

香港傳真

中信泰富政治暨經濟研究部
中國稅務雜誌社綜合研究組

No. 2009-50

2009年8月28日

評析近期影視文化現象

烏有之鄉學術部 郭松民

一、《人間正道是滄桑》的要害是重新解釋歷史

中國電視劇出現了新變化

中國電視劇的題材，從2007年以來就有一個比較大的轉變，像《士兵突擊》、《恰同學少年》等，開始把鏡頭從帝王將相、才子佳人等身上移開，轉向士兵和革命領袖，這是一個非常大的轉變，2009年更出現了像《人間正道是滄桑》、《潛伏》這樣正面表現信仰的電視劇。在《潛伏》裡，信仰被放到了一個非常核心的位置，其中有一個情節是秋掌櫃在遭到嚴刑拷打的時候，一邊說“誰也不能戰勝我的信仰”，一邊把自己的舌頭給咬掉了，非常感人。其實這個細節是模仿朝鮮一部反特電影的情節，不過這個並不重要。

在《潛伏》裡，最值得一提的那場戲，就是女主角左藍犧牲後，余則成通過吟誦毛主席的《為人民服務》來平息心中的痛苦，這場戲的表現手法可以說是濃墨重彩，分量很重，但一點都不生硬，這是很難做到的。總之，近年來電視劇創作出現了兩大變化，一個是題材上的，一個就是正面表現信仰。原來電視劇的主流風格實際上就是王朔、馮小剛、葛優的風格，就是調侃，一點正經都沒有，就是我是流氓我怕誰。所有嚴肅、神聖、莊嚴的東西，在電視劇裡都變成了可笑的東西，現在這個局面改變了。

《人間正道是滄桑》的細節有瑕疵

但《人間正道是滄桑》在細節上也是有瑕疵的。比如說楊立青是黃埔三期，在黃埔同學裡這屬於老大哥，我們知道林彪元帥才是黃埔四期，所以楊立青應該算是資歷比較老的。從他的性格和經歷來看，有點像陳賡，但陳賡後來是大將軍銜，楊立青授銜時才是中將，這個好像太低了，而且解放戰爭時陳賡並不在東北，而是帶領陳謝兵團在逐鹿中原。一般來說，如果說是黃埔三期，又參加了南昌起義，那麼 1955 年授銜時基本上都是上將。另外他的哥哥楊立仁，是個中統特務，但是他後來出任東北“剿總”的參謀長，這在國民黨裡邊是很少見的，因為蔣介石一般不會讓特務帶兵，讓他們帶兵他們也帶不了。國民黨的門戶之見是非常深的，派系之爭是非常厲害的，一個沒有自己基本部隊的特務去了根本就指揮不了。儘管參謀長並不是真正意義上的軍事主官，但這樣的安排也是很少見的。

據我所知，特務頭目出來帶兵的，只有一個軍統的康澤，他是復興社的骨幹，為什麼蔣介石要讓他去帶兵呢？是要他把三青團的位置騰出來，讓給太子蔣經國。康澤就這樣當了第 15 綏靖區司令官，在

襄樊那個位置。當時坐鎮武漢的華中“剿總”司令白崇禧一看就不理解，說康澤是個特務怎麼能帶得了兵呢？康澤後來果然做了俘虜，進了戰犯管理所，著述甚豐，被特赦後又當了全國政協委員。

黃埔軍校並不神乎其神

這部電視劇非常突出黃埔軍校的地位，給人的印象似乎是中國革命就是由黃埔的一些學生搞成的，其實在我看來，就對中國革命的貢獻而言，抗大的地位比黃埔的地位要重要的多。但黃埔在歷史上之所以顯得非常突出，也是有它的原因的：這就是它恰好在歷史的關節點上出現過。第一次國共合作，是共產黨和國民黨各自開始奪取全國政權的起點，實際上黃埔的訓練只有幾個月，只能學一點最基本的軍事常識，加上走走隊列，射擊等。但是從國民黨方面來說，蔣介石是黃埔軍校校長，他要靠黃埔出身的軍人來為他打天下，所以他要大量提拔黃埔學生，黃埔系當然是他的嫡系，但是他把黃埔學生一般都放在軍隊裡，不讓他參與到黨務系統和政務系統裡。在他的黨務系統、政務系統、特務系統裡另外還有一些人，他是幾個派系互相制約的，中共實際掌握武裝也是從黃埔軍校開始的，周恩來是黃埔軍校的政治部主任，中將軍銜，當時才26歲。

黃埔在歷史上非常突出，但是我們並不是說黃埔軍校本身如何如何不得了，黃埔學生參加革命以後，從中共方面來說，毛主席提出了一系列人民軍隊的建軍原則和戰略戰術原則，對中共的軍事將領進行了可以說是耳提面命的教育，終於把他們培養成為戰無不勝的人民軍隊的領導者，反觀同樣充斥著黃埔學生的國民黨軍隊，最後就只能敗走臺灣了。李敖嘲笑以黃埔出身自傲的郝柏村說：“共軍見過他，他沒有見過共軍，共軍也沒有看見過他的臉，只看見過他的背，因為他

一直在逃跑。”話雖然刻薄了一點，但說的卻都是事實。

要害在於重新解釋歷史

那麼對這部戲究竟應該怎樣理解？北大教授戴錦華老師有一次在回答“如何看待銀幕上紅色題材逐漸增多的現象”的問題時說，這實際上是在用紅色題材對歷史重新進行的解釋。這個回答我覺得很到位。在我看來，《人間正道是滄桑》這部戲實際上也沒有擺脫這個窠臼，也是在利用紅色題材對歷史重新進行解釋。

直截了當地說，共產黨通過這部戲，以一種非常委婉的方式，向國民黨進行了一個道歉！為什麼這麼說呢？這是因為，在中共以前的歷史敘述中，國共兩黨之間的鬥爭，是進步與反動、光明與黑暗、正義與邪惡之間的鬥爭，陳伯達曾經寫過一個影響很大的小冊子《人民公敵蔣介石》，把蔣介石定位為人民公敵，這一點是毫不含糊的。但是到了《人間》這部戲裡，我們發現這個敘述被悄悄地置換掉了，國共之間的鬥爭，不再是進步與反動、光明與黑暗、正義與邪惡之間的鬥爭，而是兩種不同信仰之間的鬥爭，這兩種信仰僅僅是雙方觀察問題的立場、角度不同，沒有高下之分，區別僅在於，一方成功了，而另一方沒有成功。因此，我覺得共產黨是通過這個戲，向國民黨進行了一個道歉和認錯，承認你並不是反動的、邪惡的、黑暗的，你僅僅是和我的信仰不一樣，但是誰的信仰更好，這是一個價值判斷的問題，我們各自尊重對方的判斷。雖然你可能是錯的，但你人還是不錯的。我的信仰是正確的，但可能也有不對的地方，咱們倆其實是兄弟。

這樣一個置換是非常關鍵的，說明了什麼呢？說明勝利者對自己的信仰已經不那麼有把握了，不那麼自信了，這當然和近30年來“回

歸主流文明”的歷史進程有關，也和告別革命的喧囂有關，更和中國知識界 30 年如一日孜孜不倦地顛覆革命歷史的辛勤勞動有關。中共 60 年後驀然回首，發現當年的失敗者早已在“主流文明”的序列中昂首闊步，自己如今才要腆顏加入，當年的勝利者心中自然是五味雜陳的，說不定還有一點點愧悔無地。

歷史轉折時期，青年們應該如何選擇人生道路？

談完了信仰問題，我再談談歷史轉折時期青年的選擇。

整個來看，這部戲實際上也表現了在革命的洪波湧起之後，青年們由於各自的信仰不同，而對自己的人生道路進行的不同的選擇。在新中國的文藝史上，有一部電影跟《人間正道是滄桑》比較類似，就是《大浪淘沙》。電影的主要人物是四個異姓結拜兄弟，時間背景也是 1925 年，但是他們是山東人，因此不是直接去廣州考黃埔軍校，而是到濟南去投考山東省立第一師範（又是第一師範），這是一所不收學費的好學校。這四個人途中的船上結拜為兄弟，老大哥顧達明，老二靳恭壽，貧苦農民家庭出身，老三叫余宏奎，他是一個富家子弟，為了反抗父母的包辦婚姻從封建家庭中逃了出來，老四楊如寬，是一個小資氣質很濃的畫家。他們在濟南順利考上第一師範，在這裡接觸到了國共兩黨的秘密黨員，參加了著名的反對軍閥張宗昌的濟南學潮，北伐軍興後又從濟南來到了已經被北伐軍佔領的武漢，考入了武漢中央軍事政治學校，即從廣州北遷的黃埔軍校，此後又經歷了馬日事變和汪精衛發動的武漢“七一五反革命政變”，在這個風雲激蕩的年代，歷經了大浪淘沙的洗禮，四個兄弟終於分道揚鑣。

那麼，這部電影表達了什麼主題呢？我覺得就是影片一開始打出的那一段毛主席語錄：“革命的或不革命的或反革命的知識

分子的最後分界，看其是否願意並且實行與工農民眾相結合。”這個命題是毛主席提出的命題，無論在當時還是在現在，我覺得都抓住了問題的根本，是一個永遠都不會過時的命題。因為中國的問題始終是這樣：如果工農大眾得不到解放，中國的問題就等於沒有得到解決，這是問題的關鍵。所以一個青年，一個知識分子是不是革命，主要就看他是不是願意與工農相結合，團結工農一起幹革命，工農的態度才是最根本的人心向背，工農大眾的解放才能代表社會的真正進步，毛主席的這句話是理解時代，理解青年知識分子命運的一把總鑰匙。

