

紀念獻禮片與文革歷史記憶

• 陳雨、陶東風

摘要：歷史記憶與其說是一種生理層面的個人屬性，不如說是一種社會環境建構的集體現象。對歷史記憶的建構關乎過去，更旨在當下。統治者需要通過對歷史記憶的清理和洗牌來保證和鞏固政治權力運行的順滑和隱蔽，而獻禮片正是一種官方建構歷史記憶的穩定形式。本文以2009年北京衛視為建國六十周年製作和播出的文化紀事片《百花》，以及2008年播出的、為紀念改革開放三十周年製作的音樂紀事片《歲月如歌》這兩個電視節目為例，探討官方如何透過主流媒體製作的獻禮片這一特定窗口對「文革」記憶進行建構，以及社會集體框架和文化機制在其中發揮的作用，尋找節目所試圖還原的「文革」記憶和歷史之間的裂隙和張力。

關鍵詞：歷史記憶 建構 獻禮片 文革 受難者

隨着一批有關「集體記憶」和「社會記憶」的西方理論著作的出版，中國學界對「記憶」的認識和研究逐漸從生理學和醫學領域轉向了社會、政治、文化領域。依照哈布瓦赫(Maurice Halbwachs)在《論集體記憶》(*Les cadres sociaux de la memoire*)一書中所表達的觀點，「過去不是被保留下來的，而是在現在的基礎上被重新建構的。」^①這也就是為甚麼我們面對上百年甚至上千年以前的歷史可以侃侃而談，但是面對剛剛過去三十餘年的文化大革命卻會恍如隔世，感到似乎與自己毫無關係。這種反自然生理規律的記憶現象恰恰說明了社會文化對於記憶具有強大的建構力量。也就是說，記憶現象具有超個體的維度，它由個體生存其中的時代潮流、群體價值取向、意識形態等多方面因素所決定。

此外，這多方面因素對記憶所起的作用，猶如一種「集體框架」的搭建。如哈布瓦赫所說：「集體框架恰恰就是一些工具，集體記憶可用以重建關於過去的意象，在每一個時代，這個意象都是與社會的主導思想相一致的。」^②經此集體

框架過濾的記憶，難以免除權力的烙印。個體對記憶的主動性不是絕對的，集體框架的導向對個體記憶倒是常常具有決定性的制約。這個集體框架決定了人們選擇甚麼樣的方式、採取甚麼樣的角度去回憶歷史，進而喚醒甚麼樣的記憶。「這些集體記憶的框架不只一個，它們之間彼此交錯、部分重疊。……但是在特定的歷史時期，常常其中的某個框架佔據支配地位。」^③在官方意識形態的主導下，佔據支配性地位的記憶框架，總是無孔不入地影響着每個人的歷史記憶建構，進而用所謂「政治正確」的記憶去置換人們心中真實的、但被指認為「政治不正確」的記憶。政治上的正確與否，其評價標準無非是以能否支撐政權合法性為價值評判體系，而不是記憶的真實性。這種建構記憶的方式自然成為了一種意識形態的整合力量。

北京衛視2008年為紀念改革開放三十周年製作的音樂紀事片《歲月如歌》，以及2009年為新中國建國六十周年製作的獻禮作品大型文化紀事片《百花》，為我們分析官方文化如何控制歷史記憶的建構提供了非常好的個案。

《歲月如歌》共二十四集，旨在通過流行音樂的變遷回顧改革開放三十年來的變遷，大體上分為歷史資料、人物訪談、老歌重唱等環節。《百花》的敘事更加宏大，通過梳理文藝發展史來回顧新中國的六十年歷史，定位為「社會主義文化大繁榮紀事」^④。作為北京衛視慶祝新中國成立六十年的重點文化項目，該片攝製得到中國藝術研究院、中國作家協會等文化權威機構的大力支持，中國文學藝術界聯合會下屬的中國電影家協會、中國電視家協會、中國音樂家協會、中國舞蹈家協會等多家協會作為協拍單位。該片共二十集，貫穿着歷史資料、嘉賓訪談，以及主持人解說詞和畫外音解說詞。這兩套節目有着相同的創作團隊、製作手法、節目形態和高度類似的敘事模式，被稱為姊妹篇，其影響力和陣容之龐大，均可作為主流媒體獻禮片的代表。

在建國六十周年和改革開放三十周年的特殊歷史時刻，以「獻禮片」的名義隆重推出的《百花》和《歲月如歌》，不是對六十年／三十年文藝發展史的單純還原式回顧。任何對歷史（尤其是對文革等所謂「政治敏感時期」）的闡釋，都不可避免地與當下的社會現實存在密切關聯。正如兩片的總導演王淳華所言，「〔《百花》〕是用文藝作品來解釋今日思想……完成的是一次立足當下的、重讀意義的……精神關照。」^⑤

