

《三峽好人》的剩餘敘事及其意義

◎ 羅 成 易蓮媛

一 作為話題的《三峽好人》

儘管《三峽好人》在賈樟柯的電影中既不是第一部進入院線的，也不是第一部獲得西方電影節大獎的，但它的聲勢卻空前的浩大。媒體與電影界的關注自然不必提，就連《讀書》雜誌也在最醒目的位置上刊出汪暉等人題為〈《三峽好人》：故里、變遷與賈樟柯的現實主義〉的對談。在這篇對談中，三峽正像是齊澤克所說的「符號性的多重決定」（symbolic overdetermination），「因為其中被注入了意識形態內涵：它被當做一個『符號』來解讀」，被諸多知識份子們當作了變遷與失落中的現代中國的「濃縮了的隱喻性再現來解讀」¹。這似乎是個信號，預示著對賈樟柯電影的闡釋走出了「青年亞文化」和「意識形態」的圍籠，融入更為公共、普遍的話題。賈樟柯第一次把攝像機從年輕人的身上移開，對準了貧窮、污穢與巨大的廢墟，在那裏它所保留的是歷史的剩餘，社會變遷的背景從幕後走到前台，影像帶給人的不再僅僅是一代人曖昧的迷茫和無所依憑的情緒，而更凸顯的是這個時代的集體經驗。

這種集體經驗包括對談中所提到的故里、變遷、匱乏，但不是全部，而是從延續在整部電影中的廢墟中得到的一種特別的體驗。崔衛平在對談中所說的，「廢墟」才是真正的主角²。在某種意義上而言，她給我們暗示出了影片中若顯若藏的一個徵兆。那就是，在現代化進程轟轟推進中的這片土地上，中國正日益成為「拆啦」（China）³，建設伴隨著破壞，我們的土地上遍佈了廢墟和即將成為廢墟的剩餘物，廢墟是城市的剩餘物，移民也是城市的剩餘物，那些最終跟隨韓三明離去的人們更是廢墟的剩餘物，他們都是三峽大壩的剩餘，都是中國現代性規劃和經濟進步的剩餘物，而電影中人的情感也是同一進程的剩餘物。這一切又與電影中普遍存在的生存物質的匱乏相對照，它們共同承載了我們這個時代對於剩餘的體驗。從這個意義上來說，這是一部關於「剩餘物」的電影。從《小武》直到《世界》，剩餘物主題一直延續著，但是直到《三峽好人》中，才出現了壓倒一切的剩餘和製造剩餘的現代規劃，它們並且以奇特的方式在時空中對峙。

二 何謂剩餘物？

「剩餘物」是甚麼？英國社會學家鮑曼提出過「wasted human」這樣一個概念，他認為「wasted human指那些不能或者人們不希望他們被承認抑或被允許留下來的入口，既是現代化不可避免的產物，同時也是現代性不可分離的伴侶。它是秩序建構和經濟進步必然的副作用。」⁴這樣的情況在現代化已經取得霸權地位的時代顯得更為突出，因為已經幾乎沒有所謂

的「前現代」地區可以吸納現代化的剩餘物，全球性的問題只能尋找地方性的解決。而這種努力在某種程度上又是徒勞的，所以人類現在面臨的問題是對wasted human的處理方式的失效。同時，「wasted」也宣告了傳統社會中「無窮」、「永恆」這樣一些觀念的終結，比如傳統的人際關係面臨著被廢棄的命運，永恆這一範疇也失效。這些「wasted human」包括發達國家中「X一代」，生產方式變遷之後的剩餘勞動者，大城市的底層貧民，從第三世界國家移民到發達國家的移民和戰爭的難民。

使用「剩餘物」，首先是為把其範圍由人擴大到物；其次是為突出其作為傳統社會和現代社會的剩餘的雙重性質。畢竟鮑曼立足於發達國家，面對的是從「地方性問題的全球化解決」到「全球化問題的區域性解決」的情況。而中國，不僅僅必然地面對「全球化問題地方性解決」的困境，同時還要面臨發達國家力圖繼續「全球性解決」的壓力，它的巨大更要承擔內部不平衡中全國性問題的地區化解決。而「剩餘」，這個詞在感情色彩上是朦朧的，多元的；不僅包括「wasted」的被廢棄的意義，同樣也可以看作是某種崇高價值解體後的殘片，它不一定是完全無用的。「剩餘」可以是多餘出來的，也可以表示自身的匱乏狀態。