在這四兄弟中，老大和老二選擇了與工農民眾相結合，最後走上了革命道路，參加了秋收起義，上了井岡山，老三選擇了“寧肯闖過虎口成大氣，決不默默無聞混一生”的個人奮鬥道路，和國民黨站在一起，老四被殘酷的鬥爭嚇壞了，變得灰心喪氣，他選擇了退出革命，回到家鄉做一個小畫家。這部電影給人以非常真實的感覺，因為原本就不是小說，而是根據“顧達明”本人的回憶錄《在大革命的洪流中》改編的，顧後來做了上海市的一個高級幹部。

國民黨也是一個有信仰的政黨嗎？

《大浪淘沙》中的這幾個人物，本來是一起出來參加國民革命的，當時的口號是“打倒帝國主義！打倒軍閥！”，在這樣一個目標下，這四個人團結起來。那麼導致他們四個人分手的關鍵原因是什麼？就是如何對待當時風起雲湧的湖南農民運動！老二堅決支持農民，認為“好得很”，出身地主家庭的老三則認為農民運動“糟得很”，這樣就導致他們的對立與分手。

現在主流的看法，包括《人間正道是滄桑》所傳遞的全部暗示，

都是國民黨也是一個有理想、有信仰的政治集團，對此我不能同意。準確的判斷應該是：在大革命時期、在國共合作時期的國民黨是有理想的，但在四一二政變以後，國民黨背叛了她自己的理想，這個理想就是“打倒帝國主義！打倒軍閥！”。第一次國共合作時，孫中山重新解釋了三民主義，提出三大政策：聯俄、聯共、扶助工農。民族主義被解釋成聯俄，民主主義被解釋成聯共，民生主義則體現為扶助工農。如此一來使三民主義煥發出新的活力，國民革命顯現出一種完全不同的嶄新面貌——國民革命本質上一場民族資產階級的革命，但卻獲得了工農大眾空前熱烈的支持。

但是到了四一二政變以後，國民黨叛變了。四一二政變究竟意味著什麼呢？第一，意味著蔣介石不再想打倒帝國主義，他轉過身來投靠了帝國主義，屠殺工農。其中一個標誌性的事件就是革命政府在人民群眾的支持下收回了武漢和九江的英租界，英國為了報復而命令軍艦炮擊南京，造成幾千人傷亡，這個事件促使蔣介石投靠了英美；第二是寧漢分裂，蔣介石把他的總司令部凌駕於國民政府和國民黨中央之上，標誌著他自己已經變成了一個新軍閥。“打倒列強，除軍閥”這兩個國民革命的主要目標他都放棄了。所以他就只追求自身的利益和本集團的利益了，他的目標不再是建立一個資產階級共和國，而是建立一個蔣家王朝，他到了臺灣以後的所作所為，證明他確實不過是想建立一個王朝。

“四一二大屠殺”是一個規律性現象

這裡順便要指出，“四一二大屠殺”其實是20世紀以來，伴隨著社會主義運動的興起而出現一個制度性、規律性的現象，類似的大屠殺在許多國家都出現過，比如西班牙、意大利、希臘、韓國、南越

等；智利的皮諾切特、印尼的蘇哈托在發動政變之後，伊拉克的薩達姆在上臺之後，都發生過類似“四一二大屠殺”這樣針對共產黨和工農大眾的屠殺行為。區別僅在於，有的國家，屠殺導致革命的徹底失敗，至少長期看不到勝利的希望，但中國共產黨人沒有被殺絕，也沒有被嚇倒，他們揩乾了身上的血跡，掩埋了同伴的屍體，又繼續前進了，而革命也終於在毛主席的領導下取得了勝利。

今後會不會出現新的“四一二大屠殺”？希望沒有，但很可能還會有，階級鬥爭從來都是你死我活的，這一特點到今天為止仍然沒有任何改變。

楊立仁的形象不具有本質真實性

蔣介石叛變後，作為一個政治集團，國民黨也在整體上追隨蔣介石背叛了中山先生的三大政策，國民黨不僅沒有完成國民革命，反而投靠了國民革命要打倒的帝國主義和軍閥。只有一小批不掌握軍隊的國民黨左派，如宋慶齡等還堅持著這個理想。由於喪失了理想，這個時候國民黨已經從一個理想主義的集團，蛻變成了一個利益集團，喪失了自己的革命性，喪失了靈魂，“口頭上是主義，肚子裡是生意”，迅速墮落了。

這樣看來，我覺得楊立仁這樣一個形象就不太具有歷史的真實性，“四一二”之後，他還是那麼有信仰，那麼潔身自愛，那麼正人君子。可以跟楊立仁做比較的是《大浪淘沙》中余宏奎這個人物。他當時也是一個熱血青年，為反抗父母包辦婚姻走上了革命的道路。但是當國民革命進行到了農村，開始打土豪、分田地的時候，他就迅速變成了反革命，個人野心成了驅使他前進的惟一動力，這樣他就迅速墮落了。

關於余宏奎的墮落，《大浪淘沙》中有兩個細節，第一個他試圖利用老大的兄弟之情，從他嘴裡套出中央軍事政治學校長沙分校中 CP 分子的名單，被老大識破；第二是在馬日事變中，他暗殺了軍校中的共產黨領導人，和他有師生之誼的趙教官。當然他最後很快被靳恭壽擊斃了，不像楊立仁的命這麼好。

當然，我們完全否認國民黨裡還有少數楊立仁這樣的人物也是片面的，國民黨裡確實也存在一些有信仰的人，但他們的信仰是建立在對蔣介石的個人迷信的基礎之上，蔣本人也一直在製造甚至鼓勵這種迷信。蔣的特務組織藍衣社，曾提出一個口號“信仰領袖要到迷信的程度，服從領袖要到盲從的程度”，現在右派把這個口號安在毛澤東、共產黨的頭上，但這是一個地地道道的國民黨的口號。共產黨從來沒有提出過這樣的口號，毛主席也從來沒有提出過這樣的口號，毛主席從來就反對迷信和盲從。後來到了 50 年代末，這個口號被上海的柯慶施在一個非正式的場合提出過，但受到了批評，後來就沒有人再提了。

應該承認，在國民黨裡，確實有些人出於對蔣的迷信，會成為楊立仁式的人物，比方像黃埔系的杜聿明、鄭洞國等，在某種程度上就是這樣的人物。但如果在戲裡要表現這樣的人物，那就要同時清楚地交待出蔣介石反人民的一面，是代表黑暗、野蠻的勢力，如此則可以證明楊立仁的信仰是荒謬的。但是我覺得這個戲裡面，在這方面的交待是不夠的，分量是不足的。為什麼楊立仁會有那麼多的粉絲？就是因為這一點。

國民黨的形象被刷了一層金粉

如果說《亮劍》這部戲重新解釋了八路軍，把八路軍從一個靠堅

定的革命信仰，靠強有力的政治工作，靠和人民大眾站在一起而從勝利走向勝利的新型人民軍隊，解釋成一個靠哥們義氣來凝聚部隊，靠個人英雄主義來戰勝敵人的吳佩孚、馮玉祥式的舊軍隊的話，那麼《人間正道是滄桑》這部戲和楊立仁這個形象，就是對國民黨做了一個重新解釋——確立了一個有信仰的、廉潔的、有能力的新國民黨形象，相當於在國民黨古老斑駁的軀體上，刷了一層金粉。

國民黨為什麼腐敗無能？

但是在我看來，國民黨在本質上並不是這樣的，如果國民黨真的像《人間正道是滄桑》所描述的那樣，還是一個理想主義集團的話，那麼她就不可能失敗得那麼快。這一點，我覺得反而是《潛伏》裡邊表現的比較好。國民黨在四一二政變以後，背叛的是她自己的國民革命的理想，這個國民革命理想不是共產黨的理想，而是國民黨的理想。共產黨當時是按照陳獨秀的革命階段論制訂行動方針的，認為目前這個階段是國民革命的階段，應該由國民黨來領導，共產黨也確實放棄了掌握武裝的權利與機會，所以四一二大屠殺才會損失的這麼慘重。但由於喪失了理想，國民黨也就沒有了靈魂，因此也就迅速腐敗，變的顛預無能。1927年四一二政變之後，國民黨所有的大目標都沒有實現，在共產黨那麼弱小的情況下，蔣介石“剿共”沒有成功，越剿，共產黨越發展壯大。如果不是共產黨自己犯錯誤的話，那麼在江西蘇維埃共和國時就可以和國民黨一決雌雄了，紅軍已經從上井岡山時的幾百人，發展到十幾萬人這樣一個很大的規模了。

抗戰，國民黨又是敗績累累，只有臺兒莊一戰算是勝利，主要還是靠桂系等“雜牌軍”打的。到了1944年，全世界所有的反法西斯戰場都在反攻，只有在中國戰場上，日軍發動的豫湘桂戰役，只用了

幾萬人就擊潰了國民黨軍隊三四十萬人，重慶震動，蔣介石差點又要遷都。羅斯福就是看到國民黨如此不堪，無法承擔起大反攻的重任，才轉而央求斯大林出兵中國東北的。抗戰勝利後，當時中國是四大戰勝國，蔣介石也號稱是世界四大偉人，他從抗日戰爭裡也確實獲得了一大筆“資本”，但解放戰爭一開始，僅僅三年的時間，他就跑到臺灣去了。如果不是朝鮮戰爭突然爆發的話，他在臺灣也呆不住。蔣介石那個時候已經到菲律賓尋找新的可供避難的地方去了。