文藝生產領域無疑是文革時期深受摧殘的領域（正式的說法是所謂「重災區」），文藝工作者也是受到迫害最嚴重的群體之一。因此，對這一段文藝史的客觀回顧，理應使人們看到文革時期最具災難性的一面，這也是反思文革、告別文革的必由之路。這樣，作為獻禮片的《百花》、《歲月如歌》如何處理這段歷史，就殊為值得關注。在主導思想的要求下，節目必須把那些「政治不正確」的歷史記憶、公共記憶加以轉化。以「與幾代中國人的公共記憶緊密相連」^⑥為節目特色的《百花》，看起來試圖通過「群體記憶」呈現「歷史圖景」^⑦。尤其在關於文革的《蹉跎歲月》這一集中，夾雜着大量的人物訪談。通過這種群體記憶呈現的方式，編導似乎要努力為人們提供一個「喚醒」記憶的輿論環境。但下面的分析將表明，這種「輿論環境」實則是一種集體框架的搭建。作為獻禮片的紀事片，以

在建國六十周年和改革開放三十周年的特殊歷史時刻，以「獻禮片」的名義隆重推出的《歲月如歌》和《百花》，以隱蔽在紀實外衣下的意識形態性，使得觀者在自以為真實地了解歷史的過程中，接受節目建構的「政治正確」的歷史記憶。

隱蔽在紀實外衣下的意識形態性，使得觀者在自以為真實地了解歷史的過程中，接受節目建構的「政治正確」的歷史記憶。

在節目生產的當下語境與過去發生的歷史事實存在衝突和矛盾的地方，常常就是歷史記憶需要被重點整合和修理的區域。因為《歲月如歌》所回顧的歷史時期是從文革結束後（「新時期」）開始的，涉及的內容與文革關係較遠，所以本文以回顧建國六十年的獻禮片《百花》作為重點分析對象，並結合《歲月如歌》中涉及文革的部分，來探究主流媒體的獻禮片對「文革」記憶的建構。

一 「文革」記憶：不同力量角逐的戰場

歷史記憶有着鮮明的當下性，即人們總是從當下的需要和判斷來回望歷史。人們的歷史記憶不是一成不變的，而是隨着社會、政治、文化制度的不斷變化一次又一次地被重塑，處於不停歇的再生產過程之中。對文革記憶的建構，也總是隨着不同時期社會主導思想的不同而變化。在粉碎「四人幫」、文革剛結束時，控訴林彪和「四人幫」的罪行、回憶十年浩劫的苦難，成為那個時期最重要的一種集體記憶書寫形式，它同樣離不開主導文化的導向。官方歷史把災難歸結為極少數人——林彪、「四人幫」的極惡，即「利用毛澤東同志的錯誤，背着 he 進行了大量禍國殃民的罪惡活動」，「使黨、國家和人民遭到建國以來最嚴重的挫折和損失」^⑥。在這樣的歷史定性中，「文革」成為「極少數人」發動的「偶然」歷史事件，「黨」和「國家」以及抽象的「人民」是首當其衝的受害者。此後，從1970年代末和1980年代初開始，出現了「傷痕文學」、「反思文學」等以「新啟蒙」為主要模式的「文革」書寫形式，但是這種集體記憶呈現模式在1990年代開始逐漸消失，被一種新的模式取代。

一方面，「文革」作為話題在1990年代的主流媒體基本淡出，我們很難從中獲得有關文革的信息。另一方面，「文革」記憶又面臨着通俗大眾文化的「惡搞」，被當做一種商業資源加以開發、利用，以滿足對革命文化進行大話式抒寫的快感。隨着市場化、娛樂化浪潮席捲全國，淹沒全民，「文革」集體記憶逐漸呈現出商業化、消費化、景觀化、去政治化等特徵。在人們心中，「文革」變成了熒幕上和小說中所懷念的「陽光燦爛的日子」，變成了人們在KTV豪歌的革命歌曲和在紅色主題餐廳用餐時欣賞的忠字舞。這種趨勢在今天依然勢頭不減。

細繹分析起來，這兩者之間其實有着相輔相成的關係。「文革」集體記憶所呈現出的消費化、去政治化等特徵，其實正是「文革」記憶的公共空間萎縮的表現形式之一，它們都是「文革」記憶去政治化的徵兆。在新世紀的今天，文革的親歷者多已老去或故去，新一代年輕人又沒有關於文革的直觀經驗與切身體會，這就意味着他們的「文革」記憶完全來自外界資源，公共空間對記憶的建構力量在他們身上顯得更為明顯。在大眾傳媒時代，人與人之間的口耳相傳再也不是獲得外界信息的唯一渠道，甚至也不是主要渠道。網絡、影視節目、慶典節日等各類公共符號都可能成為記憶再生產的資源，它們對於如何建構歷史

「文革」集體記憶所呈現出的消費化、去政治化等特徵，正是「文革」記憶的公共空間萎縮的表現形式之一。在大眾傳媒時代，網絡、影視節目、慶典節日等各類公共符號都可能成為記憶再生產的資源，對於建構歷史記憶發揮着至關重要的作用。

相比平面媒體和網絡媒體，電視媒介在中國的傳媒王國中有着更鮮明的政治身份和更高的政治覺悟。它所具有的大眾性、娛樂性使其具有更大的普及面和影響力，以電視紀事片為形式的獻禮片中的「文革」敘事自然受到人們的格外關注。