在中國，除了戰爭難民之外，擁有一切鮑曼意義上的現代性剩餘物。現代性的諸種動力一齊上場，越來越快地摧毀著傳統的生活方式和人際關係，甚至代表著永恆的青山綠水雲遮霧繞的三峽和兩千多年歷史的老城，也成為現代規劃的三峽大壩的剩餘物，時間在這裏不堪一擊。居住在城中的人們，和他們的城市一樣，同樣成為現代規劃的剩餘。而片中勉強可以稱得上男女主人公的兩人，都來自於山西這個中國現代化進程的剩餘物。也許是巧合，山西和三峽，同樣是中國現代化進程的動力來源，但它們卻被這個進程邊緣化，剩餘化。一南一北兩個剩餘空間疊加為電影意義的生成場所。

電影中那些已走未走的奉節老城移民，作為被現代規劃和經濟進步排斥出來的「剩餘物」，他們試圖在這裏有尊嚴地生存，但卻對現實無能為力，因為這個現實馬上就不復存在。電影中人民幣後面的三峽這個細節得到深層的闡釋，有人認為這是「日常生活中的詩意」⁵。然而從另外一個角度來說，現實中的三峽失去了，人民幣上的還會一直存在，甚至以後曾經居住在庫區的人們只能指著人民幣上的圖案說這是自己的家鄉。也許這的確具有詩意，但僅指向從生活中最沒有詩意的地方發現詩意的行為本身。然而就人的處境來說，他失去了故里，失去了詩意賴以存在的現實基礎，而僅僅托身於作為現代性規劃象徵的貨幣。電影中三明拿起那張五十元的鈔票，對照眼前的三峽，他在發現貨幣上世界的同時也失去了這個曾經純真的世界。因為從最沒有詩意的地方發現詩意也是詩意本身的墮落，從此不再有詩意，而只有詩意的現代剩餘物。

然而，換一個角度來看，剩餘物強調了現代性進程的作用，同樣也可以看作傳統社會，地方性的生活所留下的痕跡。作為現代社會動力生產者的三峽大壩，又何嘗不是這個歷史文化意義上的三峽的剩餘物。而曾經居住在這裏的人們也像這座城市一樣，剩餘了下來。小馬哥依然延續了賈樟柯電影中的少年形象，遊蕩、對傳統的人倫關係懷有強烈的幻想。他在電影中說自己和韓三明這種人已經不適合現代社會，因為太戀舊。千里迢迢尋找丈夫的沈紅，也是想沿著曾經存在的感情的剩餘尋回感情本身。

電影中還有另外一個充滿隱喻和象徵的情節：三明來到三峽找自己的女兒，在這段時期內，為了維持自己的生存，他和一些三峽移民拆奉節老城的廢墟。剩餘的人口和被認為有用的人是隔離的，現代秩序也拒絕接納這些剩餘物，但是現代生活本身也在製造很多垃圾——就像奉節老城的廢墟，人類的剩餘物只能依靠處理現代生活的剩餘物生存。電影中當地人一錘一

錘地砸向廢墟，就像砸在自己的身上。他們要靠拆房子來生活，等到房子都拆光了，他們也就失去了生存的手段，但要是停止拆房，同樣不能生存，這個悲劇卻有一個更為觸痛時代經驗的解決辦法。片尾，他們跟隨三明去山西挖煤——同樣是一個關於剩餘物的故事。三峽剩餘的移民去處理遠古剩餘的能量，這一行為本身也處置了現代性所規定的剩餘生命，挖煤也會生產更多的經濟發展的剩餘物。我們的社會不斷地生產剩餘物，並通過對剩餘物的界定而確立自己正常狀態，剩餘物成為現代社會存在的前提。

電影也不斷地提醒著這個遙遠的，造成了這個「剩餘空間」的現代社會。那「比南方更南」的地方，諾基亞公司，都是不斷生產剩餘物的動力，人手一部的手機隨時提醒著現代性規劃的無孔不入。