為什麼向國民黨致歉？

《人間正道是滄桑》這部戲，最主要的是在最後給人的感覺是國共內戰是兄弟之爭，相逢一笑泯恩仇，如果我們從這個戲裡邊再延伸一點的話，思考一下為什麼會出現這樣的情況？就會發現這跟中國革命勝利後幾十年的歷史發展進程是有關的——文化大革命的失敗導致國際共產主義運動陷入低潮，這種狀況導致共產黨的執政精英對自己的理想不再那麼自信了，正是這樣一種狀況，使他們感到需要向國民黨致歉，然後通過這個舉動換取國民黨一方來承認：你共產黨的理想也是有道理的。因為我承認你的理想是有道理的，所以我的理想也是道理的。就算我的理想有問題，你的理想也有問題，咱們倆差不多。而自從李登輝在臺灣推行了“民主化”路線之後，已經在實質上放棄了人民民主的共產黨更是喪失了面對國民黨、面對臺灣的自信，其明顯的表現就是放棄了“我們一定要解放臺灣”的口號。

廈門、金門的兩個口號引發的聯想

什麼叫解放？“解放”的意思就是說，你正處於惡勢力或一個不

合理的制度的壓迫之下，我來幫你驅逐這個惡勢力，打碎這個制度，這就叫解放，因此我就是一個解放者。從1980年代開始，我們提出“一國兩制統一中國”，實際上也就等於不再認為臺灣的制度是不合理的了，臺灣的制度和大陸僅僅是有區別，說不上誰更好，誰更壞，於是乎你搞你的，我搞我的，“一國兩制”！這非常微妙地暴露了改革開放以來大陸執政精英的自卑心理。

在廈門“前線”，我們可以很直觀地感受到這一點：國民黨在金門島上樹了一個大標語“三民主義統一中國”，但大陸這邊呢？不是“社會主義統一中國”，也不是“新民主主義統一中國”，更不是“共產主義統一中國”，而是“一國兩制統一中國”。站在這遙遙相對的這兩條大標語之間，你可以十分清楚地感受到大陸方面的防禦心態和自慚形穢的心理，通過這個口號，大陸方面實際上已經明確承認，自己所信奉的“特色社會主義”，僅僅是一個適用範圍非常有限的“地方性信仰”，哪怕只是在中國範圍內，它都不具有普世性，這種心態已經和閻錫山沒有什麼區別了，甚至連張作霖、韓復榘都不如了。

我覺得，正是在這樣一個中共執政精英對自己曾經的理想和信念喪失了自信的大背景下，才出現了這樣一部戲，才出現了我剛才所說的對中國革命的歷史解釋的一個悄悄的置換，才出現了這樣一個對當年的手下敗將的委婉的認錯。這跟中國目前否定前30年的歷史，肯定後30年的融入主流文明的言說是完全一致的。什麼是主流？就是美國主導的現在這樣的一個資本主義商業文明，臺灣在這個主流裡是一個優等生，而大陸是一個後來者，是一個學習成績不太好的學生，到今天還沒有畢業。改革開放前游離於主流文明之外的歷史，已經成了它的一個包袱，一塊心病，甚至是一種恥辱。

《人間正道是滄桑》還是應該肯定的

當然，說了這麼多，但我並不主張要徹底否定這部戲，恰恰相反，我覺得這部戲仍然是很有積極意義的，第一它反映重大革命歷史題材，幾乎將整個中國革命史捋了一遍；第二，重新強調了信仰的力量。有了這兩條，我們就可以以此為依託去討論些問題，這些問題就會重新進入公眾的視野。然後在我們討論的時候，國共之爭的性質究竟應該怎麼看、社會主義制度和資本主義制度孰優孰劣、究竟誰要解放誰等等，這些問題我們就可以得出我們自己的結論了。

二、無害的“鐵人”，可怕的“周挺杉”

由劉恒編劇，上影集團與全國總工會合作拍攝的主旋律影片《鐵人》，其票房在“五一”發行之後遭遇了滑鐵盧，據報道只有兩百萬左右，和這些年來中國大片無論再爛都動輒過億的票房相比，《鐵人》只能用“可憐”來形容。

為什麼會出現這樣的情況？原因也許有很多，但有一點無疑是很關鍵的，那就是把持媒體話語權的主流文化精英刻意的冷落。對《鐵人》，他們採取了視而不見，既不批評也不讚揚的態度，媒體上幾乎難覓關於《鐵人》的報道和評論的蹤跡。這和他們前兩年對《色戒》、《集結號》等影片的熱烈追捧形成鮮明的對照。

媒體、文化精英之所以對《鐵人》充滿疑懼，恐怕和他們本能地反感一位毛澤東時代的英雄模範人物充當影片的主角有關。因為在他們看來，這樣一部電影，無疑會增加公眾對毛澤東時代和新中國的認同，這是他們所最不願意看到的，鑒於謾罵或諷刺可能會收到替影片“炒作”的反效果，所以他們寧肯採取“默殺”的態度。

很讓人失望，這一態度表明，今天主流文化精英的偏狹、算計與怨毒和“往事並不如煙”的那個年代相比，並沒有任何變化，這大概就是所謂永恆不變的“人性”吧！精英們一向反對“政治掛帥”，但他們自己從來都是最講究政治掛帥的。這種事事以毛澤東劃線，凡是毛澤東贊同的他們就要反對的態度，使得社會和解的可能性被推向遙遠的未來。

不過在我看來，精英們這一次實在犯了“主觀主義”的錯誤，因為《鐵人》中的“鐵人”，早已被編劇劉恒做了徹底的“無害化處理”，“鐵人”已經不再可能對精英構成任何威脅，相反，“劉恒式的鐵人”只能鞏固精英的地位，增進精英的利益。

被消毒的“鐵人”

扮演“鐵人”的演員吳剛，在談到他對“鐵人精神”的理解時說：“應是為民族爭光的精神、忘我的拼搏精神、艱苦奮鬥的精神和尊重科學的精神。”暫且不說他概括的是不是準確，但無疑他是按照這樣的理解來塑造“鐵人”的形象的。問題的關鍵在於，具備如此精神特質的工人，對精英的地位和統治有什麼威脅呢？什麼威脅也沒有！具備這樣素質的“鐵人”是所有國家的精英都會喜歡的，他和政治是隔膜的，但又在一種“為民族爭光”的激情的驅使下，能夠吃大苦，耐大勞，將健康和生命都置之度外。

也許，《鐵人》中的“鐵人”自己的話，最能夠說明他是一個什麼樣的人。在誓師大會上，鐵人丟開講稿吼道：“我是共產黨員，共產黨員是什麼？是家裡的孝順兒子，是下地幹活的，不是在家享福的。”——“孝順兒子”這四個字聽上去有點耳熟，我立刻就想起了“馴服工具”這四個字，毫無疑問，這是少奇同志的鐵人，而不是毛

澤東的鐵人，是熟讀“修養”的鐵人，而不是熟讀“毛選”的鐵人。

對所有的精英來說，工人願意當“孝順兒子”或“馴服工具”，那自然再好也沒有了。在影片中，年輕的劉思成經過一番曲折之後終於承繼了鐵人精神，他的領導（也許是老闆？）該是多麼欣慰啊！

關於支撐《鐵人》中的“鐵人”的精神力量，文化學者祝東力正確地將其概括為“民族主義+雄性力比多”或“國家+爺們兒”。凡是“鐵人”瞧不上的人，都被他視為“不是男人”（這一公式無疑表明了劉恒一慣蔑視、貶低女性的傾向，從《集結號》到《鐵人》莫不如此，很奇怪卻從來沒有女權主義者出來表示抗議）。祝東力表示，不能想像“這種封建愚忠、性別認同，就足以支撐千百萬中國工人階級，在那樣的荒寒歲月裡背水一戰、流血流汗”，並且認為僅僅是依靠這樣的精神資源，那和晚清、民國就沒有什麼區別了——但祝東力也許沒有想到的是，讓工人大眾的精神狀態回到晚清或民國，正是中國的精英所孜孜以求的。因為在他們看來，毛澤東時代工人的精神狀態，實在是一種“異態”，而晚清以至民國的工人的精神狀態才是正常狀態。君不見，在最近因為國企改制而發生的一場糾紛中，毛澤東時代殘留“國有情節”不是釀成了“慘案”，攪了精英們的好局了嗎？

至於精英們擔心，《鐵人》會使觀眾產生對毛澤東時代的認同，至少會產生同情性理解，就更屬於杞人憂天了。透過編劇劉恒的眼睛，我們會發現毛澤東時代實在沒有什麼好留戀的：《鐵人》給我們展示的毛澤東時代，是寒冷的、混亂的、骯髒的，組織要麼靠不住，要麼根本就不存在——在《鐵人》中，組織在哪裡？——除了在自己的小團隊內部（在《集結號》中是穀子地的九連，在《鐵人》中則是鐵人自己的1205鑽井隊），人與人之間的關係則是冷漠的，甚至是充滿敵意的。且看鐵人他們千里迢迢從西北來到了東北松遼平原的薩爾圖

小站，他滿懷熱情地向車站調度打聽自己的井架到沒到，但那位調度卻沒有表現出絲毫的責任感，而以一种趙本山式的油腔滑調就把他給打發了——這樣一群痞子式的人居然成功地進行了大會戰，這不能不說是一個奇蹟。

