

“啓蒙”的尷尬¹

— 從《孩子王》到《巴爾扎克與小裁縫》的敘述與想像

潘家恩

在 2009 年新出版的一本嚴肅學術著作上，以“失落的一代”對文革期間上山下鄉知識青年進行了命名²，就像時下引起無數爭論的《中國不高興》一樣，用如此一個飽含感情的辭彙來命名這樣一個數量上達以千萬、時間跨度更長達十多年的群體。其背後自然飽含著言說者希望傳達的明確資訊與豐富內容。同時，類似的命名也決不突兀，因為它與之前主流社會及文化知識界對“上山下鄉”和知青敘述的基本傾向幾乎保持一致，無論是“浩劫”結束後盡顯血色的“傷痕文學”，還是 80 年代以來伴隨著“文化反思”需求的啓蒙主題³，或是在新世紀消費主義濫觴與全球懷舊潮影響下啓蒙主題的再度興起。從某種意義上說，犧牲/受害者所產生的“失落”已經成爲一種不言自明的常識與開展類似討論的前提。

“失落”源於一種未嘗兌現的許諾，其極端表現則爲深深的受騙感，如此許諾既可能是“廣闊天地大有可爲”、“偉大領袖是真理的化身”……；也可能是農民身上已經具有著更爲革命和崇高的“本質”，因此值得去接受其“再教育”；還可能是“革命小將”“八九點鐘的太陽們”身上所具有的朝氣活力必將改變那

1 本文深受香港嶺南大學文化研究系碩士課程《六十年代》的啓發與幫助，在此對授課教師戴錦華教授和劉健芝博士深表謝意！

2 (法)潘鳴嘯著，歐陽因譯，《失落的一代——中國的上山下鄉運動(1968-1980)》，香港中文大學出版社，2009

3 戴錦華曾指出：80 年代的中國，以一種頗爲特異的時空敘述，將這一轉折的年代再度定位爲“啓蒙”的時代(戴錦華，《隱形書寫——90 年代的文化研究》，江蘇人民出版社，1999，第 42 頁)

邊落後的土地……總之，“失落”的同時也是一種無言與尷尬。

然而敘述從來就是作為某種現時的需要，如果將學者戴錦華對“傷痕文學”素材的描述做一延伸，它也適用於上述知青敘事的幾個階段（“傷痕—文化反思—啓蒙”）：“與其說是真實的剝露，不如說是真實的改寫；與其說是一次空前的曝光，不如說是一次新的文化遮蔽，一次成功的意識形態實踐。”⁴

作為部分可以實現自傳式表達功能，並在更大程度上可作為所處時代症候（symptoms）進行解讀的知青題材影視文本，既一遍遍地嘗試帶領我們逼近那個年代，但也在一次次地嘗試以現時代需要完成某種程度的改寫與重釋。

而分別於上世紀 80 年代和新世紀初推出的《孩子王》（下文簡稱《孩》）與《巴爾扎克與小裁縫》（下文簡稱《巴》）如果進行對比，將發現期間都不同程度和角度地表現著“啓蒙”這個時代的大主題，儘管啓蒙的出發點、方式、結果不同，並都不如啓蒙者所願，遭遇了不同程度的尷尬。

作為第五代重要導演陳凱歌的重要作品，《孩子王》的背景為文革時期的中國雲南山區，講述一個知青“老杆”，奉命擔任了一段時間的初三語文代課老師，其曾經帶著幻想嘗試改變以抄書為特徵的教條式教學模式，但最後因各種原因而落敗……片中那些充滿神秘氣息的長鏡頭和回蕩其間的聲響以及那個先由主人公老杆獨白，再由片中全體知青集體發出的“從前有坐山，山裏有座廟，廟裏有個老和尚講故事，講的什麼呢？從前有座山，山裏有座廟……”，應該會給每位觀眾留下深刻的印象，它的永無休止像一座永遠走不出去的迷宮，這也許是人物對

4 戴錦華，《隱形書寫——90 年代的文化研究》，江蘇人民出版社，1999，第 43 頁

自身存在狀況的一種無可奈何和自嘲，是對那個年代試圖改變現狀的一種“失落”和“幻滅”，更是敘述者在文化“反思”中從迷失走向“犬儒”的徵兆。

和成長故事一樣，啓蒙故事永遠都是那麼的迷人，同時更將意味深長，它雖然可能褪去傷痕文學的“血色”，但卻可能掉入另一種浪漫化的懷舊，並成爲敘述時代某種更大的現時需要。

創作於 2002 年的《巴爾扎克與小裁縫》同樣以知青“上山下鄉”爲背景，定位爲商業愛情文藝片，影片題材、故事情感、鏡頭表達都充滿了浪漫主義的“懷舊”氣息。就像有網友風趣的指出，該片無疑可歸納爲：“巴爾扎克+莫札特+中國知青+文革+三峽風光+女性意識+青春萌動+知識改變命運”，而其中最爲核心的無疑是片中反覆出現的“啓蒙”主題。

由周迅主演的小裁縫是那個灰暗的鄉村社會中最美麗的女孩，她是如此的天真無邪和單純可愛，只是文化程度不高，不懂“現代”“知識”，所以，兩位男主角（知青羅明和馬劍鈴）下決心要改變她無知封閉的現狀，要教她讀巴爾扎克等人的外國小說。之後的生活對她來說，發生了很大的變化，那成爲了一種“別樣的生活。

而“啓蒙者”——既是遙遠的“巴爾扎克”，更是從城市被迫下放山村的“文明使者”，他們不僅改變了小裁縫這一充滿朝氣、對未來滿懷希冀、對外面的世界又抱著無比渴望的純情少女，連她的爺爺老裁縫(本應起著阻礙小裁縫接受啓蒙的“代理父親”角色)這樣舊社會的長者居然也被神奇地改變了。

關於這兩部電影的評論可謂不少，本文嘗試通過對這兩部重要影片的比較，從影片的事實（狹義文本、劇本等）到電影的事實（除前者外，還將包括製作、發行、文本表述的時代背景、觀眾潛在需求等）進行分析，逐步顯現出學者戴錦華所指出的更大敘事背景——“整個 80 年代的主流文化敘述與精英知識份子的話語，不僅事實上完成了對‘文革’歷史的放逐與遮蔽，而且進而成為對百年中國歷史的遮蔽。因為，只有這樣我們才能欣然接受關於這一始自 1979 年的現代化/‘創世紀’的敘述，在經改寫的‘進步’/‘發展’的線性歷史景觀中，擁抱偉大的現代化進程⁵。”

