

革命記憶重構與 1980年代初文化轉型 ——解讀電影《心靈深處》

• 馬 釗

摘要：1982年長春電影製片廠拍攝的電影《心靈深處》描寫了一位中國人民志願軍女軍醫在抗美援朝運動結束後，以未婚女子的身份撫養一對烈士遺孤的英雄事迹。本片拍攝之際正逢中國改革開放之初，「和平與發展」的世界觀取代了「陣營觀」基礎上的中國外交政策，民族主義敘事開始消解國際主義理想。在這個歷史反轉的時刻，《心靈深處》以抗美援朝為背景，試圖在傳統革命敘事框架之外，重新塑造革命英雄和知識份子形象，描述革命戰爭的犧牲與創傷，反思革命的歷史意義和遺產。本文通過解讀這部電影，並與「十七年」（1949-1966）和文革時期題材相近的文藝作品作比較，深入理解1980年代「革命之後」的症候，探索新時期文化轉型對革命記憶的重構與消解。

關鍵詞：《心靈深處》 抗美援朝 革命記憶 文化轉型 知識份子

抗美援朝與土地改革、鎮壓反革命並列為建國初期三大運動，中共高層領導人的決策與十餘萬中國人民志願軍將士的鮮血，共同締造了新中國的國家安全體系和外交政策格局。通過抗美援朝戰爭期間的宣傳教育，英雄主義、愛國主義與國際主義成為這場戰爭的基本意義。其中英雄主義突出了革命戰士不畏犧牲的偉大精神，愛國主義特指熱愛社會主義祖國，而國際主義則表明了中國為了捍衛社會主義陣營的安全，毅然擔當起遠東地區反帝國主義革命運動的先鋒和領袖。

從1953年《朝鮮停戰協定》簽署、抗美援朝運動落幕，到1976年毛澤東逝世，1978年改革開放拉開帷幕，硝煙散盡三十年，中國的政治文化發生了

* 本文撰寫過程中得到了陶東風、李楊、孫民樂、侯松濤、陳綾琪、胡疆鋒、孫士聰、陳國戰、王宇英、康凌教授的批評與建議，並且在首都師範大學、中國傳媒大學、廣州大學的研討會和學術演講中與在場的老師和同學分享，在此一併感謝。

翻天覆地的變化。愛國主義的意義不再只是「擁護社會主義祖國」的階級定義，也同時包括「擁護祖國統一」的民族國家概念。國際主義的外交政策也面臨巨大變革。日本學者村田忠禧曾經專門統計了《人民日報》、《解放軍報》和《紅旗》——「兩報一刊」社論中「國際主義」一詞的出現頻率，「十七年」（1949-1966）時期共有社論4,652篇，「國際主義」出現507次；文化大革命爆發後（1967-1978）發表的812篇社論中，「國際主義」出現164次。改革開放開始後，截至2000年，共有社論1,441篇，但「國際主義」的出現頻率大幅下降，僅有21次^①。「兩報一刊」素有中國政治風向標之稱，1980年代以後國際主義淡出黨報黨刊的宣傳，標誌着中國外交政策方針的巨大變化。簡而言之，改革開放取代了「階級鬥爭為綱」，建立在「陣營觀」基礎上的中國革命外交路線，也逐漸讓渡於「和平與發展」的世界觀。這一系列重大變革也正在改變着中國與昔日敵人和盟友之間的關係。

中美兩國已經恢復外交關係並開啟1980年代的「蜜月期」，中韓關係也開始解凍。與之相對，改革開放開始之際，中朝關係雖然走出了文革時期的低谷，高層互訪不斷，經貿文化合作頻繁^②，但值得注意的是，兩國政治體制發展道路反差巨大，國際政策漸行漸遠。朝鮮確立了金正日的接班人地位，向世襲體制過渡，試圖用金氏家族統治的制度形式，確保第一代革命領袖金日成所創立的革命遺產；這與中國正在提倡的反對個人崇拜、廢除領導幹部終身制等領導體制改革背道而馳^③。同時，與中國開始改革開放、努力融入美國主導的世界經濟體系不同，朝鮮「仍然立足於陣營論看世界，說『同帝國主義妥協具有危險性』」，「規定自己的社會發展階段是『走向社會主義完全勝利的階段』」，仍和從前一樣地在國家社會主義基礎上推行唯一體制和速度戰的經濟方式；從外交方面來看，「朝鮮同持續地與西方加強關係的中國不同，公然表現出對西方的敵愾之心，仍然重視同社會主義圈及不結盟國家之間的關係」^④。在這種情況下，中朝兩國在抗美援朝戰爭中「用鮮血凝成的友誼」和「同志加兄弟」的革命同盟關係，面臨革命高潮漸退的挑戰，出現鬆塌的跡象，那麼中國大眾有關無產階級感情和國際主義思想的抗美援朝記憶，也將面臨新時期的消解。

在這個新時代到來之際，長春電影製片廠於1982年拍攝了一部名為《心靈深處》的電影。該片源自孟偉哉創作的中篇小說《一座雕像的誕生》，由師偉改編為同名劇本，描述了一位告別抗美援朝戰場的志願軍女軍醫為撫養一對烈士遺孤，在新婚佳期來臨之際，與未婚夫產生了深刻的思想衝突，毅然以未婚女子的身份撫養孤兒成長的英雄事迹^⑤。本片的編劇兼導演常彥曾經拍攝被譽為「改革開放以來十大賣座影片的冠軍」的《保密局的槍聲》（1979）^⑥；本片女主角的扮演者是被譽為北京電影製片廠「三朵金花」之一的著名演員劉曉慶，她在《小花》（1979）、《瞧這一家子》（1979）、《神秘的大佛》（1980）等影片中的表演，體現了她極強的人物塑造能力和駕馭、適應不同題材的能力^⑦，因此成為1980年代影壇的耀眼明星。

雖然《心靈深處》最終沒有成為常彥、劉曉慶等電影生涯中的標誌作品，也無法與當時拍攝的一些「反思」電影比肩，但是該片在改革開放初期重溫了中國革命史中的重大事件——抗美援朝運動，是1980年代僅有的三部抗美援朝

朝題材影片中最知名的一部(另外兩部影片分別是《心弦》〔1981〕和《戰地之星》〔1983〕)。編劇、導演和演員都試圖在傳統革命敘事框架和影像語言之外，重新塑造志願軍英雄和知識份子的形象，反思革命戰爭所蘊含的歷史意義和遺產。如果說拍攝於毛澤東時代的抗美援朝題材的經典影片，比如《上甘嶺》(1956)、《奇襲》(1960)、《英雄兒女》(1964)，以及樣板戲《奇襲白虎團》(1972)等，弘揚了以社會主義為主體的愛國主義和以中朝同盟為代表的國際主義，凝結了一代中國人的朝鮮想像和對世界革命的激情，那麼《心靈深處》則展現了一個時代終結後引發的焦慮與緊張。引用蔡翔的觀點：「所謂1980年代是一個極其重要的轉折年代，它預示了中國將逐漸地進入『世界體系』，而1980年代的結束，也宣告了20世紀的終結，而用某些理論家的術語來說，也即所謂的『告別革命』。」^⑧本文認為，《心靈深處》為我們提供了一個視窗，分析「告別革命」來臨之際中國政治文化生態的轉變，以及電影工作者重構革命記憶的嘗試。