記憶發揮着至關重要的作用。這也是本文剖析《百花》、《歲月如歌》如何塑造歷史記憶、以甚麼樣的價值立場來塑造歷史記憶的意義所在。

同時，愈加複雜和多元的文化狀況，以及愈來愈多樣化的媒介（特別是網絡）渠道，使得「文革」記憶的書寫常常超出了主流媒體的控制。「文革」記憶成為各種力量較量、角鬥的戰場。如李陀所說，「歷史記憶像一個戰場，或有如一個正在被爭奪的殖民地。」^⑨近幾年，一部分反右、文革時期的倖存親歷者開始以敘述、回憶的方式將那個黑暗、沉痛的災難年代形諸文字，如《往事並不如煙》、《夾邊溝記事》等^⑩。人們開始反思「為甚麼歷史變得模糊不清，並且以不可思議的速度被改寫」^⑪。這些作品儘管受到環境的影響與制約，但仍通過不同的視點、角度敘述着那段歷史，呈現出複數多元的（即使是邊緣的）記憶框架。這意味着開始有更加複雜的力量參與到歷史記憶這片「殖民地」的爭奪中來，這無疑瓦解了某種一元記憶框架的支配性地位。於是，歷史書寫出現了裂隙。

在這樣的語境下，主流電視媒介，特別是投資大、影響大的獻禮片關於「文革」的敘述自然倍加引人注目。一方面，相比那些平面媒體和網絡媒體，電視媒介無疑在中國的傳媒王國中有着更鮮明的政治身份和更高的政治覺悟。另一方面，在堅持輿論正確導向的同時，電視媒介還兼具營利機構的商業特徵，它所具有的大眾性、娛樂性使其比那些只承擔單一政治功能的報刊具有更大的普及面和影響力。從這個意義上看，以電視紀事片為形式的獻禮片中的「文革」敘事自然受到人們的格外關注^⑫。

下文從受難者的缺席和「文革」記憶的去政治化兩方面入手，剖析這類節目的記憶生產機制。

二 文革受難者在《百花》中的缺席

在《百花》第一集，主持人說道：「……借助依舊鮮活的影像資料和許多親歷者的敘述，彷彿目睹了那條大河〔文藝發展〕的蜿蜒曲折。」但實際上，所謂「依舊鮮活的影像資料」只不過是編導對歷史進行策略性重組的手段：「鮮活」似乎確實，但卻未必真實，「親歷者的敘述」未必能讓我們「目睹」真實的歷史。

〈蹉跎歲月〉是《百花》講述文革時期的關鍵一集，因為這集節目的時間定位便是1966至1976年，大部分與文革有關的事情都集中在這一集。首先值得注意的是節目的篇幅安排：整整十年的歷史被高度簡化地呈現在二十集中的短短一集，這在整個節目中是絕無僅有的，它本身就表明編導對這段歷史要麼缺乏興趣，要麼實在不知如何處理為好。在《百花》的其他篇章中多是以一集兩年左右的時間進度進行的，如第一集和第二集描寫社會主義初建時期（1949-1952），再如第九集和第十集描寫改革開放的前四年（1978-1982），這些要明顯緩慢於〈蹉跎歲月〉一集。

在〈蹉跎歲月〉這一集的開篇，這個節目一貫的敘述手法繼續着——對主旋律的特寫。這一集分別介紹了紅色經典《紅岩》、《在烈火中永生》等小說和電影，它們「成為三年自然災害的精神食糧」^⑬，創造着「艱苦而昂揚的」精神風貌，成為

人們在「極限狀態下堅守」的榜樣。接着，這一集講述了樣板戲《紅燈記》、《沙家浜》等，以及紅色芭蕾舞劇《紅色娘子軍》和《白毛女》的問世。此時，四十五分鐘的節目已經進行了三分之一，還看不到任何「蹉跎」的影子。

終於在節目進行了15分鐘的時候，提到了文藝界「萬馬齊喑」的局面，但只是歸結於藝術家「創作受到的干涉」與「精神壓力」，並舉了幾個例子，如重拍《白毛女》時劇情被荒誕篡改，《智取威虎山》中「楊子榮的馬鞭子」等細小問題。接着話鋒一轉，由嘉賓講述文革時期「啼笑皆非」的生活趣事——「即使在最荒誕的年代也會有生活喜劇上演」，人們「苦中作樂尋開心」。

然後節目終於拉開了一點「蹉跎」的序幕：藝術家在文革時的沉浮命運。畫外音解說詞謂：「藝術家們遭到了困難和不公，但是在最困難的日子裏，他們感到人民的良心沒有泯滅，藝術的萌芽仍在悄悄滋長。」於是，剛剛遭遇的「不公」就被一個「但是」扭轉了「蹉跎」的局面。在嘉賓王曉棠的訪談中，我們具體體會到了「人民的良心」：「經過這十年的文革，我有一個根本的改變，在這十年我最艱難困苦的時候，人民對我特別的支持。」王曉棠還介紹了周總理對藝術家趙青的關懷：「我聽了以後眼淚就全下來了。」接着，胡松華講述了對鄧大姐（鄧穎超）的感激。

此時節目進行了26分鐘。序幕拉開後是充滿溫暖與關懷的「蹉跎」。接着提到了鋼琴演奏版《紅燈記》和《黃河大合唱》帶來的「資產階級樂器」鋼琴的命運復蘇；再接着是李雙江等藝術家的「復出」，等等。總之，節目讓人覺得「蹉跎」只是短暫的，黎明很快就來了。