敘述角度

敘事學理論告訴我們，電影作為一種敘述和呈現（representation）的典型文本，我們不應該簡單的停留在去發現其真假或好壞，而更應該去發現敘述本身所包含的各種意涵（meaning）、不同敘述視角所帶出不同版本故事的之間的裂縫與張力。

有評論指出，比起《天浴》、《活著》、《藍風箏》、《霸王別姬》等片對文革歷史的觸及，《巴》與《陽光燦爛的日子》及同樣由劉燁主演的《美人草》一樣，沒有直接呈現文革中的殘酷一面，反而注重在年輕主人公們朝氣勃勃，充滿激情奔放青春成長經歷上。因此，似乎已經是另外一個敘述的角度了。

但就在這樣一個另外角度看文革的敘述中，敘述主體仍然擺脫不了——知青（受害者/歷史親歷者）的回憶（以“當事人”和“現場感”證明自己對那段歷史擁有充分的解釋權）這一陳規。而農民、農村、以及被歸納為一種讓他們的不公現

⁵ 戴錦華，《隱形書寫——90 年代的文化研究》，江蘇人民出版社，1999，第 44 頁

實得以發生的暴力約束與現實秩序（如《巴》中粗暴並不近人情的隊長）都將作為一種被厭惡、被無聲反抗同時更略帶嘲諷鄙視的“物件”和“他者”。優美如歌的山村風景則更進一步以“安靜-停滯”來彰顯出封閉與原始，這些都將使“啓蒙”成為必要且明確的發生環境。

與《巴》導演戴思傑所表達的初衷“文學怎樣把我們這代人（知青）深刻影響”相反，該片並不在表現文學對他們知青的影響，所以觀眾沒有多少看到文學如何改變了他們的人生志向，而是全力表現著主人公羅明、馬劍鈴們這些城市來的青年如何以一副文化啓蒙者的姿態用文明的利器去影響鄉村。

影片一開始，鏡頭就定位在廣袤的群山深壑之中。這是一個偏遠而封閉的世界，通向外界的道路僅是一條狹窄而陡峭的石階山路，顯而易見，這裏的物質是多麼的貧乏，然而更加貧乏的是人們的精神世界。

隨著戲劇性開幕情節的鋪墊，馬上就是《莫札特永遠想念毛主席》這一帶著超越和征服性的琴聲揚起，隨著鏡頭的推拉，無疑讓我們看到在這兩位“山外來客”和“文明利器”的周圍，如此木然但卻充滿期待的圍著那片土地上的原居民們，他們就像馬上要接受洗禮的聖徒一樣，是如此的平靜沉默。至此，待“拯救/啓蒙”的對象業已明確。而片中此前的戲劇性衝突及隊長的粗暴言行，無疑則更大程度的襯托出這樣的一種“超越性”力量。

爲了進一步完成或證明這樣的一種述說，相關情節自然要順次鋪陳開來：生活在這個偏遠閉塞山區的人們，是無知、愚昧而野蠻的 — 不知道法蘭西在哪裡，將

樂器王子小提琴看作無聊玩具；他們是何其可笑——竟以為鬧鐘裏面有只公雞在叫；他們又是何其野蠻——居然用殘忍的抽打來治療瘡疾……

爲了滿足現代觀眾的消費心理並符合西方電影節評委們對中國的“東方化”與“奇觀式”想像，導演用荒誕的手法消解了貧困和城鄉差別所帶出的嚴肅社會問題，讓苦難消解於玩笑之中，並再次凸顯農民的無知（同時也是可笑與可憐）——把莫札特的小提琴曲改成《莫札特永遠想念毛主席》就獲得了名正言順的演奏權；惡作劇地爲隊長補牙就可換取被沒收的“反動”小說，爲村民講解電影可任意添加外國小說的情節。⁶

但是，就在這樣一個讓我們倍感荒謬並略帶同情的環境裏，忽然出現了一道亮色，她就是由當紅影星周迅所“扮演”的小裁縫，她正是如此的可愛與純情，以致“男人看—女人被看”的視覺快感結構讓作爲觀眾的我們進一步投射了自己的欲望，逐步認同並加入到片中男主角們的拯救行動中（更準確說應該是滿足自己的欲望/虛榮）。所以，在整個觀影過程中，“我們”會是如此的不忍，遺憾其將“埋沒”在這樣一個封閉落後甚而讓人絕望的環境裏。

雖然村民們的沉默與隊長的粗暴、大部分村民的粗俗與同樣作爲那個環境一份子小裁縫的超凡脫俗、“我們”對那個環境的喪氣同情與對“小裁縫/愛情”的羨慕/愛戀從表面上看似乎充滿矛盾，但它們卻從不同的角度達成了同樣的效果，並完成了影片敘事的基本鋪墊，同時折射出男人/城市對女人/鄉村的某種欲望及想像。而那些村民是被動、無知和沉默的，雖然他們在“看”（知青），但實際

⁶ 《對歷史的娛樂》，《DVD電影評介》，2007年第14期
<http://qkzz.net/magazine/1002-6916/2007/14/1608035.htm>

是更大的“被看（導演/觀眾）”。他們極其需要以小提琴、鬧鐘、巴爾扎克、莫札特為代表的先進西方/城市文明的拯救/啓蒙，而為那個昏暗的世界帶來文明之火的，是兩個喜愛西方文明的知青，但兩個群體之間的過大的差距還暫且不具有能夠走入彼此世界的可能，為讓這樣的敘述順利發生，所以內在的需要“小裁縫”以及另外一個具有超越性的因素——“愛情”。所以，在這裏我們可以暫時將片中人物分為：啓蒙者、成功接受了啓蒙的被啓蒙者、未成功接受啓蒙的被啓蒙者。

而這樣的啓蒙無疑是雙重的，既包括西方對東方、更包括城市對鄉村的啓蒙。作者/導演更在許多場景中強調了西方藝術對於東方的魔力：“下鄉伊始，在村民們的些許敵意中，‘我’開始用小提琴演奏莫札特的曲子，‘村民們的臉，剛才還是那般的堅毅，在莫札特清澈歡快的樂曲下變得一分鐘更比一分鐘溫柔，仿佛久旱的禾苗逢上了及時的甘霖，然後，在煤油燈那搖曳不定的光亮下，漸漸地失去了它們的輪廓；同時老裁縫聽《基督山伯爵》故事聽得如癡如醉；醫生一開始拒絕、但一聽‘我’提到巴爾扎克的名字就冒險答應為小裁縫做人流手術等等。西方藝術對東方鄉村簡直具有著橫掃一切的征服力。而這還是文革時期的中國？還是中國的鄉村嗎？⁷”