一 革命的「倖存者」

《心靈深處》一開場，便展現了一個觀眾異常熟悉的革命戰爭場景：首先，志願軍戰士在火車站集結出發，準備奔赴戰場；接下來是醫療隊的隊員冒着敵人的炮火，不知疲倦地搶救傷員。劉曉慶扮演的年青軍醫歐陽蘭在雨夜穿插於敵人的封鎖區，趕赴前線指揮所救助受傷的志願軍指戰員。影片的第一個高潮出現在軍醫隊長李堅與其丈夫馮團長犧牲的一幕：李堅在穿越敵人封鎖線時受傷，但是堅持帶傷搶救傷員，而馮團長也身負重傷，此時就躺在她身後的擔架上；但是李堅選擇了先人後己，為其他傷員做手術，最終李堅和馮團長兩人先後犧牲。

到這一幕為止，影片的構思並沒有超出「十七年」乃至文革時期拍攝的抗美援朝題材電影中基本的英雄敘事套路，觀眾可以在歐陽蘭身上找到《上甘嶺》中護士王蘭的影子：同樣是戰鬥在前線的醫護工作者，同樣是以男性為主體的殘酷戰爭「剛性」敘事中略帶柔情的女性形象；觀眾也可以從英勇犧牲的軍醫隊長李堅身上找到《英雄兒女》中為了掩護戰友而光榮負傷的志願軍文工團員王芳的印迹。《心靈深處》似乎可以沿着傳統的革命英雄主義和愛國主義的套路走下去，然而電影所描述的戰場上的流血與流淚、戰鬥與犧牲，都集中發生在距離停戰還有三天的一個夜晚；觀眾熟悉的抗美援朝革命敘事在銀幕上持續不到二十分鐘，就戛然而止。隨着鏡頭從黑暗的雨夜轉為旭日東升，電影進入新篇章。主人公不僅是走出戰場的英雄，編劇和導演還賦予他們新的身份，稱他們是殘酷戰爭中的「倖存者」。

這個「倖存者」的提法，先後出現在常彥本人拍攝前接受《電影評介》訪問時分享的創作體驗，以及同期發表的一篇影評之中^⑨。電影通過兩種方式，刻意彰顯主人公的「倖存者」身份。首先，電影着力展現了主人公所經歷的犧牲場景，「倖存」的背後是犧牲，九死一生方為「倖存」。在以往的官方宣傳與電影中，如何表現軍人犧牲，是一個十分敏感的政治問題。志願軍傷亡和被

俘情況，與軍隊調動部署、後勤保障、軍事人事任免等，同屬國家機密。根據丹東抗美援朝紀念館的調查統計，共有183,108名志願軍官兵在戰爭中犧牲^⑩。但是，抗美援朝期間各級領導人的講話和軍事機關的總結報告只提殲敵數字，不提己方傷亡情況。即便是面對戰局不利的情況，宣傳報導中也絕口不提志願軍傷亡和被俘的情況^⑪。

「十七年」時期拍攝的抗美援朝題材影片中的確有描寫犧牲的場景，如《上甘嶺》的結尾表現了通訊員楊德才捨身堵槍眼，為主攻部隊開闢通道；《英雄兒女》片頭部分展現了戰士王成孤身一人堅守陣地，最後拉響爆破筒，跳入敵群，與敵人同歸於盡；《打擊侵略者》(1965)的片尾也有戰士小豆子為了保護陣地上高高飄揚的軍旗，被敵人的彈片擊中犧牲。這些影片在表現犧牲時，大致遵循了幾個原則：第一，傷亡的都是普通戰士和基層幹部，高級指揮員中受傷的只有《上甘嶺》中的連指導員。第二，通過刻畫壯烈犧牲的場景，來表現普通戰士成長為革命英雄的過程；影片的重點是黨和人民的教導將普通戰士鍛造成革命英雄，而犧牲只是道成肉身、鳳凰涅槃的瞬間。第三，強調用個人的犧牲換來集體的榮譽和戰鬥的勝利；也就是說，個體生命可以也必將被英雄主義和必勝信念等國家與政黨所宣導的理念所徵召。

《心靈深處》則一改上述革命經典電影的風格和套路，嘗試從倖存者的角度描寫戰爭的慘烈。影片首先描寫的是敵人的炮火擊中了志願軍團指揮所，馮團長身負重傷，隨後因救治不及而犧牲。師偉根據原著改編的劇本中並沒有馮團長這個角色，只是說軍醫李堅的丈夫在一次戰鬥中犧牲，但是有敵人炮火擊中團指揮所這個情節，負傷的包括師參謀長和團長等多人^⑫。改編的劇本與電影設計了這樣的情節，顯然不是個人杜撰。抗美援朝戰爭期間，有四位志願軍軍級將領在朝鮮戰場中犧牲，其中除第六十七軍代軍長李湘因病去世外，第五十軍副軍長蔡正國、第三十九軍副軍長吳國璋和第二十三軍參謀長饒惠譚都是在美軍空襲中犧牲。另外，根據瀋陽抗美援朝烈士陵園的記錄，還有七名志願軍師以上幹部犧牲^⑬。《心靈深處》的情節似乎取材於蔡正國犧牲的真實歷史：1953年4月12日，在《朝鮮停戰協議》簽訂兩個月前，美軍空襲志願軍第五十軍軍部的前線指揮所，副軍長蔡正國和軍作戰處處長負傷犧牲。雖然《心靈深處》中壯烈犧牲的馮團長軍階遠低於現實中陣亡沙場的蔡正國，但是這個角色是中國銀幕上犧牲級別最高的志願軍指揮員。同時，馮團長身為一團之長，他的愛人李堅也是軍醫隊的隊長，這一對革命夫妻的犧牲，也意味着志願軍兩個工作單位同時失去最高領導，這是早期電影所不曾出現的。

其次，影片不僅描寫志願軍高級指揮員犧牲和軍隊領導機關遭襲擊，藉此烘托「倖存者」的主題，還重新設計了「倖存者」的外在形象，強調經歷戰爭者肉體上留下的傷痕，凸顯九死一生的慘烈。影片的開頭展現了一個歡慶停戰的場景，通過熱烈慶祝的人群，試圖塑造一個「英雄群像」。早期電影中從來就不缺乏英雄群像的場面，創作手法也十分相似——戰士整裝列隊，軍容齊整，精神煥發，藉此表達志願軍的豪邁氣質和抗美援朝戰爭的必勝信念等。師偉的改編劇本也有類似誓師大會的場景：「坑道外的雨停了，天色非常晴朗。戰士們高舉起槍，把軍帽拋向空中，互相擁抱捶打。」^⑭電影則另闢蹊

徑，將歡慶停戰的場景放在午夜，凌晨兩點鐘聲響起，志願軍戰士揮舞着火把慶祝勝利。鏡頭中歡慶的人群中出現了許多傷殘軍人，其中有雙目失明者，也有殘肢斷臂者；有些戰士拄着拐杖，有些相互攙扶，有些肘膝爬行，身上血迹斑斑，衣衫襤褸。除了傷殘軍人組成的英雄群像，電影的編導還特意讓女主人公歐陽蘭臉帶傷痕，並用特寫鏡頭吸引觀眾注意。影片公映之後，評論文章中也特別提到了歐陽蘭作為倖存者的定位和形象設計^⑤：