從這個意義上來說，《三峽好人》是一部關於「剩餘物」的電影。雖然賈樟柯一貫對被現代性規劃和經濟發展所排斥和邊緣化的人和事物有著強烈的愛好，但只有《三峽好人》中，他才第一次在如此廣闊的空間把各種形態的剩餘物並置一處，用電影記錄剩餘物。也只有三峽的「符號性的多重決定性」，才能承載得起他所要表達的東西。

三 剩餘物與超現實主義

剩餘物的現實是破碎的，沒有意義，沒有故事也沒有經驗。它們是現代進程的下腳料，秩序建立的副產品，其意義不在自身，而在他們的對立物中。只有不依賴故事的攝影才能恰當地展示剩餘。因為攝影不能從技巧來確認自己屬於藝術，自誕生之始就專注於從別人不能發現美的地方發現美，它是如此遵從波德賴爾的指示，「對主題採取了堅定的平均主義態度」，甚至「表明了一種根深蒂固的堆垃圾、不堪入目之物、棄置物、剝落的表皮、怪誕的東西的喜好」⁶電影雖然不同於攝影，但卻是最與攝影接近的一種藝術形式，它是一系列的照片，

「將一個生命或一個社會融成了許多時刻」⁷。尤其是在電影與攝影對生活表現出同樣的欲望的時候：當它們都把目光對準剩餘物，當它們都想以展示的，貌似不加評論的方式，零散地收集這一切。

賈樟柯認同於現代攝影的品味：以一種接近原生態的「糙」感營造超越真實與夢幻之上的世界。他對準的都是生活中的「底層」和「邊緣」，那種通常被認為是被主流壓制了的「真實」。賈樟柯說他最初到三峽是要拍一部紀錄片，在拍攝過程中卻覺得有拍一部故事片的需要⁸，但是電影拍出來以後卻依然沒有故事，當然這是相對於一般的故事片而言。說《三峽好人》沒有故事，指它避開了一切戲劇化的情節，即使在不得不面對的時候也盡量淡化。如果要用語言來覆述電影，它的兩條線索本身是有很多傳統意義上的故事因素：一個山西男人去三峽尋找十六年前被老婆帶走的女兒，而這老婆又是從人販子手中買來，後來又被公安解救。那他為甚麼不早去，偏偏要過了十六年？而他老婆居住的城市正在拆遷，他又是如何找到的？十六年中，兩個人之間究竟發生了甚麼？為甚麼要重婚？一個山西的女人去三峽尋找兩年沒有聯繫的丈夫，他們為甚麼分開？她的丈夫為甚麼不給他打電話？如果在故事的層面上展開，這些疑問足可以支撐一部四十集的電視劇或者一部情節相當精彩的電影。但賈樟柯不僅僅放棄了講述故事的行為，甚至還用了大量的長鏡頭和枝蔓的細節人物來沖淡觀眾對故事的期望。這部電影依然保持著紀錄片的風格，以我們能夠感覺到的方式，把作為某個故事剩餘物的照片拼接在一起，造成一種時間上的流動與停滯的效果。它盡力使我們能夠覺察到它與攝影的相似，那種被桑塔格稱為「唯一的天生的超現實的藝術」⁹。用「超現實」來指稱

《三峽好人》，並非著眼於其表面上的，或者說庸俗的超現實場景：騰空而起的移民紀念碑，飛碟，走鋼絲的人——這些只是在提醒不夠細心的觀眾不要以日常生活的邏輯，現實的眼光來對待這部電影。而「真正超現實的東西乃是強加和連接起來的距離：社會距離和時間距離。」¹⁰