在這樣一個想像出來的世界裏，除了極少數“成功接受了啓蒙的被啓蒙者”外，啓蒙在這裏所遭遇到的其他人選，要麼只會悶聲背糞、要麼只會板起臉來教訓人、欺負知青。

⁷ 《新移民的文革書寫》，《華文文學》，2008年，第6期，
http://hwwx.stu.edu.cn/show.asp?smallstyle=2008&news_per=6&id=327

似乎只有小裁縫和老裁縫是個例外，那是因為前者不僅是周圍環境中最美麗可愛、純潔且尚未開發的“美”的化身（電影中對白有雲“自古重慶出美女”），同時更充滿了勇氣膽識與對外界的渴望。但在整個文本的呈現過程中，則有意無意地抽離了當時的社會環境及現實問題——雖然是本地人，但小裁縫似乎根本不屬於那個特定年代與特定鄉村環境，她竟可以如此的無憂無慮，不僅在穿著打扮等很多方面與周圍環境格格不入，而且也不用像其他同齡人一樣需要艱苦的勞動，並且她還如此“幸運”地在一個“無父”的家庭，作為“爺爺”的老裁縫經常不在，自然少了秩序與約束，更重要的是，她還可以不像其他鄉村少女一樣、可以毫無害羞禁忌並欣然地接受“被啓蒙”這一角色，似乎是天生等待著他們的到來，偉大的愛情力量和種種遮蔽與“巧合”讓這位“他者中的自我”擁有了可以與優越的“啓蒙者”接近的位置，並可以讓她有足夠的時間和空間去參與“偷書-藏書-讀書”這樣的系列活動。

與其說美麗的爱情是“啓蒙”的結果，不如說更是“啓蒙”的動力與前提，正是因為兩個年輕人想用知識的力量改變心儀的姑娘，把她提升到與他們同等的層次，以使得平等的交流與共鳴變為可能，才擁有如此“點對點”式的“啓蒙”。

而啓蒙的發生，自然面對一些阻力，她來自于雖然作為爺爺但卻“代理”著父親的老裁縫。為了讓啓蒙童話更為圓滿並出於掃清愛情路上羈絆的實用考慮，這樣一位本應更加封建保守的長者則被塑造的猶若神人，除了出行都由村民們用轎子抬著，竟然還能知道小提琴的英文發音，所以他自然也成為影片中的第二個及最後一個被成功啓蒙的啓蒙者。

如果我們做進一步分析則將發現，小裁縫和老裁縫都不是本生產隊的，而且其作為擁有一技之長的“手工業者”自古以來都已經是鄉村社會的“他者”與異質性存在，故一老一少的形象可以與那樣一個同質性的鄉土社會有很大的不同。

而地地道道的村民在影片中不僅面目模糊，沒有任何名字（全片其實只有兩位知青有具體的名字，包括兩位成功的被啓蒙者也都只有職業，而無姓名），成為實實在在讓這場愛情得以發生的環境與陪襯，對於兩位主人公來說，將不會分享予同樣之啓蒙改造的熱情，可他們才是片所述環境及那個時代的真正大多數。

同時，我們還可以看到片中啓蒙溫情的旁側是另一位知青“四眼”的“復仇”故事，作為詩人之子的“四眼”來到農村改造，表面上已經變得和農村人一樣，並在各種公開活動中百般溫順，還作為知青的榜樣在群眾大會上做報告。可在其即將離開山村的前一天，他竟然花大把錢殺了那頭與他朝夕相處並象徵著傳統農耕文明的老耕牛，並以喝牛血洩憤。當然，我們可以從主流社會的角度對上山下鄉對人性的壓抑以及其所隱藏的可怕反抗進行理解，但從另一個角度說，“四眼”的“偽裝”策略和如此的仇恨，只不過因為讓他和農民一樣幹活而已，而數以億計的村民千百年來就是這樣艱辛地勞作著。

更意味深長的是，正是這位“四眼”似乎是另一個讓啓蒙成為可能的條件，如果沒有他被兩位主人公和小裁縫合謀偷出的那箱書，後面的故事就不能發生。他不僅是那些“高尚靈魂”與“現代文明”的真正主人，而且應該先于兩位知青和小裁縫接受到了“真善美”的呼喚，更準確說是“啓蒙”的“受益者”與“發出者”，但現實中的他不僅虛偽（雖然在那個年代或許可以理解），而且自私（說

那箱書早就從懸崖上扔下去了)，似乎並不如片中的“音樂”和“文學”一樣具有那樣的超越性力量。

而作為敘述環境及“客體”的鄉村，即“四眼”之仇恨所在，則被敘述為一片悲情的土地、一種讓“受害者”敘述得以成立的存在。但如果從另外一個角度，它更是城市的附屬與欲望所在，正是十分不平等的資源分配與城鄉二元結構，成就了那樣的一種優越，開頭那位隊長對另一個“美好事物”化身——小提琴的粗暴對待，它更大程度上喚起了善良觀眾們的普遍認同及在心理上完成對無知封閉村莊的無聲譴責（拒絕）。也正是這樣的不平等和鄉村社會（實際上是那個年代）物質的普遍匱乏，造成觀影者難以從自身生活經驗出發進行理解和認同（該片主要在國外發行，即使在國內很多地方看到的也是法語版，可以想像其觀眾中有多少人可能對中國農村物質匱乏的現實有客觀的理解），這些都讓我們的觀影者也不自覺地認同了這樣一種“啓蒙 — 接受啓蒙”式結構。

更為有趣的是，據香港媒體的一個解讀：“當三名主角用裁縫機當鑽牙器、為平日耀武揚威的隊長治牙時，更讓這股喜劇化的浪漫精神，達到了高潮。除了喜劇色彩，它讓我們看到了所謂權力在現代科技下是如此的卑微⁸”。

如此“港式”的偏見！那些因農村醫療條件如此低下而導致血肉模糊的慘痛事實不僅沒有給我們更多的思考，反而成就了我們對傳統鄉村社會的再次“極權指認”與快意惡作劇，不禁讓我們感覺到一種恐懼。

而對比《孩》，後者中被啓蒙者毫無例外地被表現為“他者”的沉默——“沉默

⁸ 石琪，《明報專訊》，2003年1月26日

的學生（雖然王福已經是最優秀的學生，本應該作為被成功“啓蒙”的第一批受眾）、王福的啞巴父親、不願開口的牧童、《新華字典》裏默默無語的方塊漢字以及如此逼近‘主體’，在老杆的白日夢中揮之不去的‘永恆自然’一樣，過度豐富的影像傾向往往是‘社會-文化失語症’的症候⁹。”

正因為城鄉的差距和偏見是如此現實的存在著，在八十年代中期的悲觀表達中，缺少作為拯救力量的“想像愛情”，“沉默”的大多數隻會讓抱有“啓蒙”幻想的外來者收穫到“老杆式”的灰心與尷尬。這正如文化學者張旭東所指出的：