《鐵人》中的石油工人，除了鐵人，其他人都談不上有什麼激情，更沒有政治意識，他們都是低級趣味的，僅僅是被鐵人個人人格的感召，才願意吃苦。他們初到會戰現場，看到人聲鼎沸的壯觀場面，惟一產生的聯想是“每人撒一泡尿就能把你淹死”，什麼把“中國貧油的帽子甩到太平洋裡”之類的豪情壯志，連影子也沒有，即便是在誓師大會上，臺下工人的表情也是冷漠的，給人的感覺他們似乎是一群不能把握自己命運的戰俘。

在《鐵人》中，鐵人一刻也沒有靜止下來，他從來沒有冷靜地去思考過什麼，也沒有專注地去觀望過什麼，他始終是處於一種莫名其妙的亢奮狀態，似乎很害怕面對自己的空虛。

總的來說，《鐵人》中的石油工人，還是知識分子視角下或劉恒們想像中的工人，也是對他們胃口的工人：沒有文化、自私短視、囚首垢面、被人遺忘、粗野單純、只能理解哥們義氣，這樣的工人還處於“自在”的狀態，無論對精英還是對資本，他們都沒有任何危險，他們在等待知識分子的啟蒙和教育，也為精英展示自己的“人文關懷”或“親民”作風預留了舞臺。

可怕的“周挺杉”

以鐵人王進喜為原形的電影，35年前就拍了一部，那就是攝於1974年的《創業》，如果說《鐵人》中的“鐵人”是無害的話，那《創業》中的鐵人“周挺杉”，簡直是可怕的——從精英的角度看。

《創業》曾獲得過毛澤東的親自肯定，不是偶然的——在《創業》中，周挺杉面對洋人，沒有絲毫的奴顏婢膝，敢於劈頭蓋臉地就潑了那位敲著油桶叫囂“離開了美孚，你們只能是一片黑暗”的“可愛的洋大人”一身煤油；面對知識分子，他也沒有任何自卑心理，敢於從總地質師手中奪過斷言“中國貧油”的“學術著作”，撕得粉碎並踏上一隻腳。但是，周挺杉卻並不只是一條莽漢，毛澤東的《矛盾論》、《實踐論》是指導他找油、打井的理論武器。在一望無際的東北原野上，周挺杉頭頂滿天繁星，坐在通紅的篝火旁捧讀“兩論”的鏡頭，是《創業》的點睛之筆，也是整部電影最為抒情和優美的畫面。

簡言之，周挺杉已經超越了工人階級“自在”的狀態，進入了“自為”的狀態，他知道工人階級的根本利益在哪裡，也知道如何為實現這種根本利益去奮鬥。周挺杉是精英們所無法駕馭的，相反，他反倒處處表現出了駕馭知識分子的願望和能力。

——總地質師章易之是一個愛國者，留學歸國之後騎著駱駝來到玉門油田，一心想使祖國強大起來，但他的思想卻被洋人的“中國貧油論”所禁錮，不相信中國能實現石油自給，他對周挺杉說：“陸相層是不可能有大油田的。”周挺杉聽罷，眼睛放射出火一樣的光芒，嚴肅而自豪地說：“我就不相信，石油就埋在人家地底下，咱們這麼大的國家就沒油。”論學術水平，周挺杉的確比不上章易之，但他卻沒有迷信，敢想敢幹，表現出了建立中國自己的石油地質理論的強烈願望；

——會戰初期，在當時中國在石油問題上被人卡脖子，“賣給我們的油比資本主義市場上要貴十幾倍，航空油裡面有馬糞，柴油裡面有大量的硫磺”，大慶的石油大會戰居然要反過來靠空軍支援柴油才能持續的大背景下，副指揮馮超仍然試圖推行“先生活，後生

產”的路線，主張先建立一個“有街心花園，職工醫院，工人文化宮”的“現代化石油城”，周挺杉對馮超的主張明確地表示反對，後來馮超試圖降伏他，口稱“我最關心人，一切為了人”（以人為本，多麼超前的口號啊！），對他誘之以利，許諾只要他願意配合就可以給他“榮譽、地位、幸福”等的時候，周挺杉冷對道：“我要的是中國人民的榮譽，工人階級的地位，全世界人民的幸福，你給的了嗎？”顯然，周挺杉是深知“無產階級只有解放全人類，才能最後解放自己”的道理的；

— 當總地質師章易之嘲笑他們的試驗井打出的油太少，譏刺說“要是香油還差不多”的時候，周挺杉立刻反唇相譏道：“對轉變中的困難和挫折幸災樂禍，散佈驚慌情緒，宣傳開倒車——這一切是資產階級知識分子進行階級鬥爭的工具和手段，無產階級是不會讓自己受騙的。”章易之聞之動容，急問：“這是誰說的？”周挺杉回答：“列寧！我已經把這句話給你抄這張小紙片上了。”——周挺杉是一個有理論素養的工人，他不僅善於和地球戰鬥，也善於用理論和知識分子“戰鬥”；

— 周挺杉還善於使用大字報作為鬥爭的武器，當他覺察到馮超試圖扭轉會戰的方向後，便帶領工人貼了他的大字報〈馮副指揮，你要把我們指揮到哪裡去？〉，搞得馮超“非常緊張”；

和《鐵人》冷漠的基調相比，《創業》的基調是溫暖的、熱烈的、同志式的，甚至同樣是松遼平原上的大雪，我們透過《創業》的鏡頭，所得到的感受是清新的、充滿希望的、新春將臨的，但透過《鐵人》的鏡頭，觀眾得到的感受卻是絕望的、死寂的、恐怖的……

在《創業》中，“組織”和親人的支持和幫助是無處不在的。《創業》指揮部的黨委書記華程，得知一個參加過志願軍的石油工人的膝蓋負過傷，便特意叮囑“散會以後，把我的椅子搬到鑽井臺上去，讓

他有時間可以坐一坐”；困難時期，周挺杉的母親和妻子也從西北趕到了東北，“開荒種地，不能讓他們總吃鹽水煮黃豆”，她們甚至還搞起家屬煉油廠，解決了鑽井的燃眉之急。在《創業》裡，沒有人是孤立的，每一個需要幫助的人都得到了幫助。

不能否認《創業》有公式化、概念化的毛病，但《創業》的確具有一種“張望未來”的能力：周挺杉讓我們看到了一個政治上非常成熟的、傑出的工人階級代表的形象。工人階級如果不具備這種成熟，則他們的利益、地位就全都無法得到保證，更談不上完成解放全人類的使命了！

誰更接近歷史的真實？

《鐵人》中的“鐵人”？還是周挺杉？

如果我們把影片中的藝術形象作為工人階級的一般代表，而不把他視為“王進喜”本人的話，那我們也許不得不承認：“鐵人”更接近歷史的真實。

無須去做更多的調查，近30年來的歷史證明，中國的工人階級遠不具有和他們所享受的崇高榮譽相匹配政治成熟——1980年代初，他們曾幻想能夠通過“獎金”找到一條通往“甜蜜生活”的道路，將參與政治事務的權利乃至罷工的權利拱手相讓，到了1990年代中期，當所有的遮羞布都已經扯下，大批下崗的命運明明白白地擺在面前的時候，他們仍然沒有進行任何有意義的抵抗，而是逆來順受地吞下了這顆苦果。

為什麼會出現這樣的情況？原因可能有兩點：

一是在第一次解放的時候，中國工人階級雖然名義上是領導階級，但實際上卻是毛主席、共產黨以他們的名義領導的一場勝利的革

命中的“被解放者”——這一事實並沒有違反馬列主義的基本原理，理由就在於，世界已經進入帝國主義和無產階級革命的時代，而中國革命作為世界革命的一部分，由於種種的主客觀原因，最終先於本國無產階級的普遍成熟而獲得勝利；

二是既然中國無產階級在自身普遍的政治成熟之前就獲得了政權，那就需要補課，否則無產階級專政也好，社會主義制度也好，都是不穩定的，這就是毛澤東發動文化大革命的原因。但中國的工人階級由於在革命後享有優越的政治、經濟地位，所以對這場革命其實是半信半疑的，這種態度導致了文革的失敗，也導致了他們自身的悲劇命運。

上海是文革搞得比較成功的地方，但即便在這裡，工人造反派的精神狀態也仍然是“自在”的，而不是“自為”的。當時上海的《朝霞》主編陳冀德，在寫給張春橋的信中批評以工總司為代表的這些人“爭權奪利，胸襟狹窄，目光短淺，只知有群體，不知有階級，一切的一切，都以這一夥人的群體利益為首，為重。順我者昌，逆我者亡，從來不考慮階級的利益，更別說是高於一切的人民利益”。這個判斷從一個側面解釋了1976年“十月事變”之後，上海方面為什麼竟如此溫順地被收編、遣散——在力量懸殊的情況下，這種選擇最符合“群體利益”，儘管並不符合“階級的利益”。

工人階級為自己政治上的不成熟，已經付出並且仍將繼續付出重大代價。

20世紀世界社會主義運動的最大教訓，就是除非工人階級能夠作為一個階級在政治上成熟起來，否則的話社會主義就不可能終結資本主義。

成為“鐵人”還是“周挺杉”？每個工人都必須作出自己的選擇！

三、重看話劇《於無聲處》有感

2008 年底，被譽為“新時期話劇”開山之作的《於無聲處》又在北京、上海、杭州等各大城市重新上演，雖然其影響力和轟動效應已遠非 30 年前初登舞臺時可比，但還是引發了陣陣漣漪。