比如「停戰前」歐陽蘭臉上的傷疤處理，過去一般電影中的人物很忌諱臉上有缺陷，產生這種情況的原因往往不是來自劇本提供的藝術形象基礎，而是創作人員脫離生活去追求唯美心理的因素。歐陽蘭不僅是帶了傷疤，而且傷疤掛在臉上非常顯眼的部位，誰一眼都能看到。

的確，這種形象設計與「十七年」電影、特別是與文革中「三突出」原則下塑造的英雄人物「高、大、全」的形象迥然不同，使得影片中的主人公缺少了「為有犧牲多壯志」的「神性」，而是突出了經歷殘酷戰爭後，傷痕纍纍的倖存者的「人性」。

二 超常與日常：革命的兩種詮釋

西方文化理論學者曾對「倖存者」的概念做了深入研究，他們的一些觀點可以為我們提供新的視角，理解《心靈深處》的編導如何自覺或不自覺地解構革命戰爭的記憶和顛覆紅色電影的敘事手法。蘇萊曼 (Susan R. Suleiman) 認為，成為倖存者的基本條件是「曾經親歷事發現場」(having been there)，由此倖存者獲得了「本體地位」(ontological status)。作為歷史事件的親歷者，倖存者對歷史事件的講述，不同於那些建立在想像與虛構基礎上的歷史敘述。蘇萊曼強調倖存者講述的歷史「不一定會更真實、或者說更加有據可查；甚至和有天分的作家相比，也可能談不上形象有力、藝術生動」；建立在個體認知基礎上的歷史講述，會因為倖存者的主觀選擇，而被誇大、扭曲、刪減，甚至遺忘，因此其歷史記憶並不一定可靠。他們似是「火燒過後留下的灰燼，灰燼代表了那些曾經存在、可是現在蕩然無存的物質」，因此更像是一個「索引」(index)，無法言說自身，「只能被他人詮釋」^⑥。

如果從這個角度去理解《心靈深處》中倖存者的意義與作用，可以看出電影所努力呈現的革命記憶在兩條線上漸次展開。第一條敘事主線圍繞女主人公歐陽蘭，她親歷戰場，親眼目睹革命領袖(馮團長和李堅)為革命的理想而犧牲，還將親身面對繃祿之中的革命接班人(馮團長和李堅的一對年幼兒女)。革命戰爭使她的肉體承受傷痛，當革命落幕之際，像她這樣走過革命、或者說整個人生被革命徹底改變的人，將如何開啟新的生活？影片中歡慶停戰的場景很令人回味，如一篇影評所描述，停戰到來之際，「瞬息沉寂過後，我志願軍前線陣地上成千上萬欣喜欲狂的戰士高擎火把，越出戰壕，湧出坑道，奔向山崗。歡聲在殘存着硝煙的山谷間，在剛剛被炮火犁過的大地上奔

騰、激盪」，而就在此時，「年輕的女軍醫歐陽蘭悄然離開縱情歡呼的戰友們，走進空盪盪的坑道，默默地坐在彈藥箱上，眼睛裏閃露出了深沉的哀痛和思念」^⑦。這個情節似乎昭示着倖存者的未來生活將崎嶇不平。第二條敘事主線圍繞歐陽蘭的家人、未婚夫、同事、單位的領導，他們沒有親身經歷這場戰爭中的生離死別，也不一定認識在戰爭中犧牲的歐陽蘭的兩位英雄戰友，但是他們為歐陽蘭提供了「倖存後」的情感、家庭與工作的新場域。在這個告別戰場、革命之後的新場域內，情感糾葛與工作關係賦予了歐陽蘭的家人、未婚夫、同事與單位的領導介入其生活並重新理解她的革命經歷的新的詮釋體系，而主人公歐陽蘭也就此開始面對「被他人詮釋」的時刻，「革命」將面臨「革命之後」的消解。這兩組敘事人和敘事線索的纏鬥，構成了電影的主幹部分。

就在停戰的當晚，歡呼聲尚未停歇，醫療隊通知歐陽蘭準備回國。隨後師首長交給歐陽蘭兩個任務：先去軍留守處看望烈士遺孤，完成李堅的遺願；然後回上海探親，完成自己的婚事。歐陽蘭滿懷着對新生活的憧憬，帶着對未婚夫的思念，踏上了歸國之路。而恰恰就是她的未婚夫黃益升，成為第一個重新詮釋她革命戰爭經歷的人，而重新詮釋的對象正是革命記憶的核心和革命遺產的肉身——革命烈士李堅留下的一對遺孤。重新詮釋的過程揭示了一些核心議題：戰士如何走出革命的戰場、回歸日常生活？國家如何結束革命戰爭進入和平時期？革命戰爭對社會和人的改造，能否經受住和平生活的消磨與考驗？

戰爭是一種超常的政治行為，它需要在短時間內調集各種人力和物質資源，採取極端的手段進行社會動員，通過宣傳建構一個敵我分明、正邪對立的世界觀。戰爭也被視為革命的推進器，作為最激烈和最徹底的社會新陳代謝、滌盪靈魂的方式，成為從中共成立至毛時代的政治和生活常態。「十七年」時期拍攝的一些紀錄片，經常出現志願軍歸國時走出革命戰場、邁入和平生活的經典鏡頭。例如反映志願軍撤離朝鮮、勝利凱旋的紀錄片《英雄讚》（1958）描述了戰士歸國的壯觀場面——與朝鮮人民軍交接防區，接受朝鮮勞動黨和政府的慰問，與朝鮮人民依依惜別，回到祖國後，在鮮花簇擁下接受群眾熱烈歡迎，參加盛大的慶功招待會，還有毛澤東、周恩來等黨和國家領導人的慰問和祝賀等。鏡頭中展現了那些久經沙場的革命英雄，在戰鬥中磨練出堅強意志、犧牲精神，對黨的忠誠、對人民的熱愛，這些品質足以保證他們將在和平生活中繼續發揮領導和模範作用。和平生活仿如新的戰場，戰士將如同在戰場上殺敵立功一樣，取得新的勝利。因此，退伍復員軍人成為「十七年」和文革時期一個特殊的政治身份和文化符號，他們象徵着戰爭改造社會，革命永遠向前。或者說，革命不需要回歸日常，日常將被革命徹底改造。

然而，《心靈深處》沒有將革命與日常無縫對接，歐陽蘭的回鄉路上沒有鮮花、沒有掌聲、沒有歡送的人群、沒有慶功大會，她隻身來到了軍留守處探望一對烈士遺孤。到達上海之後，迎接歐陽蘭和兩個孩子的是她的父母。只見車站月台上人來人往，沒有人注意到她這位身披戎裝、胸佩獎章的戰鬥英雄。隨着電影情節的繼續發展，歐陽蘭的戰士身份使得她愈發與和平生活格格不入。當她一身軍裝走在上海街頭，她的身邊是上下班的人群，是公車

和自行車等日常交通工具，是公園的林蔭路，是牽手相伴的青年戀人。觀眾看不到遊行的隊伍，看不到集會示威，看不到標語口號。抗美援朝期間乃至毛時代常見的所有政治符號，在電影鏡頭中蕩然無存。