“經過一系列的碰撞、自我發現和自我解構，中國廣大農村的蒙昧‘存在’——作為‘革命’修辭下的愚鈍現實，作為自然，作為語言之外的烏托邦，作為超越‘社會物化’邊界的幻象，以及作為處在世界開端的孤立無援的自我形象——都被一個充滿生命力的知識青年的‘失敗’、他的被歷史碾碎的個人史以及深埋在集體激情與夢幻的廢墟之下的整個歷史大時代的內心脈動所照亮了¹⁰。”

總之，通過這樣一個以外來者 - 知青為角度的敘述，讓我們毫不遲疑地得出——都市是文明、變革與未來的一極，它意味著開放、科學、教育、工業化，那是歷史拯救之所在；鄉村則是愚昧、守舊與過去的一極，它意味著閉鎖、傳統、毀滅、反人的生活，是歷史惰性之源¹¹。

但如果我們可以換一個視角，就像學者高默波以自己作為農村孩子在文革時的經

9 張旭東，《社會風景的寓言：解讀陳凱歌的〈孩子王〉》，《熱風學術（第一輯）》，廣西師範大學出版社，2008，第144頁

10 張旭東，《社會風景的寓言：解讀陳凱歌的〈孩子王〉》，《熱風學術（第一輯）》，廣西師範大學出版社，2008，第143-144頁

11 戴錦華，《霧中風景——中國電影文化1978-1998》，北京大學出版社，2000，第73頁

歷與體認所指出的：

“我們譴責毛澤東時代用階級鬥爭的教條來解釋和指導一切，但不同地域，不同社會和經濟條件的人有不同的利益和需要，這是不可否認的。就拿樣板戲來說吧，巴金在《隨想錄》中曾說，他一聽到樣板戲就心驚肉跳，成爲一種典型的記憶創傷。可是我的記憶恰恰相反，它是在農村最好的記憶之一。由於樣板戲被拍成電影而在農村普及，也是由此機緣，才學會了欣賞和演唱京劇。所以說，巴金的經歷和我們農村人的不一樣。巴金的回憶不但寫出來了，而且有很多人讀，包括外國人，而農村人一般不寫回憶錄，不會寫，寫了也沒有人看。於是巴金的回憶就不僅僅是個人的經歷，還成了歷史，而占中國絕大多數的農村人沒有記憶，也沒有歷史¹²。

當然，巴金的文革和普通村民的文革雖然不同，但可能都同樣真實的並存著，只是因爲我們敘述的角度不一樣。然而問題在於，爲何我們只能聽到前者？就像我們必須如此認真嚴肅地去細讀這兩部電影文本一樣，我們同樣也要警惕將農民或鄉村浪漫化，因爲“不管是將‘城市與農村’分別敘述爲‘有缺陷和美好的’，還是敘述爲‘文明的與落後的’，都將陷入了二元對立的思維模式中。在這樣的思維模式中，根本無法解決城市與鄉村任何一方的問題，因爲它們都承認了現實中城市與鄉村的分離，並把這種分離作爲思考問題的前提。”¹³

在此基礎上，學者吳志峰進一步指出：“貧窮和落後的‘詩意田園’形象，雖然打破了前述二元思維模式，但是當貧窮落後與鄉村的人與風景一起都被詩意化時，是不是更危險呢？在審美距離的觀照下，貧困與落後所激起的是憂鬱的同情，而不再是不安和傷痛……我們或許應該問一問，究竟是什麼樣的現實，使得

¹² 高默波，《起程——一個農村孩子關於七十年代的記憶》，北島、李陀主編，《七十年代》，香港牛津大學出版社，2008年，第86頁

¹³ 吳志峰，《社會主義現代化進程中的城鄉敘事——知青文學（1966-1986）研究》，薛毅編，《鄉土中國與文化研究》，上海書店出版社，2008年，第452頁

貧窮落後的鄉村與對它的詩意化可以並存。”¹⁴

而這些多重危險的擔心，似乎不同程度的存在於這兩部代表性的作品裏。

字典、外國小說——拯救力量？

在新近成為建國 60 周年獻禮片之一的《高考 1977》中，農場場長老遲說道，“不要以為你們叫知青，就有知識！”

誠然，雖然在敘述中比普通村民受過更多教育的知青往往被呈現為“啓蒙者”。然而就像《孩》中，無論是第一堂課受到班上聰明學生的挑戰，還是鄉村小學物質條件的限制，都讓“老杆”作為教師的身份從一開始就是分裂和破碎的¹⁵。

而其所在城市及教育程度所賦予他們先在的優越感，在很多時候似乎並不能產生直接的幫助，因為對於大多數村民來說，生產勞動的能力及積極性才是他們判斷知青的最重要標準。就像《巴》中那樣，背糞筐絕對不是這兩位知青的優勢，所以，啓蒙者需要借助各種外力/工具/知識才能回復到啓蒙得以發生的差級結構。

這些知識當然不是《我們村的年輕人》裏的土法知識，不是那些回鄉知青與本土能人們一起設計的自製水平儀、推土車，或者利用鏡子反光所製造的探照燈。

在《巴》中，影片一開始這樣的“外來工具/知識”則體現為從城裏帶來的菜譜，而作為另一個有趣的參照文本——《美人草》中舒淇主演的另一個女知青葉星雨，

¹⁴ 吳志峰，《社會主義現代化進程中的城鄉敘事——知青文學（1966-1986）研究》，薛毅編，《鄉土中國與文化研究》，上海書店出版社，2008年，第453頁

¹⁵ 張旭東，《社會風景的寓言：解讀陳凱歌的〈孩子王〉》，《熱風學術（第一輯）》，廣西師範大學出版社，2008年，第141頁

在教農民識字課上，講的不是意識形態，也不是階級鬥爭，而是這些成年學生生活中最缺乏的“豬頭肉、鹽煎肉、回鍋肉、紅燒肉、米粉肉……”，如此戲謔既飽含著對那個年代物質匱乏的自嘲與揭示，更點出“啓蒙者”所提供與“被啓蒙者”所需求之間的鴻溝與落差。

如果說在《孩》中，作為一種“源語言”的字典，這樣的工具還在某種程度上象徵著“客觀”，而到了《巴》中，作為“啓蒙”和“拯救”的拯救力量已經被富有創意地具體轉化為象徵著“真善美”的外國小說。（作為一種對比與強化，影片中提示老裁縫在“被啓蒙”前更為接受並喜歡如《水滸》這樣的傳統文學作品）