昨晚無事，從網上找到了 1979 年上海電影製片廠根據同名話劇拍攝的電影《於無聲處》，又看了一遍，頗有感慨，也有了一些新的認識。

《於無聲處》講一個什麼故事？

《於無聲處》故事發生在 1976 年夏季，講述了高幹子弟歐陽平（母親梅林在文革初期被打成叛徒，本人也從一名空軍飛行員淪落成飯館服務員），積極參與了丙辰清明發生在天安門廣場的“四五運動”，編輯、散發了詩集《揚眉劍出鞘》。“四五運動”被鎮壓後，歐陽平為了躲避追捕，同時也為了見一見初戀情人何芸，再加上被下放勞動的母親梅林也想找當年一起從事地下工作的老戰友何是非（梅林對他有救命之恩）澄清自己的“叛徒”問題，他們便一起來到了上海。

歐陽母子沒有想到的是，九年前，正是何是非編造了誣陷材料，才導致了梅林被打成叛徒。何也因此青雲直上，現擔任上海某進出口公司革委會主任，正在極力撮合在公安局工作的女兒何芸和大權在握的上海民兵指揮部領導成員唐有才的婚事。歐陽母子的到來打亂了他的計劃，當他覺察到歐陽平正是被全國通緝的“反革命犯”時，再次向唐有才告密。最後，何是非的妻子劉秀英揭露了他九年前出賣梅林的秘密，何落得衆叛親離的下場，在一聲驚雷中癱倒在地。而在影片

的最後，身著白襯衣的歐陽平和紅衣藍裙的何芸手挽著手，從容走向等候在小巷口的警車的鏡頭，更是給人留下了深刻印象。

1978年，《於無聲處》在上海工人文化宮第一次演出。導演蘇樂慈，編劇宗福先，演員張孝中、馮廣泉、朱玉雯等，當時天安門廣場事件尚未平反，此劇迅速引起強烈反響，十一屆三中全會前夕，中央高層領導調此劇進京演出，之後便在全國廣泛傳播，高峰時有2700多個劇團同時排演了該劇，數千萬人通過報紙、電視和劇場，閱讀和觀看了這個劇本。今天，《於無聲處》被譽為是與《雷雨》、《茶館》、《暗戀桃花源》、《傾城之戀》等齊名的國內十大不可錯過的經典話劇之一，曹禺本人也對這部戲給予了很高的評價。但實際上，《於無聲處》無論是在人物設置，劇情發展方面，模仿《雷雨》的痕跡都是很明顯的。

《於無聲處》反映了誰的歷史觀、文革觀？

和70年代末80年代初出現的大量和“四人幫”做鬥爭的文藝作品，如《戴手銬的旅客》、《405謀殺案》一樣，儘管“人民不會永遠沉默”是劇中的最強音，但實際上，《於無聲處》反映的不過是“老幹部”的歷史觀、文革觀。

那麼，老幹部的歷史觀、文革觀是什麼呢？歸納起來有兩條：

第一、打天下的才能坐天下，誰反對這一點，誰就是反動派。

在《於無聲處》以及同時代一系列電影、戲劇中，我們看到，劇中處理“造反派”的手法和“17年”時期的作品中處理“國民黨反動派”的手法是完全一樣的，比如他們總是有吃不完的山珍海味，動不動就暴怒，打自己手下的耳光，總是躲在陰暗的角落裡密謀等。在《於無聲處》中，“唐有才”雖然一直沒有正面出現，但最後的一組

鏡頭，不能不讓人把他以及他所指揮的民兵組織，同國民黨的軍統特務聯繫起來，而何芸不僅反復用鋼琴演奏“紅梅讚”，而且最後特意換上紅色上衣的動作，又明顯是希望觀眾產生“這又是一個江姐”的聯想。

相比較文革期間，在“四人幫”主導下拍攝的那些和“走資派”作鬥爭的電影，如《火紅的年代》、《第二個春天》、《決裂》、《春苗》、《反擊》等，其中雖然對老幹部不無醜化，但總的來說，還是把他們作為“犯了路線錯誤”的黨內矛盾來處理的，這種微妙的差別後來證明是決定性的——“四人幫”還想用處理黨內矛盾的方式來解決他們和老幹部之間的分歧，但對方卻毫不猶豫地使用了武力，並且幾十年來一直為此自鳴得意。

其實，老幹部們可能沒有認真想過，如果只有打天下的人才能坐天下，那不是和歷史上的農民起義沒有什麼區別了嗎？要知道，革命的目的不是為了換一批人，哪怕是更高尚、更能幹的人來坐天下，而是為了用一種更合理的新秩序來代替已經不合理的舊秩序，只要這個新秩序能夠出現，打天下的人坐不坐天下，並不是最重要的事，“為而不有”，才是一個真正的革命者所應該具有的最高境界，正如毛澤東詞曰：“待到山花爛漫時，她在叢中笑。”

1949年新中國成立，1956年社會主義改造完成，應該說古老的中華大地上已經出現了遠比舊中國合理的新秩序，如何開放政治進程，使人民群眾能夠更多地參與國家管理，最終完全掌握國家的統治權、管理權，正是“打天下”者所應該認真考慮的問題。可惜的是，在當時的中共黨內，除了毛澤東之外，從劉、周、朱、鄧直到最基層的支部書記，沒有一個人不認為打天下坐天下是理所當然的，自己最多不過“修養”一下就行了。

文化大革命可以說是毛澤東試圖打破這一“理所當然”，讓人民

群眾獲得國家統治權、管理權的一次偉大嘗試，但由於“老幹部—官僚集團”或積極或消極的抵抗，毛澤東即使在他的威望達到鼎盛的時候，也只獲得了部分的成功。毛澤東一去世，掌握軍隊又有武裝鬥爭經驗的老幹部們立刻翻臉，“唐有才”們被抓的抓、關的關、殺的殺，從此退出歷史舞臺，中國的政治進程再次對人民群眾關上了大門。

也許有人會說，毛澤東自己難道不是打天下坐天下嗎？他不是一直到最後還掌握著中國最高權力嗎？其實，毛澤東在1949年就“得了天下”，如果他要安於“自己的天下”，他根本就沒有必要發動文革了，因為劉並沒有對毛澤東的“天下”構成實質性的威脅，如果單是為了解決劉的問題，毛完全可以用50年代解決高、彭，70年代解決林、鄧，以及鄧在80年代解決胡、趙的方式來解決劉的問題，實際上，劉在文革風雲乍起的時候就已經表示願意辭去一切職務，這是公認的事實，但文革卻在劉垮臺後又整整延續了十年之久，原因就在於，毛要爭的並不是“自己的天下”，而是“人民的天下”——這個問題並不能通過僅僅把劉拿下來解決。

近來一位劉氏家族的將軍，在一次“談心”中，完全從個人恩怨的角度解釋毛、劉之爭，聯想到其父當年把自己和毛澤東關於“四清”主要矛盾的爭論理解為“對主席尊重不夠”，據此一本正經地向毛澤東道歉，讓毛感到啼笑皆非的往事，不禁讓人感嘆這個家族的學習能力太低了，老黑格爾在挖苦法國貴族時諷刺說：什麼也沒有學會，什麼也沒有忘記！信然。

毛澤東放著現成的天下不坐，偏要冒著“被打得粉碎”的危險去當一個革命者、造反者，這樣大公無私的人，古今中外絕無僅有，偉哉，毛澤東！

第二、文革前17年的社會主義模式是惟一正確的，誰反對這一點，誰就是反革命。

文革前 17 年的社會主義模式，有很多優點，也符合社會主義的本質規定性。這毋庸贅言，但它也有很多問題，應該說對這一模式最不滿意的就是毛澤東本人，否則的話就無法理解他為什麼要發動文化大革命了。

17 年的社會主義模式，最大的問題是等級制和社會缺乏活力，“老幹部”已經開始出現向既得利益集團蛻變的趨向，即毛澤東所擔心的“修正主義”。毛希望通過發動群眾，用“自下而上地揭露陰暗面”的方式來解決這個問題。毛澤東在文革中提出“鬥私、批修、改革不合理的規章制度”即“鬥、批、改”的任務，招招都指向手握大權的“老幹部”的要害，這就難怪他們普遍地對文革表示反感了。

如果要用“產權”理論來解釋的話，那麼我們還會發現，“17 年社會主義模式”的根本問題在於，生產資料的所有權和管理權沒有重合，所有權對管理權也缺乏有效制衡，這就決定了這種模式必然是一種不穩定的狀態——要麼按照毛澤東指引的方向前進，建立一個人民不僅擁有所有權，而且擁有管理權，至少可以有效監控管理者的“人民民主社會主義”；要麼向後倒退，建立一個以私有制為主體的“特色社會主義”，甚至乾脆易幟了事。放眼整個國際共產主義運動，所有的社會主義國家，無一例外地都必須在這兩個方向之間作出選擇。

到了 1976 年，《於無聲處》的故事發生的時候，老幹部們還試圖重建“17 年社會主義”，確實有點刻舟求劍了，他們沒有意識到，人不可能兩次踏入同一條河流。在毛澤東提出了無產階級專政下繼續革命的理論之後，馬克思主義已經發展到了第三個里程碑，但他們卻夢想回到第二個里程碑，這豈不是一大悲劇？