然後，這一集講述了文革時期電影公式化、概念化的傾向，但是一個「不過」又扭轉了局面：「不過由於電影人的堅持創新和執著鬥爭具備了打動人心的……」節目的最大功效，在於讓觀者覺得「萬馬齊喑」的時代環境也是允許個人「堅持創新和執著鬥爭」的。接着，這一集具體講述了電影《創業》被封殺，但因編劇張天民上訴毛主席而被解禁的事件。最後，節目在電影《閃閃紅星》的「革命代代如潮湧，前仆後繼跟黨走」的高昂歌聲（李雙江演唱）中走向結束。這時候響起了主持人響亮的聲音：「文革後期自由的氣息開始在民間湧動，……許多音樂家因此得以解放……十年動亂結束了，中國文藝從此告別蹉跎歲月，走進復蘇的年代！」

毫無疑問，這集講述文革的節目給人的感覺是，「蹉跎歲月」還沒開始或剛剛開始就匆匆結束了。節目在激勵人心的主旋律中開始，在激勵人心的主旋律中結束。

然而，更能夠說明問題、因此也更值得注意的，或許還不是它記述了甚麼，而是它沒有敘述甚麼：作為文革導火索的歷史新劇《海瑞罷官》沒有提；作為「毒草」被批判的《舞台姐妹》、《武訓傳》沒有提；大量受迫害的文藝工作者的命運（比如大量作家、藝術家的非正常死亡）沒有提。文藝生產「萬馬齊喑」的局面只歸結在藝術家創作時受到的干涉——「精神壓力」上；即使他們有一點委屈，也因為得到了「總理的關懷」、「人民的支持」而被化解。一個國家的十年浩劫被嘉賓幾個「啼笑皆非」的故事演繹成了「苦中作樂」的青蔥歲月；成了一個有冤能訴、有苦能言，即使被封殺也可以通過上訴解禁的年代。在一個個受訪者

一個國家的十年浩劫被嘉賓幾個「啼笑皆非」的故事演繹成了「苦中作樂」的青蔥歲月。《百花》中的〈蹉跎歲月〉通過「當事人」、「見證者」的那些經過了嚴格篩選的回憶，對歷史進行了合乎「政治正確」要求的定格和定性，為觀眾開闢出一條預設的解讀文革的方向和路徑。

封閉的、同時又具有特定導向的個人小故事中，在一次次彷彿深情動人、但又不乏表演性的訴說中，節目通過「當事人」、「見證者」的那些經過了嚴格篩選的回憶，對歷史進行了合乎「政治正確」要求的定格和定性。節目就這樣為觀眾開闢出一條預設的解讀文革的方向和路徑。

《百花》中選擇的採訪對象多是知名的演藝界、文化界人士，甚至還出現過前文化部部長王蒙、副部長高占祥這樣的原高級幹部。即使涉及到文革時受到不公正待遇的群體，也都是那些受到「總理關懷」、「人民支持」的幸運者。大量在文革中受害最深重的見證者或者他們的後代都沒有成為節目的採訪對象和嘉賓，這本身就反映了編導的政治導向。被採訪的嘉賓有一個共同特點：這些人不僅在文化界具有知名度（很多同樣有知名度甚至更有知名度的藝術家和作家卻沒有被提及更沒有成為嘉賓），而且大多在目前享有優越的社會資源和較高的社會地位，後者是他們被選中的更根本原因。對被採訪對象的這種精心選擇，造成了大量文革時期的直接受難者在節目中的缺席，也大大淡化了節目中呈現的「文革」記憶的悲劇色彩。

文藝工作者是文革期間最大的受難群體之一，那些受迫害致死的文藝工作者無一人在〈蹉跎歲月〉這一集節目中被提到。雖然其中很多人士在節目的前幾集中被當做「社會主義文化大繁榮」的例子大書特書，但是在這一集中，這些人全都沒了下文，這實在是巨大的諷刺。最典型的例子或許就是著名藝術家老舍。《百花》不止一次提到老舍。第一集〈我們歡唱〉講述共產黨在新中國建設時期邀請大量的文藝工作者回國效力，老舍就是其中的重要一位；該集還特意提到周恩來的信如何曲折地送到老舍手中。第二集〈輝煌起程〉中也提到老舍，講述老舍創作話劇《龍鬚溝》時引起巨大轟動，並被授予「人民藝術家」的稱號，節目還特意採訪了他的兒子舒乙。可是時任北京市文聯主席、作協主席的老舍，在表現文革十年的〈蹉跎歲月〉一集中卻完全消失了，舒乙也沒再作為採訪嘉賓出現。曾經的「人民藝術家」在文革期間顯然沒有那麼好的運氣得到「人民的支持」、「總理的關懷」，因而得以「苦中作樂」，反而是不堪忍受折磨，自殺身亡。如果本着對中華民族的歷史和未來負責的態度，即便老舍的命運不作為敘述的重點，也至少應該加以提及。

文藝界人士受迫害是當時的普遍現象，規模之巨大、程度之慘烈絕非「精神壓力」四個字就可以打發。顯然，《百花》不選擇由舒乙來繼續講述那段「蹉跎歲月」，不是因為他講的不真實，也不是因為他的記憶模糊了（因為舒乙曾公開發表過關於老舍之死的文字），而是他的記憶在政治上「不正確」。這種以「政治正確」的原則來過濾、篩選真實的歷史，受難者就難免缺席的命運。在這一篩選原則的指導下，在文革中受到迫害的嘉賓即使出現在節目中，也不會正面談及當時受迫害的情況，即成為一種在場的缺席。