距離首先是斷裂，不僅僅切斷貌似真實的影像與現實，還有影像本身。電影中所謂的故事或者線索是游離它所置身的空間。電影的名字叫做《三峽好人》，但如果把男女主人公放在上海、廣東、福建，甚至是東北，都不會使他們的命運發生多大的改變。一般的史詩型的電影，會在背景的大敘事和人物的小故事之間建起最為緊密地聯繫，似乎這樣才能表現變遷的波瀾起伏。但在《三峽好人》中，人物的活動可能生成的意義與人物活動的背景無關。即使《三峽好人》在人物的層面還是有些敘事的欲望，但與小敘事無關的大場景卻使其意義漂浮到空中。但電影中的三峽不再是超越人類之上的存在，遍佈的廢墟，隨處可見的電視、流行歌曲提醒著那個始終不曾正面出現的三峽工程，電影所展現的就是它的剩餘，但人物和他們所追求的意義都與這個現代化規劃無關。電影包含一個企圖講述剩餘物意義的電影，然而悖論在於電影同樣是現代性秩序的一部分，而這個現代性秩序通過排除，通過不斷地製造剩餘物而建立起來的。電影所要講述的，也是它參與的進程所要排斥的，它能賦予的意義，也是現代性規劃通過排除它要賦予意義的剩餘物而建立起來的。任何想講述剩餘物故事的行為都包含了把它們重新納入了現代性規劃當中的企圖，都是要取消剩餘物本身的存在，而這是不被允許的。因為現代性秩序本身就是通過排除剩餘建立起來的，沒有了剩餘也就沒有了現代性。所以《三峽好人》永遠都不能講述關於這些剩餘物的故事，它們不再具有意義，不能被講述，只能被紀錄。作為生活的剩餘，在電影中也像在攝影中那樣超現實，與一切保持著遙遠的社會與時間距離。

四 剩餘敘事與秩序建構

講述故事就是在瞭解世界，沒有故事的《三峽好人》，「試圖瞭解世界也屬虛無」「只要收集世界就可以了」¹¹。被收集起來的剩餘物像突然插入我們這個世界的引文，它們沒有屬於自己的故事，也不能傳達自己的經驗，作為一個注腳解釋著秩序，解釋著秩序之中的我們的集體經驗。而我們對於秩序之外的經驗是貧乏的，而「我們經驗的貧乏就是更大貧乏的一部分」，這種貧乏讓我們不再渴求新的經驗，對時代不抱任何幻想，又毫無保留地認同於它。我們「摒棄了傳統的人的形象，而轉向赤裸裸的當代人」¹²，除了自身，我們不再對任何東西抱有興趣，我們對於剩餘物的經驗就是要確認自己並不屬於其列。

現代化就是一個製造剩餘物的過程，而現代社會為了自身的安全又必須妥善地處理這些剩餘物。我們的社會還沒有安全到這樣一個程度，把剩餘物完全地與有用之物隔絕開來，而使處在現代性規劃之中的人們感覺不到他們的存在。事實上，我們無時無刻不能覺察到這些所謂的「不和諧音」，甚至我們都不相信自己處於安全的境地。不管三峽工程本身在現代性規劃中有多麼偉大的意義，或者實際上可以帶來怎樣的好處，在技術崇拜主義越來越瀕臨破產的今天，三峽帶給我們的恐懼是巨大的。這不僅僅體現在可能存在的生態破壞與自然美景的喪失，也不僅僅是三峽作為能量超強的隱喻符號所蘊藏的歷史文化內涵和現實指向，它更隱現為三峽作為崇高自然物自遠古以來給人類造成的恐懼與崇拜，和它自身作為「原質」

(Thing)¹³的神秘力量。而現在作為整體的三峽被現代性規劃為有用的能量、資源與無用的剩餘，所有的恐懼都將從中釋放。三峽成為一片巨大的廢墟，剩餘物的製造廠，那種對自身

成為剩餘物的隱憂伴隨著三峽沉重的隱喻力量衝擊著我們這個需要秩序的社會，和社會中被規劃好的敏感的主體。

對於這種恐懼，不能逃避，也許最好的辦法就是把它展示出來，讓人知道自己並非剩餘，從而確認自己的安全境遇。作為中產階級的藝術而出現的攝影，沿著波德賴爾的目光，對於貧窮、污穢這些與自身生活有著巨大時間和社會距離的題材有著濃厚的興趣。作為記錄片和追求著記錄風格的電影，延續了攝影的品味，以貌似客觀公正的科學態度，記錄下相對於自己現實的超現實。剩餘一旦凝結為影像，就成為了可供欣賞的風景，成為自己並不屬於剩餘物的心理安全閥。