在古今中外的歷史上，也許從來沒有哪個“打天下”的群體像

這一代老幹部那樣時運不濟，命途多桀。在前 30 年，他們正值壯盛之年，又因為剛剛贏得輝煌的勝利而意氣風發，但由於毛澤東執意要通過大民主的方式讓人民群眾直接參與政治進程，他們常常感到既壓抑，又無奈，到了後 30 年，毛澤東去世並且被否定，但他們信仰的東西已經時過境遷，不再時髦了，歷史舞臺的中心很快被新崛起的精英所佔據——經歷了 70 年代末短暫的幾年“黃金時代”後，“改革開放”的號角一吹響，老幹部們又被迅速邊緣化了，繼續堅持原來信念的人，被視為僵化保守，逐步演變成了“老左派”；還有一些更機靈，或本來就沒什麼信仰，或本來就不信仰社會主義的人，則演變成了“接軌—買辦派”，麇集在《炎黃春秋》旗下的就是這樣一些人。

1976 年“四五運動”的性質

在 1976 年發生的“四五運動”中，群眾緬懷周總理，這種感情是真摯的，由於文革失敗（或沒有達到預期目的）而導致的沮喪情緒，使人們開始懷念“17 年”時期的安定生活，這種心情也是可以理解的。當時非常活躍，仍然佔據著舞臺中心的高幹子弟充分意識到了這一點，並淋漓盡致地加以運用，將群眾的不滿情緒引向毛澤東、四人幫和文革。可以說，高幹子弟領導了這場運動，運動的性質是要否定文革，恢復老幹部們對中國的統治。《於無聲處》正確地反映了這一點，但他們沒有意識到的是，此後的歷史固然不屬於文革派，但也不屬於老幹部，因為精英們已經蓄勢待發了。

新中國成立 60 年來，所有自下而上的政治運動，不管是左的還是右的，統統都被否定了，只有“四五運動”被完全肯定，其原因也蓋由於此。

從《於無聲處》看造反派的失誤或錯誤

文革所要達到的目標無疑是崇高的，但和任何有著崇高目標的革命運動一樣，革命的洪波湧起，必然導致泥沙俱下，文化大革命也不能例外。

當文革開始進入“奪權”階段之後，在很多地方，個人野心開始取代文革的崇高目標，成為一些參與者的主要動力，為了奪權開始不擇手段。

在《於無聲處》中，“造反派”為了打倒梅林，並把矛頭指向周總理，逼迫何是非提供假材料，從而把梅林定為“叛徒”——這一情節當然是為了妖魔化文革派而刻意設置的，但無可否認的是，在文革的實踐中，確曾出現了不少類似的案例，有些甚至是著名案例。毛澤東雖然盡了很大的努力，希望造反派能夠“克服非無產階級思想”，但並沒有能夠在全國範圍內有效地杜絕這樣的事件。

用骯髒的手段進行革命，這雖然並非文革的主流，但卻嚴重損害了文革的聲譽，在某種程度上，文革就是由此先喪失了道義上的合法性，然後又喪失了政治上的合法（儘管文革從未喪失歷史合法性），最後被“徹底否定”的。

我們完全可以設想，假如造反派在政治上能夠再成熟一些，更加注重政策和策略，那麼文革的結局可能也就會有所不同。

劇中人物今如何？

揣測一下劇中人物後來的命運，應該是一件很有意思的事。如果在30多年前，《於無聲處》剛剛上演時，我們談論劇中人物的命運將會怎樣，還為時尚早的話，那麼今天我們再談論這個話題，就有了

堅實的歷史事實作基礎了。

《於無聲處》中的角色，都是幹部或小知識分子，只有“唐有才”是惟一的一個工人，編劇特意給他取了一個庸俗不堪的名字，暗示他的父輩也是沒有文化的“下等人”。雖然他從未露面，但編劇卻對他極盡諷刺挖苦之能事，例如借何為之口，說唐有才某次會見外賓，平均半分鐘罵一次娘，被外賓聽得耳熟了，於是問“what is ‘他娘’？”，翻譯只好胡扯，說這是唐先生家的方言，大致的意思是“你好”。在這樣一次次的描述之下，唐有才流氓無產者的嘴臉就被固定化了。

在劇中，唐有才既陰森可怖又滑稽可笑，既法力無邊又愚不可及，完全被漫畫化了。作為當時的上海民兵指揮部的成員，“四人幫的死黨”這頂帽子是跑不了的。就在1976年這一年，唐有才會被逮捕，其後最低限度要被判處15~20年徒刑，開除黨籍、開除公職，如果他今天仍然活著，並且子女（唐有才不應該有子女，因為他還在追求何芸）也沒有發財的話，那他應該是一個靠低保度日的“弱勢群體”——這可以說是一種回歸，很顯然，如果沒有毛澤東的話，這樣的位置本來就是給他們預備的。

男一號歐陽平。在劇中由於他總是一副一貫正確的嘴臉，所以他也是最不讓人親近的一個人物，他身著洗得發白的、帶有肩袷的舊軍裝，暗示著他紅色貴族的高貴血統。1976年，在經過短暫的牢獄之災後，他將會以“四五運動英雄”的名義光榮出獄，其後33年的道路，對他將是一片光明——如從政，則今天最低限度也是省部級；從軍，最低限度是少將；從商，則早已腰纏萬貫，富甲一方；從學，恐怕也早就是教授、院士了，他還很有可能是亦官亦商。總而言之，這30年，他算是趕上好時候了，簡直要風得風，要雨得雨，走到海邊，海水都會向兩邊分開為他讓出一條路來。雖然高幹子弟不能主導國家

的轉向，但卻會從這種轉向中最大限度獲得好處。從這個角度來看，他們在 1976 年冒一點風險，簡直太值了。

女一號何芸。她在最後關頭選擇歐陽平而不是唐有才，證明她是一個極聰明的姑娘，她挽起歐陽平的手臂，等於買到一支極具增長潛力的“績優股”，她其後的命運，將是和歐陽平一樣的，惟一不確定的因素是她和歐陽平的婚姻——須知男人有錢就變壞，這是近 30 年的鐵律。

反派人物何是非。雖然何是非最後陷入極度的沮喪當中，唐有才的失勢對他也很不利，但像他這樣風派人物，是不可能真正吃虧的。我預期，他在經過短暫的沉寂之後，將很快會找到新的主子，開始“控訴”文革、反右，並成為激進改革派了，到了今天，他說不定早以躋身於“著名經濟學家”或“文化大師”之列了。謂予不信，那就去翻翻那些經濟學家或文化大師的履歷吧，你將會發現，他們中的不少人都是從文革中的“小爬蟲”羽化登仙而來的。

何為。何是非的兒子，在劇中他一個憤世嫉俗的醫生。有趣的是，為了表現他的玩世不恭，導演讓他每天捧著一本長篇小說《飄》。在今天，如果有人這樣做，那就絕不是頹廢，而簡直是深沉了，今天要想頹廢，方法比當年不知要多多少倍：可以去賭、去嫖、去抽海洛因……作為一個醫生，何為這 30 年也將是順風順水的，只是到了今天，面對醫療腐敗和勢成水火的醫患關係，他會不會再次頹廢？

老幹部梅林。在劇中她身患重病，來日無多，但如果她能夠活下來，則無非是我前面說的那兩種狀態，當然也有可能是第三種狀態——含飴弄孫，頤養天年，“被養起來也被封鎖起來”如此而已。無論從生理還是從社會進程的角度上看，她們的時代都已經過去了！

何妻劉秀英。這個人物是導演手中的一個道具，最不真實，所以就不談了。

《於無聲處》以“人民不會永遠沉默”為主要標籤，但隨著“四人幫”的被粉碎，“四大自由”被從憲法中取消，人民還真的就此沉默下去了，連幾千萬工人下崗這樣重大的變故，都沒有怎麼出聲，已經30年了，他們還會繼續沉默下去嗎？

現在，又到了“於無聲處”的時候了！

四、《南京！南京！》：角川為什麼是虛假的？

《南京！南京！》裡出現的人物很多，有中國軍人，有普通市民，有妓女，也有拉貝這樣值得尊重的外國人，但真正貫穿始終的，卻是屠城隊伍當中的一員：日本小軍官角川。在導演陸川的鏡頭裡，角川接近“完美”：潔身自好、對慰安婦百合子的愛情純真執著，就連槍殺姜淑雲，也是為了使她免遭凌辱，影片的結尾，他更是毅然放走兩個中國人，然後以自殺來完成了靈魂的救贖……

於是，角川就成大屠殺中最令人感動的人物，一位論者正確把這部電影概括為《一個日本好人和一座叫做南京的城》，觀眾幾乎要不得不為角川之死落淚了。

暫且不去揣測陸川為什麼要如此濃墨重彩地渲染一名鬼子兵的善良，我想說的僅僅是：角川這個人物在本質上是虛假的，他僅僅存在於陸川的臆想當中，而不具備歷史的真實性。

說角川在本質上和歷史上是虛假的，並不是說在幾百萬侵華日軍中完全不存在個別類似角川這樣的人物，而是說，以歷史為題材的電影，不應該只是個案的自然再現，而是要對歷史提出自己的解釋，讓觀眾明白“歷史為什麼會是這個樣子？”觀眾通過電影，應該更接近而不是更遠離歷史的本質，正是在這個意義上，我要說角川是虛假的。

美國人類學家本尼迪克特，在她那本著名的《菊與刀》中，正確

地將日本文化歸結為“恥感文化”。在這種文化中薰陶出來的人，和在“罪感文化”及其他文化中薰陶出來的人一個最大區別，就是同族之內相互評價對個人行為的影響，遠遠超過個人良知的自律。一事當前，做或者不做，日本人首先考慮的是自己所屬群體的其他人對此會作何評價？至於道德上的正當與否則很少被考慮在內。