對於在這一集露面的嘉賓，節目也對他們的記憶進行了篩選。嘉賓王曉棠在文革時由於堅持說「建國十七年文藝不是黑線專政」，被打為「專政對象」。她所有的影片在這一時期均被禁播。在藝術生命遭到遏制的同時，王曉棠還遭受了殘酷的暴力折磨，和丈夫一起在林場勞動改造長達六年之久。在文革期間，她的兒子因重病無人照料而亡，姐姐也因為身為京劇演員而被迫害致死。這種家

文藝界人士受迫害規模之巨大、程度之慘烈絕非「精神壓力」四個字就可以打發。《百花》不選擇由舒乙來繼續講述老舍在文革中的「蹉跎歲月」，因為他的記憶在政治上「不正確」。以「政治正確」的原則來過濾、篩選真實的歷史，受難者就難免缺席的命運。

破人亡的慘痛經歷，在《百花》這集節目中沒有留下任何痕迹，我們只看到了她熱淚盈眶地感謝「人民的支持」。同樣，嘉賓趙青在接受訪談時也沒有談到自己1970年下放農場勞動時的經歷，更沒有談到父親趙丹文革期間五年冤枉的鐵窗生涯，而是激動地回憶起當時如何受到了「周總理的關懷」。

嘉賓為甚麼沒有提起那些不堪回首的記憶？難道「人民的支持」、「總理的關懷」比藝術生命被迫中止、漫長的鐵窗生涯、痛失親人的悲劇更刻骨銘心嗎？也許我們應該換一個思路想：假設嘉賓在這樣的獻禮片中如實講述了自己刻骨銘心的經歷，會有甚麼「負面」影響和後果？他們講的東西能夠被播出嗎？

很顯然，是嘉賓發言的語境（包括「六十年獻禮」這個特定時刻）、嘉賓的身份（王曉棠是中華人民共和國少將，趙青現任中國舞蹈家協會副主席等），牽制、左右了他們講述的歷史記憶。更重要的是，這些從嘉賓口中講述出的歷史記憶，將通過大眾媒介持續地、一次次成為建構觀眾心中歷史記憶的再生性資源，左右他們對歷史的回憶和看法。

那些文革時期無數的肉體折磨、精神苦難都被掩蓋在無關痛癢的一幕幕「生活喜劇」表象下。對歷史災難的掩埋、受難者聲音的缺席，使得呈現在觀眾面前的只是些有點「精神壓力」、但依然能「苦中作樂」的人們。對災難性質的這些修飾，會大大降低公眾對這場災難的感同身受能力。對這種觀眾而言，感同身受的缺失非同小可，因為只有進入感同身受的狀態，才可能完成非直接受難者對直接受難者的認同，這是建構歷史災難記憶的重要一步。學者徐賁把這種感同身受的狀態界定為「移情認同」，即文學作品中災難事件的主人公與讀者之間建立的一種移情關係，這種關係甚至可以成為認同的橋樑。事實上，除了文學作品之外，其他大眾媒介也都可以產生這種移情關係，關鍵在於能否為觀者提供一個產生認同和共鳴的環境。受難者的講述、災難真相的公布便是其中的重要因素。有了這一步，觀眾才能和嘉賓建構共同的災難記憶，「災難就不再是『他們』的災難，而成為『我們』共同的災難。」^④

然而，在獻禮片中，王曉棠、趙青等嘉賓是以文革親歷者而不是以受害者的身份出現的，其言說立場和言說內容無法和觀眾建立起移情關係。受難者的聲音如果被公布出來，便會成為一種有普遍教育意義的公共知識。相反，對這種災難加以迴避，無疑會導致公眾與災難之間距離的進一步擴大，使得這種教育意義不再可能。儘管嘉賓的言說方式、語言習慣、回憶細節都有很大差異，但是他們的回憶角度、目的、效果等都被限制在單一的意識形態框架中。他們聲情並茂的言說，在貌似栩栩如生的狀態下起到了封鎖記憶、凍結歷史的作用。

在獻禮片中，嘉賓是以文革親歷者而不是以受害者的身份出現的。他們的回憶角度、目的、效果等都被限制在單一的意識形態框架中。他們聲情並茂的言說起到了封鎖記憶、凍結歷史的作用。

三 「文革」記憶的日常生活化與去政治化

在引導受訪者的回憶、淡化文革災難色彩的同時，「文革」記憶的建構還呈現出有選擇的日常生活化和去政治化的傾向。

首先要明確的一點是，這種日常生活化、去政治化的特徵是專門表現文革的〈蹉跎歲月〉這一集所特有的敘事模式，而不是全個節目二十集的普遍模式。

《百花》和《歲月如歌》都有着高度類似的敘事模式：在梳理文藝發展脈絡時夾雜大量歷史資料，尤其是重大政治事件的歷史畫面、國家領導人的紀實鏡頭、國家標誌性建築物的呈現等，並結合人物訪談的片段對材料進行跳躍式、大跨度、快節奏的剪輯，把小的故事細節還原到大的宏觀歷史背景之中。在這個詮釋歷史的空間裏，充滿了宏大的政治話語與強烈的國家民族意識。文藝與人民、國家、民族、時代的關係被多次強調。在情感和道德層面，節目反覆強化個體利益和國家利益之間一榮俱榮、一損俱損的血脈聯繫。

