〈「海外中國現代文學研究譯叢」總序〉，收入楊小濱著，愚人譯，《中國後現代：先鋒小說中的精神創傷與反諷》。上海：上海三聯書店，2013。
32. 鄒濤，《敘事、記憶與自我》。成都：電子科技大學出版社，2014。

33. 西格蒙德·佛洛伊德著，史林譯，《精神分析引論》。天津：百花文藝出版社，2019。
34. 李薔，〈後記〉，《孔雀》。北京：北京聯合出版公司，2013。
35. 顧洪章，《中國知識青年上山下鄉始末》。北京：人民日報出版社，2009。
36. 張車偉、王智勇等，《中國人口合理分布研究：人口空間分布與區域協調發展》。北京：中國社會科學出版社，2015。

期刊論文：

37. 李道新，〈中國電影的民族記憶於文化歷程（1905-2004）〉，《福建藝術》，期1，2004年1月，頁21-23。
38. 李鳳亮，〈美學·記憶·現代性：質疑與思考——王斑教授訪談錄〉，《南方文壇》，期5，2001年10月，頁67-72。
39. 楊慶祥，〈「新傷痕時代」及其文化應對〉，《南方文壇》，期6，2017年11月，頁52-55。

碩博論文：

40. 周旻，〈淺論中國電影審查制度現狀及其改革〉。北京：中國政法大學碩士論文，2010。
41. 房書夢，〈新時期「傷痕電影」研究〉。北京：中國藝術研究院碩士論文，2019。

英文專書：

42. Chang, K., & Owen, S. ed., *The Cambridge History of Chinese Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

43. Kaplan, E. Ann, and Ban Wang, ed., *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong University Press, 2008.
44. Ban Wang, in Kaplan, E. Ann, and Ban Wang, ed., *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong University Press, 2008.
45. Ban Wang, *Illuminations from the past : Trauma, Memory, and History in Modern China*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 2004.
46. Berry, Michael. *A History of Pain : Trauma in Modern Chinese Literature and Film*. New York: Columbia UP, 2008.
47. Laura Mulvey, in Constance Penley ed., *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge, Chapman and Hall, 1988.
48. Gerald M. Rosen & B. Christopher Frueh, Ed., *Clinician's Guide to Posttraumatic Stress Disorder*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2010.
49. Caruth, Cathy. *Unclaim Experience: Trauma and the Possibility of History*. Yale French studies, 1991.

英文期刊論文：

50. Yau, Esther C. M. "Film and Digital Video as Testimony of Chinese Modernity: Trauma, History, and Writing." *Cinema Journal*, vol. 50, no. 1, (Oct. 2010), pp. 154-162.

網絡資料：

51. 〈電影管理條例〉，中國政府門戶網站 http://www.gov.cn/banshi/2005-08/21/content_25117.htm，2005年8月21日。
52. 文化大革命詞條，百度百科 <https://baike.baidu.com/item/文化大革命/117740?fr=aladdin>，2020年7月29日。

53. 黃愛玲，〈長達 8 年的「黃雀行動」：從電影《省港旗兵 4》看六四事件秘密救援〉，鳴人堂影評 <https://opinion.udn.com/opinion/story/12367/3842733>，2019 年 5 月 30 日。
54. 黃柏威，山腰電影院《頤和園》，陽明電子報副刊專欄 https://www.ym.edu.tw/ymnews/287/sub_movie.html。
55. 電影《動詞變位》片單介紹，台灣女性影像學會電影資料庫 <http://www.wmw.org.tw/tw/film/1225>。