可以想見，這種由群體內部人際之間的認同或不認同約束起來的道德規範，在群體內部可以產生強大的凝聚力，而一旦超出了群體的範圍，比如當面對一個陌生的外國人時，就會完全失去任何約束力——因為群體之外的人的評價對他沒有意義——而只按照力量對比來行事：如果你是強者，就對你尊重有加（比如日本戰敗後國內出現了狂熱的麥克阿瑟崇拜）；如果你是弱者，則對你肆意欺凌。日軍在南京的暴行，正反映了這種文化心理。

本尼迪克特的判斷，為衆多歷史文獻所證實，比如拉貝就在他給德國政府的報告中這樣寫到：“日軍的野蠻程度遠遠超過野獸”，一位墨西哥作家寫到：“日本人是魔鬼中的魔鬼”。日本自己也沒有隱瞞這一點，關東軍參謀田中隆吉中佐就曾在公開會議中說：“坦率地講……我認為中國人是豬獠，對他們怎麼幹都行。”日本兵大前嘉在回憶自己當時的精神狀態時說：“中國人是螻蛄之輩。殺死螻蛄之輩，還會受到什麼良心責備嗎？”

所有日本的研究者，都認可日本是一個高度同質化的社會。那麼，是田中隆吉、大前嘉等人的心理更接近歷史的本質？還是“角川”的心理更接近歷史的本質？我想答案應該是不言而喻的吧？

再說角川的自殺。自殺，確實是日本文化心理中一個十分獨特的現象，沒有哪個文化像日本文化這樣推崇自殺，而這背後深層次的根源，就是武士道。日本學者新渡戶稻造在他的《武士道》一書中的“自殺及復仇制度”一章中解釋到：“死是擺脫恥辱的可靠隱蔽所。”學

者山本常朝在《葉隱聞書》中則這樣概括：“所謂武士道，就是看透死亡。於生死兩難之際，要當機立斷，首先選擇死。”

在其他文化環境中成長起來的人可能會無法理解日本人為什麼會如此選擇，其實只要看一下日本的生存環境就明白了：作為一個人口稠密的島國，日本空間狹小，資源緊缺，一旦失敗，斷難有翻身的機會，為了免於終身的羞辱，還不如選擇自我了斷，所謂“賴活不如好死”。相反，作為大陸國家的中國，則因為地域遼闊，情況複雜，迴旋餘地很大，“三十年河東，三十年河西”的事例不絕於史書，所以人們就更願意遵循“留得青山在，不怕沒柴燒”的信條了。

在第二次世界大戰中，日本從甲級戰犯東條英機到一線戰壕裡的普通炮灰，自殺的不知凡幾，但基本都是因為失敗而自殺，甚少有人因為受不了“良心的譴責”而自殺。從這個角度來看，角川的自殺，是非常不“武士道”的——陸川太不瞭解日本人了！

因為角川是虛假的，所以他就成了導演陸川手裡的一具提線木偶，因為是一具木偶充當了影片的主角，所以《南京！南京！》就恰如北京電影學院教授崔衛平所言，“是一部荒腔走板，離奇古怪的影片！”

五、《海角七號》及其文化現象淺析

不過是一部小製作的臺灣地方電影而已，《海角七號》值得被這麼關注嗎？

筆者的答案是肯定的。

2008年8月，《海角七號》在臺灣上線，一開始無人看好，因為既無當紅明星，又無精彩故事，孰料公映後卻迅速爆紅，風靡了臺灣全島。透過網絡及媒體的推波助瀾，僅短短幾個月的時間，其票房

收入就創了 1997 年《泰坦尼克號》後的新紀錄，不但其製作群成了新聞人物，就連外景地屏東縣小鎮恒春，也成了旅遊勝地。據說臺灣人現在見面打招呼，不是問“你看沒看《海角七號》？”，而是問“你看了幾遍《海角七號》？”大陸的主流媒體也頗能湊趣，比如南方一家大報的標題就是〈《海角七號》——喜歡還是非常喜歡？〉

在這樣的氛圍中，這部電影儼然成了一種不容批評的“政治正確”。臺大法學院前院長許介麟和另外一名學者撰文批評此片有殖民意識的殘餘，但他們的文章一出，就立即遭到瘋狂圍剿，大陸因為“技術原因”暫緩引進這部電影，也在臺灣受到抨擊。臺灣領導人馬英九甚至親自出面，通過電臺向大陸觀眾推薦，說這部電影“可以當作大陸瞭解臺灣的起步，應該很有價值”。

簡言之，《海角七號》及其以及因之而起的種種風波，已經堪稱“《海角七號》現象”，既然它已經如此地被關注，如此地被“過度解讀”，我們再假裝它不值得關注，那豈不成了鴛鴦了嗎？

《海角七號》講了一個什麼故事？

《海角七號》的敘事可以說是由一個“背景故事”，一個“前臺故事”套裝而成。

“背景故事”講得是 1945 年二戰結束之後，臺灣光復，日本殖民者開始撤離臺灣，一名日籍教師在遣返的船隻上，寫下了給被他愛戀的臺灣女生“小島友子”（因為是日本的殖民地，所以臺灣女孩卻起了個日本名字）的七封情書。但不知為什麼，他回到日本後卻沒有把這些情書寄出，直到 60 多年後，他的女兒在其遺物中發現了這些信，才按照信封上日據時代舊址“恒春郡海角七號番地”將這些信寄到了臺灣。

影片的“前臺故事”則頗富“臺南”鄉土氣息：恒春鎮夏都沙灘酒店想通過邀請日本歌星在沙灘上舉辦大型演唱會來宣傳當地旅遊資源，但由於以“代表主席”為首的當地人的堅持，暖場樂團將由當地樂手們組團出演，於是代班郵差阿嘉、小米酒業務員馬拉桑、機車行修理工水蛙、原住民警察勞馬、老郵差茂伯、正讀國小的大大等幾人拼湊成了一個“破銅爛鐵”樂隊，由個性嚴謹、名字恰好也叫“小島友子”的日本演唱會監督來負責督促協調。

阿嘉當樂手敷衍潦草，當代班郵差也玩忽職守，這讓倍感壓力的友子大為光火，兩人不斷發生衝突。後來，友子在鎮上的一場婚宴上喝醉了，深夜跑到阿嘉的住處大鬧，結果他們竟化敵為友，還發展出了一夜情。在阿嘉的床上，友子看到了日本來的郵包，發現那居然是來自 60 年前的七封未寄出的情書，她要阿嘉務必把郵包送到主人手上——結局是阿嘉突然浪子回頭，全力排練，演出出人意料地精彩，幾乎與此同時，因為一個偶然的機緣，年過 80 的老“小島友子”也被找到，遲到 60 年的情書終於被阿嘉送到收信人的手中，“前臺故事”和“背景故事”因此被聯接在了一起。

《海角七號》的故事其實破綻百出

細節決定成敗，電影故事尤其是這樣，無論導演動用了多少煽情、搞笑、蒙太奇之類的手段，但如果細節經不起推敲，那它就不會具有真正打動人心的力量。文化學者祝東力曾經打了這樣一個比方：好比裁縫裁製了一件西服，雖然看上去有型有派，但一穿到身上，就四處開線，那還是只能說要多煞風景就多煞風景。

《海角七號》的故事正是如此，比如影片中最主要的，對全片起著支柱作用，並賦予整部影片以意義的“背景故事”，恰恰是一個經

不起推敲的虛假故事。

貫穿《海角七號》始終的，是那個對自己的臺灣女生“友子”始亂終棄的日本教師，在被遣返日本的途中，在星月之下、海濤之上的輪船甲板上，寫給“友子”的七封情書。情書是用優美雅致，最能撥動“小資”心弦的文字寫成的，導演並安排人用純正的日語無限深情地朗誦出來。在《海角七號》刻意營造的氛圍裡，這對戀人的感情堪比《泰坦尼克號》中的羅絲和傑克了，影片中有大量燈火輝煌的輪船在夜幕籠罩下的海面上行駛的鏡頭，就表明導演很希望觀眾產生這樣的聯想。

但讓人感到不解的是，這位日本教師既然如此愛戀他的臺灣女學生，其濃烈程度可以和所有古典文學名著中的愛情故事相比，那他回到日本後，為什麼不把這七封情書投入到郵箱呢？在他安頓停當之後，為什麼不重返臺灣尋找他昔日的“學生+戀人”呢？

要知道，和中國大陸與臺灣的關係不同，戰後日本和臺灣的關係一直沒有真正中斷，“三通”始終都存在著，尤其是1952年，日本政府和臺灣當局在臺北簽訂《日臺和平條約》，並在臺北和東京互設“大使館”之後，臺灣和日本之間的聯繫更為密切，平均每年單是人員往來就在30萬人次上下。在這樣的情況下，無論是這個日本人想來臺灣，還是“友子”想去日本，都不會遇到任何不可逾越的障礙，通信就更是舉手之勞了，既然如此，他們為什麼還要苦苦等待60年呢？

答案只有一個，那就是魏德聖導演不想讓他們見面或互相知曉對方的信息。因為不如此就無法突顯中國這個“惡霸”在臺日之間橫刀奪愛的“惡行”，沒有了這樣一個“美麗悲情”的故事做支柱，整部電影就會坍塌成一堆徹頭徹尾的垃圾。但是，用蓄意的欺騙來賺取觀眾真摯的眼淚，並刻意製造對中國的厭惡情緒，深綠導演魏德聖豈不