但〈蹉跎歲月〉這一集卻放棄了這種高度政治化的宏觀敘述，轉向去政治化、去意識形態化的瑣碎敘事與日常生活敘事。概括來說，就是從原來的從「小」(文藝)到「大」(國家政治)轉向化「大」(文藝界和整個國家政治的大敘述)為「小」(藝術家個人生活的小花絮)。節目不再試圖還原宏觀的歷史背景，而是想盡方法使內容日常生活化、細節化、瑣碎化。〈蹉跎歲月〉這一集中充斥着大量的嘉賓訪談，即使有少量的歷史資料，也不外乎熱火朝天的運動會、邊疆建設場面，而文革時期最典型的批鬥、打砸搶、群眾運動場面一概沒有。可以說，這一集是由親歷者的講述和回憶堆積起來的，訪談嘉賓的言說代替了歷史資料和政治畫面，承擔最主要的敘事功能。更重要的是，嘉賓的話題被着意引導到日常生活的點滴瑣事和帶有濃烈個人情感色彩的瑣碎回憶。話題範圍的日常生活化進一步確立了言說方式的日常生活化，細節化的故事訴說成為迴避政治敏感話題的有效途徑。

在這一集中，有一半時間用在介紹以革命歷史題材為主的主旋律文藝作品上。嘉賓對那些作品台前幕後點滴故事的講述，伴隨着激昂的背景音樂，讓人們覺得那簡直是一個振奮人心、充滿力量的年代。除此之外，還談到了很多文藝工作者在生活中的趣事。如前所述，在片子進行了20分鐘時，節目從文藝創作受到干涉的主題中話鋒一轉，說道「那段蹉跎歲月中屈指可數的文藝作品，給知青們留下了別樣的記憶，還有一些啼笑皆非的故事」。附和這句解說詞的，是畫面上出現的一些「久違」的歷史資料：一群青年男女圍坐在一起，臉上灑滿了陽光，唱着笑着；中間的一個女孩，從她的嘴型和正義凜然的表情中推斷，她唱的應該是樣板戲；緊接着，由舞蹈理論家陳建平講述當時由於買不起舞蹈鞋而發明出的「土辦法」；後來又由知名演員王剛回憶他在當文藝兵時差點摔斷脖子的經歷。這時候，畫外音的解說詞說到：「即使在最荒誕的年代也會有生活喜劇上演，人們偶爾也會苦中作樂尋開心。」然後由王剛接着講他曾經捉弄同台女演員的惡作劇：在「阿慶嫂」的茶館木牌上做了手腳。之後作家鄒靜之談到在當年負責樣板戲音效的時候，因為一個疏忽「製造了令人震驚的笑場」。這一系列「啼笑皆非」的生活趣事讓觀眾覺得文革時的人們不僅是可以維持正常生活的，甚至還有一種現在體會不到的快樂。

文革十年是一個大動蕩的歷史時期，本來只要客觀敘述這段歷史，就不可能不涉及重大的政治事件。因此，節目對歷史宏觀背景特別是重大政治事件、歷史場景的迴避，就特別顯出人為過濾的痕迹。在訪談嘉賓的瑣碎化、情感化的敘述框架和敘述語言中呈現出來的是一個去政治化、去「事件」化的模糊不清的「時期」。

節目對歷史宏觀背景特別是重大政治事件、歷史場景的迴避，特別顯出人為過濾的痕迹。在訪談嘉賓的瑣碎化、情感化的敘述框架和敘述語言中呈現出來的是一個去政治化、去「事件」化的模糊不清的「時期」。

關於作為「事件」的文革和作為「時期」的文革的差異，徐賁這樣寫道：「作為時期和作為事件的文革是不同的，時期只是時間的自然流程，而事件則是社會或政治認識的結果。……只有事件才是具有公共政治意義的歷史。」^⑩一旦涉及敏感的事件，就難以不對事件背後的歷史成因、是非對錯、權力關係、責任追究以及對當下中國的影響做出判斷和解釋。

但自詡「以真正的時空大歷史或民眾記憶為紀事主線」，「以時間事件層面的公共記憶為起點」^⑪作為節目宗旨的《百花》，在這裏卻丟掉了「大歷史」，只剩下「小細節」。原因也很簡單：這些「大歷史」與《百花》的獻禮使命和「政治正確」導向相矛盾。被抽離了公共政治意義的訪談中充斥着嘉賓瑣碎化、情感化的生活回憶，引導觀眾關注的焦點偏離了那些涉及重大社會、政治意義的歷史記憶。