如果說在《孩》中，王福如此認真和不懈的抄字典，它收穫的是某種教條和無意義。更為關鍵的是，他讓觀眾對那個年代產生了包括同情、反感和控訴在內的複雜情感，進而讓我們對“字典”本身所代表的一切進行了質疑！以致最後作為即將“敗下陣來”，但又似乎看破那個時代可怕迴圈的“老杆”在樹樁上意味深長地寫下：“王福，今後什麼也不要抄了，字典也不要抄。”

但在《巴》中，取代“字典”的“外國小說”卻擁有如此神奇的拯救力量，不僅美好的愛情因之成真，就連本應作為啓蒙障礙的老裁縫經過“我”“毫不顧及的自我的”講述，竟然讓這個聰明的手藝人心裏泛起波瀾——“由於受到了這位法國作家的影響，一些奇思怪想、神秘和自發的念頭，開始出現在了村民們新做的服裝上，尤其是種種有關航海水手的因素。假如大仲馬看到我們的山民們穿著某種水手服似的短上裝，他本人可能第一個會感到驚奇，這些衣服雙肩窄，領子大，肩後面方，脖子前尖，風一吹來便撲啦撲啦地拍響。它們幾乎在散發著地中海的

異國氣息。由大仲馬描繪、而後又由他的徒弟——我們這位老裁縫剪裁的藍色水手褲，已經贏得了姑娘們的歡心，褲腿寬大，迎風飄蕩，從中似乎彌散開藍色海岸的芬芳清香。他讓我們描畫出一個五爪的鐵錨，它成爲了那幾年天鳳山上女人們最時髦的圖案。”

我們之所以如此詳細的摘錄這段引文，是因爲如此詳細形象的旁白敘述，它造成了一種實實在在的效果——敘述者對“啓蒙”的效果正是具有十足的把握，而這些都只是一種現場的“還原”與細節的追認。

除了字典和外國小說，我們還可以討論另一個十分有趣的象徵物體——鬧鐘。由知青帶來的它一方面改變了農村“日出而做日落而息”的生活習慣，它更帶去了一種新的秩序，並且這樣的外來秩序還十分強大，連粗暴強橫的隊長都必須就範。而這樣的新秩序，則將轉由外來知青進行控制，主人公爲了提前下班，就可以根據自己需要隨意撥亂鬧鐘，既顯示他掌握文明主動權的優越感¹⁶，又說明其利用的，正是山民們對外來事物的“陌生”與“敬畏”。

如果按前文所述，無論是字典還是外國小說，無疑都突出強調對文本中個別人物的拯救與改變，而留給普通村民的，更多則是鬧鐘（正如影片結尾，年邁的隊長守著那個二十多年前的鬧鐘），或者是鬧鐘所代表的功能，而那個群體的真正需求卻被如此巧妙地逃脫過去。

正如有論者指出，真正高明的文本是什麼都說了，但它卻有意識的讓我們看不到

¹⁶ 《對歷史的娛樂》，《DVD電影評介》，2007年第14期
<http://qkzz.net/magazine/1002-6916/2007/14/1608035.htm>

某些它不願讓我們發現的事實，在很多時候，電影正對應為這樣的文本形式。

我們必須看到，在《孩》中，影片生動表現出來的“教育”，並不僅僅光指教育別人，相反，它的意思首先是自我教育、自我修養、自我發現，甚至是自我改造¹⁷。同時，如果說當知青老杆曾近乎神經質地關注一個不上學的放牛娃，有一次還一臉虔誠地蹲下身來對他念叨：“我認的字，可要我教你？”

而在《巴》中，當隊長發現知青們私下看“反動小說”的秘密，並以此為威脅要求其替自己治牙（鎮裏的庸醫給他拔錯了牙，求這位城裏牙醫的兒子似乎是這位“頭領”唯一的選擇），血肉模糊的手術過後，知青的本事立馬傳遍那個鄉村社會，和片頭中矗立聆聽小提琴的場景一樣，知青的住處門口排起長龍，又是一種無聲的佇立，只是這次是村民們的真正需求，他們分別帶著雞蛋和掛麵前來求醫，而這位牙醫兒子此時並沒有像要改變“小裁縫”時的那種熱情與衝動，而毫不猶豫地選擇了回避。

如果說城鄉二元結構及農村醫療條件匱乏這樣一個殘酷現實被那個改裝自縫紉機鑽牙器所帶來的鬧劇效果所消解，作為進一步的對照，若干年後，這位當年的“准牙醫”正是以此專業技能進入上流社會，這一次不是農村，而是在城市的正規大醫院。如果對應你我身邊的現實，二十年後的牙科博士生導師在多大程度上又可能回應那些作為社會絕大多數農民們無聲的需求？

我們不能去苛求這兩位青年主人公，但至少應該讓我們對這樣一個以美麗愛情為

¹⁷ 張旭東，《社會風景的寓言：解讀陳凱歌的〈孩子王〉》，《熱風學術（第一輯）》，廣西師範大學出版社，2008，第140頁

掩護的啓蒙童話，期間說呈現出“啓蒙”的選擇性與自我窄化保持著某種應有的清醒。

知識改變命運？

儘管在《孩》中，有著“從前有座山……”那個著名的無限套娃式迴圈，片中的放羊娃形象本身就將作為一個現實社會中的常見提喻（它不斷提醒著我們這樣一個寓言¹⁸，隨著時代的變化，現在的放羊迴圈更為準確的被轉化成打工迴圈），它無疑進一步對應出了帶有某種“啓蒙”熱情的外來者們的尷尬與無奈。

但同樣在《孩》中，在王福的作文裏，王福先說自己的父親是世界上力氣最大的人，但父親認為力氣沒有王福大，因為王福在讀書！這樣質樸的話，從這位沉默但無疑最為刻苦認真的學生心裏流露出來，說明一種邏輯已經深深地內化為王福、王福家人以及整個村莊人的共識。這樣的主題在《巴》中則直接變現為一個在當下社會已經如此“常識”的口號——知識改變命運！這些命運既可能是個人的，也可能是整個國家和民族的。

作為一個呼應，1999年在中國內地及香港推出了《知識改變命運》大型紀錄片以及同名書籍，意念和資金均來自亞洲首富李嘉誠，目的是宣揚“知識”的重要性。整套紀錄片由四十集真實人物的故事組成，主要講述這個社會中不同層次和職業中的成功人士如何排除萬難，抓緊得之不易的受教育機會，堅持學習，然後建立理想的事業，其個人成就如何為人所稱頌羨慕。作為公益廣告在中央電視臺

18 “放羊爲了什麼？賺錢！賺錢爲了什麼？娶媳婦！娶媳婦爲了什麼？生娃！生娃爲了什麼？放羊……”