是有點太不擇手段了嗎？

大的破綻之外，小的破綻也很多。比如 70 多歲的茂伯騎摩托車送信時被一輛汽車從高高的路基上撞飛出去，應該不死也要變成植物人的，但沒有想到鏡頭一轉，他僅僅是小腿上受了一點輕傷，讓人懷疑他是不是練就了一身“金鐘罩鐵布衫”的好功夫。再比如日本小姐小島友子喝醉了酒找阿嘉胡鬧，在砸玻璃發泄時還在用夾生的漢語罵人，這就更不可能了，因為人在情緒失控時，不用母語是根本無法發泄的。凡此種種，破綻之處還有很多，我就不一一例舉了。

“留下來，要不我跟你走！”

——《海角七號》想告訴觀眾什麼？

有一點在《海角七號》中表現的是很明白的，那就是：日本已經成了影片中的臺灣人鄉愁的一部分。透過導演魏德聖曖昧的鏡頭，日據時代的臺灣被高度美化了，強姦被重新定義成了愛情，而最具有象徵意義的一句臺詞，是借男主角阿嘉之口對日本人說出來的：留下來，要不我跟你走！

臺灣日本綜合研究所所長許介麟，曾是李登輝的“外交”智囊之一，後來因政見不合與李分手。他評論說：“《海角七號》隱藏著日本殖民地文化的陰影。七封由日本人所操刀杜撰的情書，以日本人的調調滔滔不絕地表露，對過去殖民地臺灣的戀戀‘鄉愁’，其間參插了以日文唱的世界名曲，甚至終場的歌曲《野玫瑰》，還要重複以日文歌唱。臺灣終究逃不了日本文化控制的魔手。”

而另一位知名的臺灣傳記作家王豐，甚至直斥《海角七號》為“大毒草”。他說：“這部電影是一株大毒草，它即使目的不在頌揚日本帝國主義，但至少也在一定程度上帶著一種感傷式的懷舊。”

幸虧這兩位學者生在臺灣，長在臺灣，否則的話，一頂“極左”的帽子是跑不了的。不過這無關緊要，最重要的是，兩位學者的話，是不是真的有道理？

在影片中，臺南的海景很美，小鎮恒春的街景也很美，但真正給觀眾留下深刻印象的，還是貫穿於影片的那首歌——《國境之南》。

“國境之南”指的是哪裡呢？影片中沒有交代，但歷史資料告訴我們，在臺灣被日本殖民時代，“國境之南”指的正是臺灣，因為甲午戰後，臺灣被日本併入自己的版圖，日本人稱本島為“內地”，稱臺灣和後來吞併的朝鮮為“外地”，因為臺灣是在日本的南方，又被日本人稱為“國境之南”。直到今天，東京書店裡介紹臺灣的旅遊觀光書籍，書名還是叫“國境之南”。

整個《海角七號》是一個聲音頗富磁性的日本男人的旁白開始的，這個聲音貫穿始終直到結束，可見是日本人在講故事，“國境之南”指的是日本的國境之南——臺灣，也就確定無疑了。

電影一開頭，日語旁白劈頭就是一句：“友子，太陽已經完全沒入了海面，我真的已經完全看不見臺灣島了，你還站在那裡等我嗎？”表現出了老一代的日本殖民者因為戰敗而“失去”臺灣的惆悵與不甘的情緒，而由臺灣當代“在地人”阿嘉傾情唱出的《國境之南》，則這樣回應道：“當陽光再次回到那飄著雨的國境之南，我會試著把那一年的故事，再一次說完。”——如果這些都不算隱喻，那還有什麼算隱喻呢？如果我們仍然無法從中讀出日本對殖民時代臺日關係的眷戀，讀出一些臺灣人內化了的“皇民”心態，那我們真要去重新測試一下我們的智商了。

更妙的是，阿嘉創作《國境之南》，正是為了完成一件來自日本的“政治任務”，日本監督小島友子小姐對阿嘉這樣說：“日本公司希望我們有兩首歌，但是到現在我才只聽到一首，而且這首歌還是你

很久以前寫的。不過重點是另外一首，你明白嗎？”阿嘉雖然一開始有點吊兒郎當，但終於被友子的誠意和執著所打動，在友子提供的日本 CD 所帶來的靈感啟發下，圓滿完成了任務。

當然，最能表明導演意圖的，莫過於最後“送別”的那一幕了：臺灣民衆聚集在碼頭上，含淚送別“高砂丸”運輸艦，美麗的臺灣女學生“小島友子”頭戴“白色針織帽”，亭亭玉立於人群中，踮腳張望甲板上那個拋棄了自己的日本老師，而在她的頭頂上，則是“慶祝臺灣光復”的大紅橫幅，擋在他們之間的，是端著刺刀的中國士兵——臺灣和日本這一對熱戀中的情侶就這樣被中國殘忍地分開了，他們是多麼的不幸、多麼的令人同情啊……

據報道，導演魏聖德為了最後的那兩分鐘片段，花了將近八百萬新臺幣，而整部電影的花費，也不過只有五千萬，看來，他是很知道那些鏡頭需要濃墨重彩來表現的！

《海角七號》無疑是媚日的，但也不單純是為媚日而媚日，而是為了媚給不在現場的大陸看的：“我們”也有自己的“主體記憶”，“我們”可以選擇自己的“情人”，並請他“留下來，要不我跟你走！”

異曲同工 —— 《海角七號》與《莎勇之鐘》

《海角七號》中的臺灣女生“友子”被日本老師始亂終棄後，無怨無悔地等候了一生，而在日據時代的電影《莎勇之鐘》中，愛上日本老師的臺灣女生，則乾脆獻出了自己的生命。如果說《海角七號》是借日本人來講臺灣的故事的話，那麼《莎勇之鐘》這部由日本臺灣總督府出資拍攝的電影，則是在借臺灣人來講日本的故事。

《莎勇之鐘》的故事發生於 1938 年臺灣日據時代的臺北州蘇澳

郡蕃地（今宜蘭縣南澳鄉）。1937年抗日戰爭全面爆發，日軍苦於兵源不足，開始徵召各地日本青年充當炮灰。在被日本佔領下的臺灣，首波被徵召對象，就是為數頗眾的擔任警察的日籍青年，這些人一旦接到徵召令，就必須馬上離職出征，開赴以華北為主的侵華戰場。

1938年9月，一名在南澳鄉擔任警察兼教師的日籍青年田北正記，接到了徵召令。田北正記商請學生莎勇協助搬運行李，兩人在行經宜蘭山區途中遭遇暴風雨，溪水暴漲，田北正記安然無恙，但年僅17歲的少女莎勇卻失足落水溺亡。

這本是一件普通的溺水意外，但卻被日本佔領當局作為“皇民化教育”成功的典型大肆宣傳。1938年11月，總督府的理蕃課長率領多位官員參加了規模盛大的“少女莎勇追悼會”，已經到達華北戰場，正在與中國軍隊作戰的田北正記也發來電報表答“感激與懷念”之意。1941年4月14日，日本總督長谷川清在總督府親自接見莎勇家屬，並頒贈一座刻有“愛國少女莎勇之鐘”字樣的銅鐘，至此，“莎勇之鐘”的故事成為臺日兩地爭相報道的“愛國事跡”。

1941年，太平洋戰爭爆發，為了強化皇民化教育，臺灣總督府除了要求知名臺灣作家吳漫沙為莎勇立傳外，還特別出資委請民間電影業者拍攝電影《莎勇之鐘》，由紅極一時的“滿鐵映畫”當家花旦李香蘭主演並唱主題曲。1943年，電影《莎勇之鐘》正式在臺、日、華北、上海、“滿洲國”等地上映。在影片裡，莎勇是自告奮勇地冒著生命危險為“老師＋戀人”的田北正記送行的，她此舉不但是為了愛情，也是為了向所有的日本軍人表達敬意，在落水前，莎勇還極其誇張地用日語高呼“天皇陛下萬歲！”

耐人尋味的是，當年由日本總督府在南澳鄉修建的莎勇之鐘、紀念碑和紀念園，在臺灣光復以後被毀平，近年來卻又以“發展旅遊業”名義被當地政府悄然重建，“莎勇之鐘”甚至被當地官員說成是

南澳鄉的“象徵”。這一事件讓我們意識到，《海角七號》的出現及風靡一時，既不是孤立的，也不是偶然的。

從《海角七號》現象看祖國統一

實現祖國的完全統一，是中華民族的百年夙願，但《海角七號》在臺灣的風靡以及“莎勇之鐘”的借屍還魂，使我們意識到，在臺灣除了支持統一的民衆外，還有不少人是支持臺獨的，甚至是夢想著臺灣仍然能夠成為日本的“國境之南”的。這股思潮的勢力是如此之大，連有著大中華情結的馬英九也不敢撻其鋒，反而將《海角七號》作為“大陸瞭解臺灣的起步”來推薦。

從軍事的角度來看，臺灣獨立純粹是一種夢想，從經濟的角度來看，如果切斷了和祖國大陸的聯繫，臺灣是一天也難以維持的，但從文化的角度來看，這些年來，主張臺獨、哈日的思潮卻在島內肆意氾濫，儼然成了主流，使主張統一的島內人士失去了話語權。因此，如何在文化領域同臺獨及“哈日”思潮做鬥爭，如何增強祖國大陸的文化感召力，確立臺灣同胞對祖國的文化認同感，是一個亟待解決的問題，但遺憾的是，這方面現在似乎還沒有破題。