尤其值得注意的是，即使是生活回憶，文革歲月也充滿了苦難——沒完沒了的檢討、批鬥、遊街、妻離子散、夫妻反目，等等，才是這些嘉賓文革中日常生活的基本內容。奇怪的是，這部分的日常生活記憶，卻同樣因為與當下的時代主旋律不和諧而被精心剔除。與此形成鮮明對比的是，在巴金、韋君宜、徐曉、賈植芳、廖沫沙、牛漢等在文革或反右中經受挫折和苦難的知識份子的回憶錄中，像1957年反右、1969年幹校運動、知識青年上山下鄉、1971年林彪事件、1976年四五天安門事件等重大歷史、政治事件頻繁地出現在回憶者的敘述中，即使是關於普通人日常生活的回憶，也總是充滿了悲劇色彩。這些忠實記錄作者本人的創傷記憶、嚴肅反思當代中國歷史災難的紀實作品，形成了具有重要歷史價值和思想價值的特殊文學類型——「見證文學」，與官方主導的「文革」敘事形成了鮮明的對比^⑫。對於同一歷史時期的這兩種截然不同的記憶書寫，為哈布瓦赫的集體記憶理論提供了最有力的證據。

與《蹉跎歲月》化「大」為「小」、化重大事件為生活細節的敘事模式形成對比的是，一旦進入文革結束後的「新時期」，《百花》立刻恢復了由大處着眼、從「小」到「大」的敘事模式。在《萬象歸春》（講述1976至1978年的歷史）這一集中，節目的開頭相繼出現了粉碎「四人幫」時舉國歡慶的大場面、氣勢恢宏的全國科學大會，以及鄧小平的講話、《光明日報》特約評論員文章（關於真理標準的討論）、恢復高考等重要歷史事件的畫面。這一集的結尾更是以1978年十一屆三中全會這一歷史性的轉折事件作為結束，並輔以「中國開始了波瀾壯闊的改革開放，與此同時也迎來了中國新時期的文藝大繁榮」這一樂觀、嘹亮的解說詞。在《吐故納新》（講述1978至1982年的歷史）一集中也是如此。中美建交、國民經濟八字方針、中國文學藝術工作者第四次全國代表大會等歷史畫面頻頻出現在節目開頭。從講述文革蹉跎歲月時敘事模式的化「大」為「小」的策略，到講述「新時期」改革開放時的大處着眼，敘事模式的轉變使得《百花》的集體記憶建構策略表露無遺。

這種有選擇的日常生活化敘事及其去政治化、去意識形態化機制，實則是一種隱性的政治意識形態運作。如上所述，文革作為一個中國現代史上極為敏感的政治災難時期，正是以其全面、極端的政治化與意識形態化為根本特徵，人們的日常生活無所不在地打上了政治和意識形態的烙印。淡化甚至抹去這個烙印，不僅不是與政治無關，相反恰恰證明這是一種新的意識形態整合策略。樣板戲《沙家浜》的道具——「阿慶嫂」的茶館木牌，在嘉賓的敘述中成了為生活

從講述文革蹉跎歲月時敘事模式的化「大」為「小」的策略，到講述「新時期」改革開放時的大處着眼，《百花》的集體記憶建構策略表露無遺。這種有選擇的日常生活化敘事及其去政治化機制，實則是一種隱性的政治意識形態運作。

增添樂趣的材料，從而遮蔽了極權時代統治者用樣板戲來扼殺、禁錮民眾思想的歷史。這樣的「文革」記憶成了沒有污點的記憶。這個清洗污點的過程同時也是「去政治化的政治」發揮規訓作用的過程。徐賁在分析純商業化的文革物品收藏和展示的時候指出，「經過漂白美化的文革物品抹掉了身上專制統治印記，幫助營造一個文革無害的神話。」^⑩嘉賓這種瑣碎化、去政治化的私人情感話語代替了批判、反思的公共話語，不正是製造這樣的「神話」、生產「無害」的「文革」記憶的元兇嗎？觀眾在這種神話的引導下沉浸在一種曖昧的懷舊氛圍中，隨着嘉賓引領的方向去建構同樣曖昧的「文革」歷史記憶。最後，能夠引導觀眾直面災難並反思歷史的公共空間，根本無法得以建立。

除了把「文革」敘事聚焦在瑣碎化的個人生活以外，懷舊也是將「文革」記憶去政治化的重要策略。《百花》和《歲月如歌》的節目定位都帶有濃重、不乏人為造作的抒情色彩，着意為觀眾營造濃郁的懷舊氛圍。因為《歲月如歌》安排了老歌重唱這個環節，所以相比於《百花》，其通過懷舊達到去政治化的意圖更加明顯。在《歲月如歌》的〈故鄉〉一集中，節目組邀請了李春波在老歌重唱環節中演唱那首1990年代紅極一時、曾喚醒無數人知青回憶的《小芳》，並且布置了極具抒情色彩的舞美設計：潺潺流水、稻草、搖曳的樹影，營造出了一個鄉野味道濃厚又飽含眷戀、悵惘的意境，把觀眾的情感拉回到了充滿懷舊氣氛又曖昧模糊的「回城之前的那個晚上」。在這精心營造的距離當中，對知青生活溫情的回憶，對往昔青春質樸氣息的喚醒，在「小河旁」，在「回城之前的那個晚上」，在「一雙美麗的大眼睛中」，「那個年代」^⑪的殘酷性就這樣煙消雲散了。