播出的這四十個故事背景雖然各有不同，但總體給人的印象，就是我們只有努力不懈地學習“現代知識”，才能改變個人原本不好的命運（一般指“窮困”或“殘障”），迎來美好人生（一般則指改善生活以至有名有利）。

但到底什麼是“知識”？什麼是“命運”？改變了誰的“命運”？命運怎樣被“改變”？所有命運都可以被知識改變嗎？那些沒被改變命運的人只是因為知識或努力不夠嗎？

而在主流論述中，上述問題都被輕鬆的簡化，它假定現實社會中的各種差異與不公平都可以歸結為掌握知識的多少與好壞，由此狡猾地掩蓋和轉移了各種社會不公的深層次根源，而知識更被分成等級，窄化為各種指定範圍內與個人職業相關的實用性知識，“命運”則多指個人的前途，“改變”則就是沿著社會設定路線之“發展”——名成利就¹⁹。

它無疑與當前風靡城鄉的各種創業或勵志神話保持著高度的同步，並且極少受到質疑地被指認為改變鄉村/弱勢群體落後面貌的一種想像性力量。

回到上述兩部電影，“啓蒙”改變了誰的命運？在《孩》中，無論是“啓蒙者”還是“被啓蒙者”，都由於大時代和那個可怕的歷史文化迴圈之制約，暫時性的沒有改變命運——放羊的繼續放羊，原來從事農業勞動的知青照樣回去從事勞動。而過了近二十年，當我們在《巴》中看到啓蒙所具有神奇和不可置疑的力量後，它改變了誰的命運？我想更多還是知青自己的命運，它不僅收穫了小芳式的

19 陳銘匡，《知識改變命運？——從個人命運到社會的命運》，嶺南大學文化研究碩士課程論文

愛情（歌詞：謝謝你！給我的愛，幫我度過那個年代！），更為將來在各自領域的成功積累了別樣的經驗（如《巴》的導演戴思傑正是憑著敘述自己的知青故事而風靡文壇）。

當然小裁縫也獲得了很大的改變，但在二十年後的重返場景中，被敘述中的改變與男主人公們比起來，卻是如此的模糊！在片中，證明小裁縫已經“被啓蒙成功”的資訊無疑是其決然和不留餘地的出走！但自娜拉以後，出走多是留給我們的一種姿態，更是一種新的指涉，它一方面給我們帶來了無盡的想像，但卻也在更大程度上讓這樣一個邊遠山村發生的小故事接連到了更大意義上的主流社會邏輯，“出走”是對鄉村故事的逃脫，但卻將是時代故事的落網！

從鳳凰山到省城，再到深圳、香港，小裁縫從山溝走向了世界，或許文本作者不忍或不便說出其間各種可能，一個如此年輕、與城市沒有任何聯繫的偏遠山村女孩、除了“聽過”幾本十九世紀外國小說外沒有受過多少正規教育，但卻又如此的美麗動人和充滿浪漫幻想，她將如何在陌生的世界生存？

當我們被以“深圳”和“香港”這樣的符號告知時，三種雖然文本沒有告訴我們的可能出現了：第一種是《榴槤飄飄》或《性工作者十日談》中數量龐大“北姑（注：香港人稱來自內地的‘性工作者’）”中的一員，因為這樣的一個群體很多也都來自內地農村，年輕、文化程度底，也都是先在深圳再到香港；第二種是《天水圍夜與霧》²⁰中另一位讓人心碎的王曉玲，恰巧小裁縫和王曉玲一樣都來自川渝的山村；當然，還有最“陽光”的第三種可能，借改革的東風，小裁縫在

20 許鞍華導演，2009年上映，以香港天水圍真實發生的倫常悲劇和滅門慘案為藍本，劇中女主角系大陸嫁港人的新移民。

深圳淘下第一桶金，成為了女企業家，即所謂的成功人士。我們不難想像在領獎臺上熱淚盈眶的她回憶起自己當年的故事，為各種勵志範本增加進一個新的例證，複製出更多的創業神話。這樣的一種大團圓結局似乎是對前述判斷的一個否定，但影片的效果卻在影片之外至此達到。

與小裁縫的模糊和被推測相對照，就在影片即將結束的時候，兩位當年的“文明使者”，十分具體的彼此交代（吹捧）著對方如何分別進入了上流社會：開車前往機場接機的羅明不僅擁有體面的妻子，調皮可愛的孩子，更是博導、口腔學院的學術權威。衣錦還“國”的馬劍鈴則是在法國取得成就的小提琴家。而作為巨大的反差，反觀那個曾經“遭遇”過外來文明的村莊和普通村民，二十年的光陰似乎沒有改變什麼，沒幾顆牙的隊長依舊拿著那個當年的鬧鐘，千百年的民間黃色謎語仍然是當地人少有的娛樂，它正像《孩》中的寓言一樣，仍然是一種揮之不去的迴圈。

知識的確可以改變命運，但我們應該看到，比起一部分人來，另一些人的改變發生的更為容易，並更具現實基礎！

敘述啓蒙的時代

福柯曾說，重要的不是神話講述的年代，而是講述神話的年代！在上文中，我們不是去辨別他們講述這段歷史的真假，而是去發現他們怎樣敘述那段歷史。下面我們需要討論一下之所以產生出如此敘述的年代。

如果我們跳出這兩個文本，對於那個年代中的知青群體來說，其身份位置和自我

認同本身無疑就是尷尬和充滿矛盾的。在《失落的一代》中，作者舉了一個十分有趣的例子：“爲了證明他們的行動是正確的，有些知青在他們宿舍大門的兩邊貼上兩條標語：一是‘虛心接受貧下中農再教育’，另一則是‘嚴重的問題是教育農民’。毛的這兩條自相矛盾的語錄正好描述了他們所處的尷尬境地²¹。”

不僅敘述主體自身的認同充滿著矛盾，我們還需要看到產生《孩》和《巴》這兩類文本所處的不同年代、那個年代的內在需求以及彼此間的異同與內在延續。

一方面，我們需要指出，伴隨著“文革”與毛時代終結及改革開放這一“創世紀”的開啓，“啓蒙”始終是那個時代延續至今的某種內在需求。正如學者吳志峰所指出的，“自80年代始，文化界中的許多精英知識份子認爲若不從啓蒙主義的角度重新認識農民乃至改造農民，中國就永遠走不出歷史的迴圈。同時如有論者指出的，80年代知識份子之所以迫不及待地需要陳奐生²²這樣的農民形象，是因爲他們急於想從‘接受貧下中農再教育’的話語中解放出來，並從有缺陷的農民形象中重新建構自己的‘啓蒙者’身份。以此極大緩解歷史創傷所帶來的文化焦慮，並爲新一輪的啓蒙和改革提供動力²³。”