這種「去動員化」(demobilization)的場景設計，也被用於歐陽蘭的未婚夫黃益升的房間布置。只見屋內辦公桌上整齊擺放着醫學書籍，牆壁上是一幅醫學人體解剖圖，表明了男主人公的醫學院助教職業。另一側牆壁上掛着油畫和二胡，顯示出他的文藝青年底色。牀上一塵不染，還有兩條簇新的被子，暗示這將是兩人結婚的新房。沙發上和地板上還擺放着新置的洗臉盆、暖水瓶等生活用品，預示婚後的幸福生活。這樣的布景很容易使人聯想起「十七年」文學經典作品中描述的類似生活場景，小說《青春之歌》中余永澤與林道靜租住「兩間不大的中國式的公寓房間，收拾得很整潔」，屋內「書架上擺着一個古瓷花瓶，書桌上有一盆冬夏常青的天冬草」。牆壁上並排掛着托爾斯泰(Leo Tolstoy)的照片和林道靜、余永澤的合照。作者楊沫還提醒讀者，「這舊式的小屋經他們這麼一布置，溫暖、淡雅，彷彿有了春天的氣息」^⑩。或者這也與羅廣斌、楊益言的小說《紅岩》中甫志高的家頗為相似^⑪：

小小的客廳，經過細心布置，顯得很整潔。小圓桌鋪上了檯布，添了瓶盛開的臘梅，吐着幽香；一些彩色賀年卡片和幾碟糖果，點綴着新年氣氛。壁上掛的單條，除原來的幾幅外，又加了一軸徐悲鴻的駿馬。火盆裏通紅的炭火，驅走了寒氣，整個房間暖融融的。

可是，這樣極具生活化的場景本身就帶有強烈的政治暗示，提醒讀者和觀眾，文藝作品的主人公注定不是堅定的革命者，不能成為工農大眾的同路人。果然，《青春之歌》中的余永澤最終成為林道靜革命道路中的絆腳石，而《紅岩》中的甫志高則墮落成無恥的叛徒。

在當時的闡釋中，戰爭年代對優雅生活的追求和對日常情趣的癡迷，可以導致政治變節，是革命與反革命的試金石；在革命勝利之後，這樣的日常生活只能產生兩種效果：或是革命思想改造不徹底，或是革命的勇氣與銳力被銷蝕。借用李楊的論述，「家庭」承載的物質生活與情感歸宿注定從「革命的羈絆」升格為「革命的對象」，對「家庭」生活的超越則顯示了革命的「神性」與威力^⑫。在《心靈深處》中，身着軍裝的歐陽蘭和環繞她身邊的日常生活是如此格格不入，似乎也在提醒着觀眾，革命與日常之間並沒有像以往革命電影或文學作品所描寫的那樣實現無縫對接；與此相反，二者之間正在緊張地對峙着，一旦時機成熟，衝突必將爆發。

三 革命中的體制安排與情感動員

隨着《心靈深處》的劇情發展，矛盾最終在針對戰爭孤兒的撫養問題上爆發。馮團長和李堅犧牲後留下了一對年幼的兒女，一家人經過革命的洗禮，陰陽兩隔。除了烈士遺孤，影片的後半部還展現了一群朝鮮孤兒，他們身着

朝鮮民族服裝，牽手而行。戰火摧毀了家園，他們瘦弱的身軀映襯了朝鮮這個國家的多災多難。這是中國電影中第一次展現中朝兩國的戰爭孤兒，電影的編導力圖為這些孤兒營造一個光明的生活場景和未來。

走下戰場的歐陽蘭來到軍留守處託兒所看望這一對烈士遺孤，因為孩子離開父母多年，早已經記不清父母的音容笑貌，所以誤將歐陽蘭認作母親。在孩子期待的眼神中，在一聲聲「媽媽」的呼喚之下，歐陽蘭決心承擔起撫養遺孤的重任。她把自己的決定通知了父母和未婚夫，然後踏上了回鄉之路。電影也專門安排了一段轉運朝鮮孤兒的情節，描述了在志願軍戰士的保護下，朝鮮兒童隨志願軍傷員登上醫療列車，前往中國。雖然途中遭遇敵機轟炸，但是志願軍戰士捨己救人，使兒童轉危為安。電影設計這一系列情節，一方面要展現兒童與革命之間的密切關係，他們因革命而受苦——在革命的鬥爭中失去父母、親人和家園；但他們也同時承載着革命的期望，要成為革命接班人。另一方面，革命要準備好體制安排和情感動員，全力呵護這些革命接班人。

所謂「體制安排」，是指黨和政府設立的各種臨時和長期機構，負責救助、教育和撫養革命遺孤。《心靈深處》中提到了志願軍留守處的託兒所，師偉的改編劇本是這樣表述的：「這是一座被改裝了的天主教堂。松樹，花園，環境幽靜，院子正中是一座白色的、帶十字架的高大建築物。門口兩扇大鐵門，兩邊兩扇旁門，透過鐵欄杆可以看見託兒所阿姨帶着一些幼兒在做遊戲。」^②電影中展現了托兒所內寬闊的庭院，設置了滑梯、轉椅等活動設施，兒童嬉笑打鬧，在老師的帶領下堆雪人、打雪仗等。部隊出征前，父母將孩子留在這裏，將他們的養育責任交託於組織。部隊歸國之後，軍留守處還將繼續照料烈士遺孤的生活。至於對朝鮮的戰爭孤兒的照顧，將由一個跨國的救助體制來完成。根據沈志華的研究，僅截至1952年第三季度，中國共接收23,000名朝鮮孤兒^③。地方史研究者更詳盡地記錄了這個跨國收養教育體制。1952年10月3日，中央政府指示東北人民政府部署「代養朝鮮戰災孤兒」的工作。接收朝鮮戰災孤兒主要以安東(丹東)為入境口岸，自1952年10月16日起，十二天內共接待朝鮮戰災孤兒16,363人，邊接收邊向安置地點轉送。中國政府為朝鮮兒童提供吃飯、住宿、醫療等服務；另外，「根據中朝兩國政府協定，朝鮮兒童的教育由朝鮮駐華大使館瀋陽聯絡所直接領導下的朝鮮兒童教育處負責，包括教育計劃的制訂、教學內容的安排、教職員的配備、教學成果的考核等等」。據1954年8月20日統計，僅遼寧一省，提供教員、保育員、醫務人員等892名，共撫養培育朝鮮孤兒5,862名^④。

革命遺孤和戰爭孤兒收養體制的運作，不僅依靠黨和國家巨大的人力、物力投入，依靠社會主義陣營內各國政府的協調配合，還體現了建立在階級意識基礎上的「革命情感」與國際主義原則下的互相幫助。例如，電影中軍留守處託兒所的保育員謝瑩盡心竭力照顧孩子，並不只是為了完成上級交付的工作職責，她心底埋藏着失去丈夫的不幸，將自己無法完成的母親角色，施加到工作之中，轉移到那些失去了革命雙親的遺孤身上，在她的身上實現了革命體制與情感的雙重動員。同樣，歐陽蘭在勸說未婚夫與她一同完成照顧烈士遺孤的光榮使命時，說得更清楚：「可是這對我來說，不是一件普通的行