許子東曾寫到，「當小說家用文學形式將他們個人的文革經驗變成大眾討論時，他們實際上有意無意的參與了有關文革的『集體記憶』的創造過程。與其說是『記憶』了歷史中的文革，不如說更能體現記憶者群體在文革後想以『忘卻』來『治療』文革心理創傷，以『敘述』來逃避文革影響的特殊心理狀態。」^⑫《小芳》等懷舊流行音樂發揮的作用，同樣是這種「治療」和「逃避」。知識青年上山下鄉是文革時期意義重大、影響深遠的社會事件，它產生的巨大影響一直波及到當下，很多人的命運就此被改變，社會結構和社會關係發生了劇烈震動。但在這首對歷史進行了模糊化處理的歌曲中，觀眾在接受含情脈脈的溫情回憶的同時，也接受了那一段被建構得遠離災難的、去政治化的歷史。人們有意無意地忘卻了曾經刻骨的傷痛。耽誤、荒廢的青春被置換成了一段美好、溫馨的歲月，並且有着溫柔可人的紅顏知己相伴。對於那段歲月的經歷者，他們心中已有的沉痛記憶被歌曲清洗、替換，隨之找到一種撫平傷口、忘卻苦難的良藥；對於沒有親身經歷那段歷史的年輕人，他們幾近白紙一張的大腦被這種「溫馨美好」的「歷史」所填補。

四 小結

在當代中國，懷舊成為一種逃避和改寫歷史創傷的策略。這個畸形消費主義時代的商業性特徵成功地「協助」官方文化，使觀眾沉浸在輕飄曖昧的抒情氛

在當代中國，懷舊成為一種逃避和改寫歷史創傷的策略。這個畸形消費主義時代的商業性特徵成功地「協助」官方文化，使觀眾沉浸在輕飄曖昧的抒情氛圍中，在消費中不知不覺地認同了主流媒體所建構的歷史記憶，接受了「去意識形態化的意識形態」的規訓效力。

圍中，在消費中不知不覺地認同了主流媒體所建構的歷史記憶，接受了「去意識形態化的意識形態」的規訓效力。

註釋

- ①② 哈布瓦赫(Maurice Halbwachs)著，畢然、郭金華譯：《論集體記憶》(上海：上海人民出版社，2002)，頁71。
- ③ 參見陶東風：〈《七十年代》與破碎的七十年代〉(2010年1月22日)，鳳凰網讀書頻道，http://book.ifeng.com/shuping/detail_2010_01/22/301611_1.shtml。
- ④ 關於《百花》的介紹，參見北京衛視網站，http://baihua.btv.com.cn/content/2009-08/26/content_500866.htm。
- ⑤⑥ 參見〈《百花》深處，歲月飄香——總導演王淳華真情剖析大型電視紀事片《百花》〉，百度貼吧，<http://tieba.baidu.com/f?kz=631566986>。
- ⑥ 參見新浪娛樂採訪導演王淳華：〈《百花》：追尋與新中國文藝相連的公眾記憶〉(2009年8月22日)，新浪網，<http://ent.sina.com.cn/v/m/2009-08-22/15592665110.shtml>。
- ⑦ 參見《百花》每集均會播出的轉場解說詞：「百花，歷史群體記憶呈現的歷史圖景，穿越六十年文藝長河的芬芳之旅。」
- ⑧ 中國共產黨：〈關於建國以來黨的若干歷史問題的決議〉(1981年6月27日通過)，新華網，http://news.xinhuanet.com/ziliao/2002-03/04/content_2543544.htm。
- ⑨ 李陀：〈序言〉，載北島、李陀主編：《七十年代》(北京：三聯書店，2009)，頁6。
- ⑩ 參見章詒和：《往事並不如煙》(北京：人民文學出版社，2004)。該書很多地方都涉及了對反右和文革歷史的回憶，如在第二章「兩片落葉，偶爾吹在一起」中，對前《光明日報》主編，後在文革時期被迫害致死的儲安平的大量描寫；以及最後一章「一片青山了此生」中，對中國第二號右派羅隆基的大量描寫。另參見楊顯惠：《夾邊溝記事》(廣州：花城出版社，2008)。該書以紀實文學的手法記錄了在反右期間羈押右派份子的勞改農場夾邊溝的一幕幕慘劇。
- ⑪ 章詒和：《往事並不如煙》，頁1。
- ⑫ 據新浪娛樂報導：「《百花》開播已經一周，首日即創下1.7%的文化類節目高收視率，其後的幾天收視率穩步上升。」參見〈《百花》獲影評人好評 開播一周掀起文藝懷舊潮〉(2009年8月31日)，新浪網，<http://ent.sina.com.cn/v/m/2009-08-31/15572677699.shtml>。
- ⑬ 在第二和第三節文本分析中，引號內容如無特別註明，均為〈蹉跎歲月〉的解說詞。
- ⑭ 徐賁：《人以甚麼理由來記憶》(長春：吉林出版集團有限公司，2008)，頁280、284。
- ⑮⑯ 徐賁：《在傻子和英雄之間：群眾社會的兩張面孔》(廣州：花城出版社，2010)，頁320；324。
- ⑰ 參見陶東風：〈文化創傷與見證文學〉，《當代文壇》，2011年第5期，頁10-15。
- ⑱ 引號內容皆為《小芳》歌詞。
- ⑳ 許子東：《為了忘卻的集體記憶——解讀50篇文革小說》(北京：三聯書店，2000)，頁3。

陳 雨 首都師範大學文學院碩士研究生

陶東風 首都師範大學文學院教授