另一方面，雖然面對著“啓蒙”這樣的共同主題，不同時間段和不同背景的創作者卻有不同的處理方式。比如創作于文革結束不久並恰值“文化反思熱”時期的《孩》，對於創作者來說尚屬新鮮的“插隊”經歷，其間夾雜著太多複雜的情感因素與個人生命經歷。因此作爲那個年代的代表作品，更需要放在整個“第五

21 (法) 潘鳴嘯著，歐陽因譯，《失落的一代——中國的上山下鄉運動（1968-1980）》，香港中文大學出版社，2009，第263頁

22 高曉生系列小說《陳奐生進城》、《陳奐生出國》的農民主人公

23 吳志峰，《社會主義現代化進程中的城鄉敘事——知青文學（1966-1986）研究》，薛毅編，《鄉土中國與文化研究》，上海書店出版社，2008年，第460-461頁

代”創作群體的廣大系譜中進行認識。

而正如戴錦華教授所指出，“第五代是‘文化大革命’的精神之子。他們是‘文革’所造成的歷史和文化斷裂的精神繼承人，他們是無語的歷史潛意識的負荷者，他們是在一個歷史性的弑父行爲之後，在古老的東方文明的沉重與西方文明衝擊的並置的歷史閹割力面前，絕望地掙扎在想像秩序的邊緣，而無法進入象徵秩序的一代。因此，第五代思維模式與情感模式中不和諧的二重性：一邊是臣服於主流，以期結束流浪，進入象徵秩序的渴望，這使他們必須借助於主流的話語。而另一邊則是在狂歡節之外的旁觀者的理性沉思²⁴。”

所以，其間的尷尬不止於萬丈激情所遭遇到的冰冷現實。因此整個文本的敘事風格上，充滿著沉悶與晦澀，絕沒有《巴》明快清晰的處理方法。

而進入新千年之後，我們將發現《巴》的作者同樣也是當年的插隊知青，但爲何其創作的藝術風格、對啓蒙效果的想像和處理卻又如此的不同？除了因爲創作者已經長期居住法國，小說是用法語寫成，電影則以法國電影的名義去戛納電影節參展外，它無疑還告訴我們時代變了——七八十年代之交對“文革”歷史的清算已經迅速爲“高歌猛進的現代化進程”所取代²⁵。

而在中國的學術思想界，正如著名的“田園詩”與“狂想曲”這兩個形象的類比所指出的：“我國現代化進程歸根結底是個農民社會改造過程，這一過程不僅是變農業人口爲城市人口，更重要的是改造農民文化、農民心態和農民人格。所以，

24 戴錦華，《霧中風景——中國電影文化 1978-1998》，北京大學出版社，2000，第 25-29 頁

25 戴錦華，《霧中風景——中國電影文化 1978-1998》，北京大學出版社，2000，第 17 頁

讓他們從田園詩式的農業文明中走出來，而以發達的自由個性譜寫出中國現代化的狂想曲，則是時代的需要。否則不但農村沒有希望，我們城市也將處於一種‘都市里的村莊’的狀態，它可能是甯謐而安全的，但在現代化與‘後現代化’的世界上將沒有立足之地²⁶。”因此，鄉村、自然、以及所依託的那種生活方式，其作為“現代化想像”反面的一個歸屬與意義系統，自然需要遭到清算、審判與放逐，而在此基礎上對六十年代的想像與消費，無疑是“在實用主義、商業大潮和消費主義即將全面獲勝之前，對一個理想主義時代不無戲謔、亦不無感傷的回首²⁷”

與此同時，現實中觀影者的需求也發生了巨大的變化，如果說八十年代初的啓蒙是那個血色清晨中讓“一代人”心靈獲得以想像性的撫慰與解決，那麼新世紀的啓蒙則無疑更出於一種消費和休閒的需要。因為在消費時代，記憶本身也是一種商品，消費市場需要什麼樣的歷史記憶，製片商就可炮製出來販賣²⁸，亦可批發，亦可零售！

正如前文所述，《巴》全片都瀰漫著一股厚重的懷舊氣息，其絕不僅是單一文本的特徵，它更是近年來全球範圍內“懷舊潮”的一種同步與呼應。“與其說其表現了一種歷史感的匱乏與需求，不如說是再度急劇的現代化進程中深刻的現實焦慮的呈現；與其說是一份自覺的文化反抗，不如說是別一種有效的合法化過程。在一次新的文化‘啓蒙’中，將某種名曰‘歷史’的現實政治文化因素的‘在

26 秦暉、蘇文著，《田園詩與狂想曲——關中模式與前近代社會的再認識》，中央編譯出版社，第2頁

27 戴錦華，《救贖與消費——90年代文化描述之二》，《鐘山》，1995年第5期

28 《對歷史的娛樂》，《DVD電影評介》，2007年第14期
<http://qkzz.net/magazine/1002-6916/2007/14/1608035.htm>

場’指認為‘缺席’。從此，一份久已被壓抑的記憶浮出歷史地表，在對現代中國歷史的再度指認中，使人們獲得安撫，獲得一個關於現代化中國的整體想像性圖景²⁹。”

而另一當下全球範圍內的巨大現實則是——各種左翼思潮的大失敗和全球資本的大勝利，它讓各種語言/想像/行動成爲不可能，而只剩下了一些無害和樸素的表達：除前述的“知識改變命運”外，還有諸如弱勢群體、窮人、富人——這些似乎已經確切地標籤出他們作爲“啓蒙接受者”天然和先在的被動，它也更大的呼喚和滿足了“城市/富人/有權者”的廉價同情，進而爲“啓蒙”的暢銷提供了新的條件。

從某種程度上說，它“就像曾經風靡全國、流行城鄉的《小芳》一樣，與其說它是一份痛苦的追憶，不如說它是一份因距離而獲得的安全感，更近於某種優越和奢侈。但更爲有趣的是，它以一種爲了消費和流行的通俗歌形式出現並獲得了巨大的成功。於是，不無悲壯的、黑土地上的歷史記憶與現代都市的交際方式，激情、感傷的懷舊追憶情懷與功利主義現實目的，在對‘無悔青春’的想像性重返與奮鬥/成功之路的展露與認證上，便不無‘後現代’意味地縫合在一起³⁰。”