政事務，而是一個感情問題，一個很深的感情問題。」這是一種在革命文藝作品中屢見不鮮的主題，強調戰爭可能毀滅一個依靠血緣關係組成的小家庭，但是革命將在階級友愛的基礎上重建一個革命的大家庭。例如，《英雄兒女》中展現了一個由代表工人階級的工人養父王復標和代表革命領導的政委生父王文清組成的革命家庭；在《奇襲》中，一名朝鮮婦女為了掩護志願軍偵察員而犧牲了自己的親生兒子，而革命的勝利則將重建一個超越國界與國籍的國際主義大家庭。推而廣之，《紅燈記》（1963）可以濃墨重彩地描寫一個「異姓一家」的經典革命家庭²⁴，《沂蒙頌》（1975）也可以寫出紅嫂用自己的乳汁照料紅軍傷患的情節。

《心靈深處》似乎有意重述以往為人熟悉的融合了體制與情感的革命敘事，歐陽蘭將再次成為革命的「理」與「情」高度結合的完美化身；可是，隨着革命轉向日常，這種革命的「情理」結合體將迎來生活的挑戰。李堅在犧牲前給戰友歐陽蘭留下這樣一句話：「歐陽，託你一件事，停戰以後，請你去看看我們的兩個孩子，把我們的遺物，給他們帶一點去……他們、他們太小了……太小了……」這段話既體現了英雄告別之際心中對孩子的無比依戀，也似乎表達了深刻的憂慮。的確，英雄的遺孤將生活在一群陌生人中間，其中有曾與他們的父母出生入死的戰友，另一些人則與他們過去的經歷和未來的生活毫不相干。就在這個時刻，歐陽蘭的未婚夫黃益升出場了。

黃益升沒有迎接返鄉的歐陽蘭，因為他無法接受歐陽蘭撫養烈士遺孤的決定，也無法承受在車站面對兩個孩子的尷尬場景。兩人第一次見面是在黃益升的家中，歐陽蘭應約而來，心中雖有久別重逢的喜悅，但是雙方對收養烈士遺孤一事意見不同，不歡而散。矛盾並沒有解決，說服對方的念頭也沒有徹底放棄，於是兩人在夜色朦朧的公園裏第二次見面。黃益升執著地勸告歐陽蘭：「阿蘭，我總覺得那是你一時的感情衝動。據我了解，烈士子女的照顧問題，國家是有規定的。你何必要自討苦吃呢？」歐陽蘭情緒激動地說：「不，你根本不了解我，更不了解我的感情。」黃益升忍無可忍，指責歐陽蘭：「你的感情也許是高尚的，但這不是愛情。怎麼了，不對嗎？想不到你會變成這樣，我真不理解，為甚麼兩個陌生孩子會比我重要？完全是戰爭造成的心理變態！」

黃益升的言行無疑是將體制安排與情感動員區別處理。在他的眼中，革命可以交由黨和政府安排，在規定的範圍內作為行政事務來處理。這是一種程式化、專業化，甚至是官僚化的運作方式。它的優點在於可以有步驟地調動各種行政資源，例如留守處、託兒所、愛育園、技術學校，將它們制度化，確保高效、及時並且可持續地發揮作用。但是這些規定與行政事務很有可能將革命「事務化」，過份強調和依賴黨和政府的頂層設計，忽視了調動大眾參與的積極性和創造性。而歐陽蘭所堅持的「這不是一件普通的行政事務，而是一個感情問題」，則強調了體制安排與情感動員之間的高度統一。情感動員不僅要將革命的道理講述給群眾，使群眾能夠接受制度安排，更要使群眾從內心擁護，從消極的旁觀者變成積極的參與者，形成所謂「主人翁」意識。

這種情感動員模式是中國革命中反覆強調的基本特徵，它既有別於國民黨實行的現代國家科層式的管理方式，也不同于蘇聯式的官僚主義。毛時代

不斷強調的群眾路線，不斷發動針對黨和政府機構的反官僚主義鬥爭，甚至是對蘇聯模式的批判和摒棄，都旨在嘗試建立一個頂層設計與基層實踐、政府領導與依靠群眾的體制安排和情感動員高度統一的新革命模式，保證群眾當家作主，革命活力常在。但是，黃益升的想法恰恰與上述的革命模式背道而馳。

影片中的歐陽蘭最終沒能說服黃益升，兩人分道揚鑣。個人情感的失落與和平生活開展之際遭逢的心靈打擊，成為歐陽蘭心中難以撫慰的傷痛。如果電影就此結束，那麼它將給觀眾留下一個巨大的想像空間，反思戰爭造成的肉體與心靈創傷、反思革命的物質與精神遺產，或者思考日常生活對革命的反抗、消解與遺忘。很可惜的是，編導在影片最後二十分鐘安排了一個光明的結局，讓歐陽蘭又一次告別了日常生活，回歸革命隊伍。她再一次回到了那個異常熟悉的革命空間，到處是身着軍裝的革命同志，牆上是革命的標語口號，光榮榜上是戰爭英雄的照片和革命事迹。她以志願軍英模的身份出席報告會，應邀到電視台做演講，這是她與日常生活接觸的唯一方式。就在這時，一個名叫張森的志願軍模範走入了她的生活。兩人在朝鮮戰場相識，曾經共同護送一列運送傷患的列車，途中遭遇敵人空襲，張森為了救助落水的朝鮮孤兒和自己的同志，不幸受傷，被激流捲走。但是他也倖存了下來，與歐陽蘭一同出現在英模報告會。共同的革命經歷使他們走到了一起，最終共諧連理，重構了一個類似於《英雄兒女》和《紅燈記》般超越血緣關係、建構在革命友愛基礎上的革命家庭。這種「大團圓」的結局設計，既符合中國言情小說的喜劇收場傳統，也反映了「十七年」和文革作品中強調的「革命利益高於一切」的政治正確。

雖然影片如劉曉慶和常彥所言，旨在「表現好其思想覺悟不斷提高的過程，使人們感到歐陽蘭的所作所為是合乎情理的，是令人置信的」，「表現好歐陽蘭熱愛祖國，鍾愛『母親』的誠摯情感」²⁶，但這段「大團圓」的傳統情節設計顯然沒能說服新時期的一些觀眾，在《電影評介》中有一封觀眾來信這樣寫道²⁶：

而黃益升也並非淺薄之輩，他是一個愛國知識份子，曾為保家衛國出過力；在事業上，他兢兢業業、勤勤懇懇；對歐陽蘭的愛情，也是忠貞不二的。在他們之間，唯一的分歧是要不要收養烈士遺孤的問題。黃益升對於未婚就當兩個孩子的爸爸而想不通，這是可以理解的，而且也符合於一般人的思想感情。再說，對於撫養烈士遺孤，黨有明確的政策規定，政府也有專門的收養機構，勿需為他們的前途、命運擔心。可是歐陽蘭對這一切彷彿根本不懂，也未與黃益升進行耐心的思想交流，就簡單地把自私，狹隘，庸俗的帽子扣到黃的頭上，最後乾脆一刀割斷了他們數年建立起來的愛情關係，這就未免太不合情理了。編導這樣處理的目的，無外是想更深一層地突出歐陽蘭高尚的思想品質，但其結果呢？卻適得其反，它只突出了歐陽蘭心靈深處「理」的一面，而削弱了更重要的「情」的一面，從而使歐陽蘭這個形象顯得很單薄。

這封來信婉轉地提到「理」與「情」的矛盾，雖沒有點明其背後的政治內涵，但是進一步說明了革命的「情理」結合體在後革命時代面臨的尷尬處境，它無法徵召或收編新時期觀眾的「情」：革命的情感動員失去了往日戰無不勝的「神力」，被視為「不合情理」；歐陽蘭與黃益升分手不但未被看作「高尚的思想品質」，反而被解讀為欠缺耐心溝通導致對黃益升有所誤解。