賈樟柯的電影是純正的藝術片，他的觀眾中並沒有電影裏所展示的剩餘物，甚至他自己也會有意識地提醒。就像《三峽好人》中的小馬哥一樣，作為剩餘物的大眾所愛看的是《縱橫四海》這樣的通俗電影，唱的是網路上流傳的口水歌。只有那些在現代性規劃之內的，處於安全優越地位的中產階級或者未來的中產階級，有著現實關懷的知識份子、準知識份子，才喜歡看《三峽好人》。並且通過觀看的行為，現代性的主體中再次確認了自身的安全狀態和剩餘物的非常態，並使他們希望消除這種非常態。然而悖論在於潛在的努力都是作為現代化運動而存在的，不僅觀看的行為可能促成現實的現代性規劃，就是這種觀看本身，也強化了有關剩餘物的意識，這一切更促成了「剩餘物」的存在。就像有人所指出的那樣，西方藝術院線中所播放的電影不都是作為第三世界國家的奇景的貧窮與落後，更有他們自己生活中的非常態¹⁴——他們自己社會的剩餘。有關剩餘物電影的「看」與「被看」，不是一個簡單的後殖民主義問題，而是全球性的現代規劃在建立秩序的過程中，把我們的世界劃分為有用與剩餘，我們中的一部分不在屬於我們，而是觀看物件，那些我們得以確認自身安全的他者。

當攝像機對準欲望、金錢與權力，會被指責為商業放棄良知及藝術，當它再轉向陰暗的角落，同樣會被指責為中產階級虛偽的同情，甚至是為了建立安全感而助紂為虐，和現代規劃共謀把我們中間的一部分排斥為剩餘。這是不可解決的悖論，因為我們本身就是這現代規劃的一部分，除非能夠獲得新的基礎，否則我們不能超越這一現代規劃的限制。

註釋

- 1 斯拉沃熱·齊澤克 (Slavoj Zizek)，季廣茂譯：《意識形態的崇高客體》（北京：中央編譯出版社，2002），頁99。
- 2 汪暉、李陀等：〈《三峽好人》：故里、變遷與賈樟柯的現實主義〉，《讀書》，2007年第二期。
- 3 有論者曾這樣說：「『拆那』的確是當代『中國』（China）恰當的代名詞。」但考慮到論者主要作為身處西方的文化研究學者，對中國固然可以命名為「拆那」，其中明顯包含有異域視角的距離之感，而作為身處這片土地，正親身經歷著一巨大變化的研究者，我更願意將之更換為「拆啦」，這是一種時代主流的號角，同時裏面卻潛藏了多少無聲的惋惜和切膚的痛感。參魯曉鵬：〈拆——當代中國攝影、錄影、電影中的城市空間〉，《文化·鏡像·詩學》（天津：天津人民出版社，2002），頁49。
- 4 齊格蒙特·鮑曼 (Zygmunt Bauman)，谷蕾、胡欣譯：《廢棄的生命》（南京：江蘇人民出版社，2006），頁6。
- 5 汪暉、李陀等：〈《三峽好人》：故里、變遷與賈樟柯的現實主義〉，《讀書》，2007年第二期。

- 6 蘇珊·桑塔格 (Susan Sontag)，艾紅華、毛健雄譯：《論攝影》(長沙：湖南美術出版社，1999)，頁94。
- 7 蘇珊·桑塔格 (Susan Sontag)，艾紅華、毛健雄譯：《論攝影》，頁97。
- 8 汪暉、李陀等：〈《三峽好人》：故里、變遷與賈樟柯的現實主義〉，《讀書》，2007年第二期。
- 9 蘇珊·桑塔格 (Susan Sontag)，艾紅華、毛健雄譯：《論攝影》，頁67。
- 10 蘇珊·桑塔格 (Susan Sontag)，艾紅華、毛健雄譯：《論攝影》，頁73。
- 11 蘇珊·桑塔格 (Susan Sontag)，艾紅華、毛健雄譯：《論攝影》，頁73。
- 12 本雅明 (Walter Benjamin)，王秉均、楊勁譯：《經驗與貧乏》(天津：百花文藝出版社，1999)，頁254。
- 13 拉康意義上的「原質」(Thing)指的是物質殘餘，可怕的、不可能的快感的物化。斯拉沃熱·齊澤克 (Slavoj Žižek)，季廣茂譯：《意識形態的崇高客體》，頁99。
- 14 張英進：《審視中國：從學科史角度審視中國電影和文學研究》(南京：南京大學出版社，2006)，頁167。

羅 成 北京師範大學文學院06級博士，主要從事文藝美學與文化研究。

易蓮媛 現為北京師範大學文學院06級碩士，主要從事文藝美學研究。

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第七十一期 2008年2月29日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第七十一期(2008年2月29日)首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。