這樣的啓蒙話語，雖然沒有“傷痕文學”般直接的血淚控訴，可能還充滿必要的溫情，但它無疑是對前者一種更高明的延續和一種哭過笑過之後更有力的清算。

“文革”背景雖然作爲一種禁忌而沒有被直接的觸碰，但它卻往往被作爲一種可供借重的物件，以彼年代的荒謬來對照出現時代的美好。

²⁹戴錦華，《隱形書寫——90年代的文化研究》，江蘇人民出版社，1999，第126-127頁

³⁰戴錦華，《隱形書寫——90年代的文化研究》，江蘇人民出版社，1999，第102-103頁

同時，我們又將發現如此敘事的“詭計”還在於：它們在多大程度上強調了什麼，就可以讓我們在同樣的程度上忽略去另外的東西，而實際上後者可能更為（至少同樣）重要，以此完成一種遮蔽和轉移！比如在《巴》中，在由敘述者和電影語言所營造出的懷舊情緒、悲情敘述與浪漫情懷中，許多當時嚴重存在的暴力則被乖巧的逃脫：比如從那個年代始越來越嚴重的城鄉二元對立被簡化為一方物質的匱乏，農民的愚昧與隊長的粗暴。而整個上山下鄉運動的經濟背景——如有學者指出的“解放後一次次動員知識青年上山下鄉，其實質原因都是經濟問題，除了因為計劃經濟使城市就業門路越來越窄、對農村人口的長期禁錮，還有如解放初期的片面學習蘇聯，盲目發展重工業化³¹”——則被完全的抽離。

更廣義上說，無論是城市還是農村，整個中國在剛建國的時候，都將作為無法對外殖民的發展中大國為了完成工業化積累，而不得不採取“以勞動替代資本”為手段³²。如果說片中兩位男主角被“發配”到邊遠山村是一種犧牲和時代的需要。那些和他們同樣幹活，雖然不懂小提琴、不夠優雅、更沒有小裁縫般天生麗質，但農活幹的比他們都要好的普通村民又何嘗不是那個時代的犧牲者（貢獻者）？只不過，我們都更為自然地認同了片中的男女主人公，而極少可能對其中更為廣大的“群眾”分享那份必要的理解與認同。

這樣做，可以讓“製作者、造夢者以感傷、懷舊之情實現了時空的前置；敘事與現實的間隔，使得製作者得以略過龐雜混亂的現實，頗為有效地呼喚、構造中國

³¹ 定宜莊著，《中國知青史——初瀾（1953-1968年）》，中國社會科學出版社，1998年，第300頁

³² 具體參見溫鐵軍，《三農問題與制度變遷》，北京：中國經濟出版社，2009年1月第二版

的中產階級社群，重建與商品社會相適應的職業倫理和道德、價值話語。”³³

文本內外所隱含的各種裂縫也被如此無害化的懷舊潮和強大的溫情所消費與縫合，更多複雜的現實與嚴肅的反思則在被意識形態意義上的聲討和一種整體性的否定中所消解！

兩種出走

在《孩》劇中充滿了無出路的苦悶與惆悵，最終不得不以啓蒙者“老杆”的出走為結局。而在《巴》現場，似乎看到了啓蒙的“成果”，因為就在啓蒙的直接和間接作用下，被啓蒙者小裁縫和全體村民分別有了兩次出走，但其可能將同樣面臨著更大的落網！

當小裁縫倔強而堅定地邁出山村時，羅明沮喪地問她是誰改變了你，她堅定的說是巴爾扎克，於是兩個青年更加的沮喪！這既是一封令人心碎的分手信，更是“啓蒙”的失落，它以“被啓蒙者”對啓蒙者所設計好軌跡的挑戰來呈現出那樣一種尷尬與錯位，它更以面目模糊的“到哪裡去？”揭示出啓蒙結果並不一定意味著勝利，它將充滿著甚至讓啓蒙者自身都惶恐的不確定性。

隨著小裁縫的出走，過幾年上山下鄉的知青們也回城了，但是更多的人則是無法出走，就像有學者的分析“當千千萬萬的城市知識青年通過各種手段逃離鄉村或農場之時，千千萬萬的回鄉知識青年（更不要說那些千百年就一直勞作於那片土

³³ 戴錦華，〈隱形書寫——90年代的文化研究〉，江蘇人民出版社，1999，第122頁

地上的普通農民)依然在廣大鄉村埋頭勞作³⁴。”

二十年後，當離去的“文明使者”帶著無盡的思念和鄉愁歸來時，發現此時的村民們已經或即將出走，原因是另一個更大的時代已經到來——三峽工程即將淹沒那片千百年來承載他們的土地。和當年知青們上山下鄉一樣，這一次仍然是時代和國家的需要，為了滿足現代化和工業化的百年夢想，為了讓山裏人更多的與外界接觸，為了讓現代人生活方式所依賴的電力需要得到最大程度上的滿足——正是有了它，片尾藉由電視和DV進行的懷舊才成為了可能。

如果說前一種出走還是個體主動的挑釁行爲，是對傳統“小芳式”愛情濫套的逃脫，但效果上卻強化了啓蒙故事的有效性和完整性。而後一種出走則無疑是集體和被動的，它的原因不是二十年前的那次略帶溫柔的啓蒙故事，而是當代“現代化”這一巨型“啓蒙時代”的客觀需要，只是這次來的更爲徹底與決絕。

結果，我們透過雙重的畫框，在電影中的電視裏看到了那接近褪色的記憶，那些即將背井離鄉的蒼老村民。門輕輕地關上了，那瓶延續著思念與故事的法國香水和那台給隊長補過牙、同時還象徵小裁縫和老裁縫的縫紉機，還駐留在那裏。最後以那些被水淹沒的鏡頭作為尾聲，它淹沒了所有曾經風華的歲月。

而讀書聲，笑聲再次全部變的沉默起來。

後記：為了忘卻的“記住”

³⁴ 吳志峰，《社會主義現代化進程中的城鄉敘事——知青文學（1966-1986）研究》，薛毅編，《鄉土中國與文化研究》，上海書店出版社，2008年，第466頁

“記住”實際是爲了更爲安全和徹底的遺忘，似乎以此才能完成某種救贖與祭奠。對於新千禧年以來的喧囂而言，六十年代以及其被賦予的“反抗、尋找與出發”都被媒體一遍遍地碎片化、扁平化、logo化和消費化。而在更廣闊的視野內，我們將發現全球範圍內的“懷舊潮”及其對60年代的全面消費，不正是因爲60年代所代表的資源和語義系統如今已經不再危險，才可以在被無限複製中實現某種展品或標本的功能？

而當我嘗試去對懷舊進行一種另外的解讀，去發現那些啓蒙把戲及其背後的權力與偏見時，我們更需要記住什麼？

對啓蒙的指認和質疑無疑也是容易的，從某種程度上，它無非也是另外一種敘述遊戲，那麼我們將需要如何去面對剛剛被我們拆卸下的敘述與巨大現實？這似乎是擺在我們面前的共同問題！