四 收編與放棄：革命中的知識份子

就在歐陽蘭與黃益升圍繞革命的「理」與「情」纏鬥不已之時，在改編劇本與電影中雙方的父母家人和單位的領導開始登場，通過對這一對戀人的親情表白和思想慰藉，不僅再次詮釋了歐陽蘭的「倖存者」經歷，也回應了黃益升對「倖存者」經歷的詮釋。值得注意的是，在革命戰爭題材、特別是在抗美援朝題材的電影中，父母和領導經常被賦予重要的道德和政治任務，例如前述《奇襲》中為掩護志願軍戰士而犧牲自己親生兒子的朝鮮婦女；《打擊侵略者》中培養了戰鬥英雄、並親自到朝鮮戰場慰問志願軍的中國英雄母親；最著名的當屬前文提及的《英雄兒女》中兩位革命父輩人物。這些人物是道德楷模，在革命戰鬥中培養新一輩革命英雄，也承擔着犧牲親人之後，化悲痛為力量的重任。同時，他們也是成長中的志願軍戰士的政治引路人，把生活中的點滴小事、思想中的閃亮火花，在革命思想框架下加以昇華，為改造思想和培養革命英雄提供無窮動力。但是，在《心靈深處》中，家長與領導面對的不再是志願軍普通戰士，而是思想更為複雜的知識份子，他們所處的環境也不再是革命的疾風暴雨，而是「去動員化」的日常生活。換言之，在關注《心靈深處》中革命的體制安排與情感動員的矛盾之時，我們還要注意它們背後所體現的黨與知識份子之間的複雜關係。

影片中有一個大學畢業舞會的簡短情節，展現了沉浸在初戀中的歐陽蘭與男友黃益升依依惜別的場景：兩人都是醫學院的高材生，一個將走上戰場，一個留在學校，都是用所學的知識服務革命、建設新社會。他倆是抗美援朝題材的電影中第一對知識份子出身的主人公。在此之前，抗美援朝電影受革命戰爭影片的題材限制，無一例外地以衝鋒陷陣的戰士和指揮員為主角。在「十七年」和文革時期文學作品中，不難發現一些知識份子的身影，但他們都是革命改造的對象，只能在加強自我思想改造的過程中被革命、被工農兵主體所接納。

《心靈深處》中的黃益升身材清瘦、皮膚白皙、舉止斯文、戴着眼鏡、知識豐富、愛好文藝，這種知識份子形象令人有似曾相識之感。比如在1953年出版、以抗美援朝為題材的中篇小說《三千里江山》中，描寫了一位名叫鄭超人的工程技術人員。作者楊朔這樣描寫他的外在形象：「可是個體面人，蒼白的臉，頭髮梳的溜光，言談舉止，又文明，又高雅。他很滿意自己，處處特別愛惜自己。吃的考究，穿的考究，吃完飯必定刷刷牙，時常對着鏡子摸着自己的臉。」在作者的眼中，這樣文弱、自憐的形象反映了鄭超人的家庭出身

和成長環境：「這種習氣是跟他的家教分不開的。他生在個有錢的商人家庭裏，一支兼兩脈，從小父母拿着像寶貝蛋似的，頂到頭上怕摔了，攔到嘴裏怕化了，不知怎麼高貴好了。」^②對人物外在形象和家庭的刻畫，烘托出這一時期革命文學作品對知識份子的刻板認識，即他們從小嬌生慣養，缺乏對勞動人民的熱情，滿足於知識的積累，卻忽視了政治學習，以至於面對革命考驗之時，會出現動搖與妥協。

在另一篇1956年出版、描寫醫療工作者在抗美援朝戰爭前線救死扶傷的長篇小說《在軌道上前進》裏，作者白朗也塑造了思想落後的醫生角色侯希古。與《三千里江山》如出一轍，侯希古的言談舉止和生活習慣，成為他政治污點的一部分。比如他喜愛讀美國小說《飄》（*Gone with the Wind*），平時注意皮膚保養，「洗臉呵，最好用雞蛋清。要是用肥皂就非把它沖乾淨不可。否則皮膚就會越變越粗糙，說不定還會生皮膚病。老實講，人必須相信科學才能保持住青春」。醫療隊的指導員通知全體隊員要節約用水，侯希古嘴上支持，心中「老大不痛快」：「新社會盡出些新鮮事兒，人活着還可以不洗臉嗎？空氣、陽光和水本來都是自由取用的東西，可是在這個倒楣的衛生列車上，竟都變成被壟斷的奇貨了，這豈不是天下一大怪事？」^③

上述小說中主人公有別於工人階級的成長經歷，再加上生活中的特殊習慣，都在提醒讀者注意知識份子存在更深層次的思想政治方面問題。當然，思想落後只是暫時的問題，小說的作者均通過革命鬥爭教育和改造知識份子，讓他們在血與火的鬥爭中百煉成鋼。果然，《在軌道上前進》的後半部描寫侯希古經歷了醫療列車遭遇敵人空襲，炊事員為了掩護傷患轉移而英勇犧牲，侯希古這才意識到自己的渺小，英雄的偉大^④。《三千里江山》也讓鄭超人目睹了鐵路工人冒着敵機的轟炸搶修鐵路，確保運輸通暢的情節，使他感歎世上真有這樣的英雄，而自己是多麼渺小和可憐^⑤。經歷了流血犧牲，哪怕只是目睹流血犧牲，知識份子也可以逐漸實現脫胎換骨的改造。革命的「神性」首先落實在肉體之上，「他〔鄭超人〕的臉曬得新上了色，不那麼蒼白了，顯得結實的多」^⑥，而肉體的改造預示了精神再造的開始。

李楊在重新解讀《青春之歌》、《第二次握手》等以知識份子為題材的小說時，曾經指出「革命收編知識份子」是「十七年」和文革時期文學的經典敘事模式。知識份子的改造與成長將在黨的感召或強制下完成，這是一個超脫個人情感與日常生活的心路歷程，他們將「以『黨』作為自己的生命的歸屬——這是命定的歸屬，也是無法抗拒的歸屬」^⑦。但是，這種革命對知識份子肉體和心靈的收編，卻沒有發生在《心靈深處》男主角黃益升身上。

面對歐陽蘭執意收養烈士遺孤，黃益升委婉地說：「我們結了婚，總得有我們自己的孩子……阿蘭，我是說，我們自己的，你懂麼？」黃益升的願望來自於很標準的男歡女愛式的個人戀情，這其中既凝結了五四運動以來所推崇的男女之間的浪漫情感，也承載了中國傳統性別價值觀中的貞操（包含精神與肉體）崇拜和對家族血統的保護。《青春之歌》中的余永澤對林道靜也有類似的期望：「靜，你要悶的慌，就幫我搜集點材料，抄點東西；不然就學學烹調、縫紉。以後，咱們不能光是兩個人呀。」^⑧這裏余永澤所謂的「咱們不能光是

兩個人呀」，含蓄地道出孕育新生命是情感道路發展的必然方向，即從個體基礎上的兩情相悅，到建立小家庭，再到家族血脈的延續。這些情感原本已經被革命所洗煉，被建立在階級基礎上的革命友愛所取代，正如林道靜最終與余永澤分道揚鑣一樣。但是這種被革命戰爭所壓抑的日常生活和個人情感在後革命時代到來之際再次爆發。如果我們把《心靈深處》中的烈士遺孤看作革命遺產的象徵，而照顧他們的成長喻示着一段革命未完成的任務，那麼歐陽蘭與黃益升之間的爭吵，表明了個人的「情」走出了三十年的受壓抑狀態，滿血復活，將再次與革命的「情理」結合體分庭抗禮。

歐陽蘭試圖用革命道理規勸黃益升，但是她的舉動是徒勞的，黃益升最終沒有接受教育，反而離她而去。黃益升的行為頗有些「自絕於人民、自絕於黨」，他也就此淡出了銀幕。但是，黃益升離去似乎過於輕易，他可能承受了一些情感的傷痛；不過與毛時代電影中相似角色的結局不同，他在政治上毫髮無損。至於歐陽蘭，她是一個品學兼優的人物，具備了中國言情小說中女主人公才貌雙全的特徵，而且還「又專又紅」，這才使得小資產階級出身的她，不僅能夠在由工農兵構成的抗美援朝戰爭英雄譜系中擁有一席之地，還能在「戰場」和「情場」兩條線上都起到引導的作用。借用電影史學家楊遠嬰的說法：「這種在革命背景上建構的兩性關係，或者說通過兩性關係反映革命偉力的敘事格局異常自然地推出了『革命使婦女獲得了幸福』的終極結論。」^④然而，歐陽蘭在回到故鄉的第一天就失戀了，與未婚夫分手。這似乎在提醒觀眾，雖然她幾近於革命化身，擁有政治舞台上的高光時刻，但卻無法幫助她在日常生活中守衛世俗的感情。

更值得注意的是，與以往電影和文學作品所展示的「革命利用集體力量來圍剿錯誤思想」不同，此時歐陽蘭是在孤軍作戰，沒有軍隊首長介入，沒有醫學院領導循循善誘，也沒有周圍同事言傳身教。缺乏了革命團隊的依託，革命的理念和承載革命理念的個人顯得如此形單影隻，孤立無援。在電影中，與黃益升分手之後，歐陽蘭的父母給了她一絲心靈的慰藉，不僅理解她告別初戀的痛苦，也願意與她共同承擔撫養烈士遺孤的重任，但是他們無法改變、甚至無從干預黃益升的決定。電影中還通過張森的告白，傳達了歐陽蘭所在部隊師首長對兩位戰鬥英雄情感結合的支持與鼓勵：「人生的道路寬的很，有你這麼好的女同志，會沒有人愛嗎？」師偉的改編劇本中還特意安排了一段師首長探望歐陽蘭的情節，在得知歐陽蘭失戀後，師首長感歎道^⑤：

我們常說，為實現偉大的理想而鬥爭，這就是說，在這個世界上還有東西不符合人類最美好的理想，我們才要去鬥爭。有人就那麼自私，有甚麼辦法！讓他去吧！讓他去尋找他的幸福吧！可我們卻應當走另一條路。……當然，如果更多的人都能理解這個問題，那對我們的國家、我們的事業，將是極大的幸事啊！

這一段略顯生硬的道德說教雖然堅持了革命的「政治正確」的底線，也對歐陽蘭加以政治褒獎，但是全然放棄了對黃益升「錯誤思想」的追剿。這裏展現的

大度與寬容，至少表明了三個不得不接受的事實：領導已經沒有施加思想改造的想法，那些曾經被指責為錯誤思想的言論可以輕鬆過關，正確的思想覺悟更多成為美好的願景、卻非可以落實於個人的道德操守和紀律要求。

五 結語

電影是改革開放初期最主要的大眾文化傳播媒介，據統計，1979年全國的電影觀眾達到了293億人次，創下了全民年平均觀看電影二十八次的歷史最高紀錄^⑥。同年，電影雜誌《大眾電影》復刊，並且在1981年創造單期發行960萬冊的藝術期刊發行紀錄^⑦。直到1980年代中期電視機和錄像機逐步普及之前，看電影是最受大眾歡迎的娛樂方式。在1980年代初期的銀幕上，「第四代」^⑧電影創作者和觀眾開始告別高度意識形態化、審美程式化的樣板戲和緊跟政治風向的電影，開始有機會拍攝並觀看嘗試反思文革的「傷痕電影」、探索和突出人性化敘事的新革命戰爭影片，還有取材日常生活的愛情倫理片和輕喜劇、帶有驚險傳奇色彩的武打片、反映改革開放現實生活的新聞紀錄片，以及類型多樣的譯製片等^⑨。電影創作者和觀眾通過製作和觀看不同題材的電影，反思革命的意義與遺產，在革命政治的內容和審美譜系之外尋找新的精神寄託，可以在國門尚未全面開放之際，通過電影想像歷史上和現實中的外部世界。楊遠嬰稱1980年代「是一塊不可漠視的里程碑」，「以寬厚的藝術胸襟和蓬勃的人生內容，改變了舊的審美規範，重建了新的創作格局，昭示了自覺化電影的誕生」^⑩。

活躍於這個「里程碑」時代的電影人自身也是「倖存者」。他們剛剛從毛時代的革命風暴中走出來，開始用鏡頭在銀幕上講述自己的「倖存」經歷，如描述紅衛兵武鬥的《楓》（1980），知識份子遭受迫害的《苦戀》（1980），展示跨階層的創傷群體的《巴山夜雨》（1980），描述黑幫子女不幸遭遇的《小街》（1981）、《牧馬人》（1982）等。創傷記憶不只停留在反思剛剛結束的文革，電影《天雲山傳奇》（1980）和稍後拍攝的《芙蓉鎮》（1986），還將創傷記憶的觸角延伸到了毛時代的其他政治運動。這種長時段的現象，體現了創傷理論中提到的「延遲效應」（latency）——創傷並非是對某一特定事件的回應，而是一種持續的狀態，創傷反覆發生，持續影響且激發倖存者的創傷記憶^⑪。

《心靈深處》的編導常彥也是革命的倖存者，他在1946年參加解放軍部隊文工團，1948年加入東北電影製片廠（長春電影製片廠的前身），親身經歷毛時代的革命戰爭與政治運動。當他將鏡頭對準革命時期重大事件——抗美援朝運動之時，並沒有像上述電影的導演一樣批判性地反思革命，他選擇了另一個主題，「想想那時，看看現在，一股強烈的責任感驅使我要把當年那些難忘的歷史事件和情景展現在當代青年人的面前，讓那些英雄和先烈們的精神經常在他們的心靈深處發揮教育、鼓舞的作用。這就是我為甚麼要把這篇小說搬上銀幕的思想動機」^⑫。就此而言，《心靈深處》更類似於1980年代初拍攝的一些反映改革開放初期社會議題的電影，例如《赤橙黃綠青藍紫》（1982）、

《咱們的牛百歲》(1983)、《血，總是熱的》(1983)，試圖呼應當時在全國開展的「五講四美三熱愛」運動，重提犧牲奉獻，為新時期的青年人樹立人生榜樣。

常彥的本意雖然是希望通過影片對年青人發揮教育、鼓舞的作用，但是電影中無時不刻地展現了革命落幕時代革命英雄面臨的尷尬狀態，比如倖存者的定位脫離了傳統的「為有犧牲多壯志」的高亢的英雄主題，從「人」的層面理解革命戰爭；還比如電影展現了革命情感動員的局限性，一方面革命回歸體制化(甚至是官僚化)，另一方面個人情感拒絕被政治收編；再比如知識份子走出了「被改造對象」的傳統政治定位，拒絕改造成為可能。從這個角度上講，《心靈深處》嘗試用一種新的方式去描寫抗美援朝中的生與死、戰與和，在革命告別「進行時」、進入「過去時」的歷史節點，重新審視革命的意義與遺產。電影編導的初衷是要弘揚革命精神，但是這個弘揚的過程瞻前顧後，甚至進退失據，這一切恰恰是1980年代政治文化轉型的絕佳體現。《心靈深處》或自覺或不自覺地掀開了革命創傷的蓋子，然後又輕輕地蓋上。更加徹底地反思革命的任務，將要等到1980年代後期，由「第五代」導演來完成。

註釋

- ① 村田忠禧：〈愛國主義と國際主義について—『人民日報』社説を素材にした分析〉，載日中コミュニケーション研究會：《日中相互理解とメディアの役割》(東京：日本僑報社，2002)，頁64-76。轉引自張郁慧：〈國際主義在中國外交中的變化及原因〉，《哈爾濱工業大學學報(社會科學版)》，2006年第1期，頁48-49。
- ② 當時中國的最高領導人鄧小平曾經於1982年4月秘訪朝鮮，時任中共中央總書記胡耀邦分別在1982年4月、1984年5月、1985年5月三訪朝鮮，全國人民代表大會委員長彭真也於1983年9月訪朝。僅在1980年代前半期訪問中國的朝鮮代表團有130多個；而訪問朝鮮的中國代表團達180多個。參見李鍾爽著，曹麗琴譯：《當代朝鮮同中國的關係》(內部材料)，頁242。有關改革開放初期的中朝關係，還可參見沈志華：《最後的「天朝」：毛澤東、金日成與中朝關係(1945-1976)》(香港：中文大學出版社，2017)；Charles K. Armstrong, *Tyranny of the Weak: North Korea and the World, 1950-1992* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2013)。
- ③ John Delury, "The Problem of Feudalism: Sino-Korean Relations after Mao and from Kim to Kim", unpublished paper presented at AAS annual meeting (Washington D.C., 24 March 2018).
- ④ 李鍾爽：《當代朝鮮同中國的關係》，頁243。
- ⑤ 常穎軒：〈彩色故事片《心靈深處》開拍〉，《電影評介》，1982年第1期，頁13。
- ⑥ 張錦：〈常彥訪談錄〉，《當代電影》，2010年第9期，頁88。
- ⑦ 肖冰：〈情綿綿 絲萬千——劉曉慶在《心靈深處》中表演一瞥〉，《電影評介》，1982年第5期，頁33。
- ⑧ 蔡翔：《革命/敘述：中國社會主義文學—文化想像(1949-1966)》(北京：北京大學出版社，2018)，頁388。
- ⑨ 王琰：〈心靈深處話意願——長影《心靈深處》主創人員談創作打算〉，《電影評介》，1982年第11期，頁10；張海明：〈心靈深處——一篇旁敘和自敘相結合的電影故事〉，《電影評介》，1982年第11期，頁8。
- ⑩ 該統計數字「是志願軍直接參加戰鬥犧牲的人數，包括作戰犧牲者和負傷後病故等非戰鬥減員」。紀念館的統計方法是「通過民政部下發通知，同時派員下到除

西藏外全國480多個地級市、2,670個縣區單位，從地方最基本的縣區民政烈士名單裏面，逐一進行核對」，因此是目前為止最具權威的統計數字。參見〈抗美援朝紀念館公布志願軍犧牲人數為183108人〉（2010年10月26日），中國新聞網，www.chinanews.com/gn/2010/10-26/2614399.shtml。中國和外國學者就志願軍傷亡人數做出了不同的統計，其中一些高於丹東抗美援朝紀念館公布的數字。

① 〈中央軍委總政治部關於紀念志願軍出國作戰兩周年的宣傳指示〉（1952年10月），載中共中央宣傳部辦公廳、中央檔案館編研部編：《中國共產黨宣傳工作文獻選編（1949-1956）》（北京：學習出版社，1996），頁450-51。

② 孟偉哉：〈一座雕像的誕生〉，載《孟偉哉小說選》（成都：四川人民出版社，1982），頁10-11；師偉：〈一座雕像的誕生（根據孟偉哉同名小說改編）〉，《電視文藝》，1982年第3期，頁3-4。

③ 瀋陽市抗美援朝烈士陵園編：《抗美援朝烈士永垂不朽》（出版資料不詳），頁45-46。

④⑤ 師偉：〈一座雕像的誕生〉，頁4；4；13。

⑥ 胡曉平：〈濃郁的生活氣息和時代感從何而來——《心靈深處》攝影藝術學習筆記〉，《電影通訊》，1982年第11期，頁34。

⑦ Susan R. Suleiman, *Crises of Memory and the Second World War* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006), 213-14.

⑧ 張海明：〈心靈深處〉，頁8。

⑨ 楊沫：《青春之歌》（北京：三聯書店，1977），頁81。

⑩ 羅廣斌、楊益言：《紅岩》（北京：中國青年出版社，1977），頁4。

⑪⑫⑬ 李楊：《50-70年代中國文學經典再解讀》（濟南：山東教育出版社，2003），頁184-90；221-22、237-49；341。

⑭ 沈志華：《最後的「天朝」》，上冊，頁282。另據阿姆斯特朗的研究，社會主義陣營的其他國家也參與了照料朝鮮戰爭孤兒的行動，1953年東德接收的第一批朝鮮孤兒，共計205名。羅馬尼亞收留了1,500名孤兒，直到1961年朝鮮完成第一個五年計劃、初步完成戰後經濟恢復之後，陸續返回朝鮮。參見Charles K. Armstrong, *Tyranny of the Weak*, 56。

⑮ 許進：〈朝鮮戰災孤兒在遼寧〉，《黨史縱橫》，2003年第11期，頁34-35。

⑯⑰ 王琰：〈心靈深處話意願〉，頁11；10。

⑱ 張世燻、楊令勛：〈這樣處理不合情理〉，《電影評介》，1983年第6期，頁17。

⑲⑳㉑㉒ 楊朔：《三千里江山》（北京：人民文學出版社，1978），頁37；123；136；81。

㉓㉔ 白朗：《在軌道上前進》（北京：人民文學出版社，1956），頁110-11；295-96。

㉕㉖ 楊遠嬰：《逆光跳切：楊遠嬰電影文選》（北京：北京大學出版社，2018），頁87；1。

㉗㉘ 尹鴻、凌燕：《新中國電影史：1949-2000》（長沙：湖南美術出版社，2002），頁142；105-17；142-50。

㉙ 木易：〈大眾電影刊史（續三）〉，《大眾電影》，1995年第9期，頁24。

㉚ 所謂「第四代」，泛指在文革前接受電影教育，文革後獨立執導的一批電影人；繼承他們的「第五代」，則泛指於1970年代末接受藝術教育，於1980年代中期開始參與電影製作的電影人。參見尹鴻、凌燕：《新中國電影史：1949-2000》，頁118、126。

㉛ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1996).