

# 记忆与生产

## ——评电影《钢的琴》

刘 岩<sup>\*</sup>

**摘要：**《钢的琴》不应被简单地看作现实关怀与奇思妙想的二元组合，从历史记忆再生产的角度来看，这部电影中没有任何“超现实”的元素。影片主人公被同时赋予了三种身份：工人/表演者/父亲。正是这三种身份的内在关联，构成了支撑起整个影片叙事的记忆/生产框架。在此框架中，不存在工业、家庭、艺术等领域的区隔或对立，唯一存在的是形式多样的生产实践。影片通过断裂与自反，使叙事的前提、动机和逻辑发生了置换，一个通常意义的好故事（底层的忧伤与幻想）蜕变成了另一个“不同的故事”：父亲之名的重建。

**关键词：**《钢的琴》 记忆 生产

**Abstract:** *The Piano in a Factory* cannot be simply considered as a film with the realist content and the super-realist form. There is no super-real element in the film reproducing the historical memory. And the hero in the film is endowed with three identities: worker/actor/father. It is the unity of the three identities that constructs the memory/production of the film. In the construction, there is no distinction between domains of family, art and industry, all of which are the production in various forms. Through the break and reflexivity, the precondition, motive and logic of the narration are displaced in

---

<sup>\*</sup> 刘岩，对外经济贸易大学中文学院讲师。本文为教育部人文社会科学研究青年基金项目“东北老工业基地的历史记忆与当代文化生产”（项目批准号：12YJCZH136）。

the film, so that a generally accepted good story (the misery and fantasy of plebs) is transformed into another story: the reconstruction of the Name of the Father.

**Keywords:** *The Piano in a Factory*, memory, production

中华人民共和国是工人阶级领导的、以工农联盟为基础的人民民主专政的社会主义国家。

——《中华人民共和国宪法》第一条

子曰：“必也正名乎！”

——《论语·子路》

经过 20 世纪 90 年代市场化的剥夺性积累之后，随着“弱势群体”在新世纪被吸收进官方词汇，以及权威学术机构的社会阶层调研报告的出炉<sup>①</sup>，原公有制企业工人在当代中国阶级分化中的实际状况终于“合法”地进入了公共视野，但对工人阶级身份及其历史的想象也由此定型化，仿佛它从来只是并且也只能是与工业生产劳动的各种职业相关联的一个社会阶层。作为这种定型化想象的延续，在对“2011 年口碑第一片”《钢的琴》的评论中，两个二元对立的范畴——“现实”与“超现实”成了出现频率最高的关键词。在这部再现 1990 年代中国（更具体地说，是东北老工业基地）工人阶级状况的“现实主义”电影中，有两件事情超出了很多人关于“现实”的常识：一是钢铁工人制造钢琴，二是生产者同时成了演奏者、演唱者、表演者。

然而，对导演张猛来说，影片的构思并非现实关怀与奇异幻想的二元组合，而是同样“真实”的两个时代的历史记忆的连接。首先，“钢的琴”是有“原型”的——铁岭评剧团有一架外观奇特的旧钢琴，据张猛的父亲张惠中回忆，那是 20 世纪 70 年代办样板戏学习班时，他们为了视听练耳自己做的。另一个记忆场景是 1999 年的铁岭某钢材市场，原公有制企业的下

① 2002 年，“弱势群体”的提法首次出现在国务院的政府工作报告中。同年，由中国社会科学院“当代中国社会结构变迁研究”课题组撰写的《当代中国社会阶层研究报告》出版，该报告指出，在 20 世纪 90 年代初以降的 10 年里，产业工人阶层在社会经济分层中的地位迅速下滑，已失去经济改革前和改革最初 10 年的“中等地位”（陆学艺主编《当代中国社会阶层研究报告》，社会科学文献出版社，2002，第 30 页）。

岗工人在这里重新聚集,组成一个个小作坊,自谋生路。从导演自述来看,《钢的琴》正是这两个时代经验的相互交织和相互重写。与时间维度的历史记忆密切相关的,是社会空间及其主体位置。文艺演出单位的一件旧乐器被电影移进了工厂,而故事的主角——父亲和他的伙伴们则由文艺工作者转变成了造琴和弹琴的钢铁工人。出身文艺世家的张猛一直把工人阶级视作自己的父辈,一再强调自己的亲属关系、成长环境与工厂、老工业基地及社会主义工业时代无法分割的联系,在他的电影中,主人公被同时赋予了三种身份,工人/表演者/父亲。正是这三种身份的内在关联,构成了支撑起整个影片叙事的记忆/生产框架。

《钢的琴》“回忆”的是一个20世纪90年代的小故事:钢厂下岗工人陈桂林长期独自抚养女儿,傍大款的妻子却突然归来,要和他争夺女儿的抚养权;女儿提出,谁能给她一架钢琴,她就跟谁,买不起琴的陈桂林便发动从前的工友,在废弃的工厂里共同制作一架钢造的琴。影片的叙事动机似乎并不新鲜,以家庭故事表现工人阶级在社会变迁中的境遇,有两条显著的文本脉络可以作为先例追溯。一条是90年代中期出现的新主旋律文艺的“分享艰难”叙事,在国企工人大量下岗和社会主义福利保障体系解体的语境中,血缘家庭成为凝聚认同的象征符号,市场化改革造成的社会问题被再现为一种家庭伦理故事,而家庭同时又是民族国家共同体的隐喻:这个共同体正在为变革付出必要的代价,因而需要每个成员体谅和分担它的困难。<sup>①</sup>另一条是在新世纪的艺术电影和独立纪录片当中,普通家庭的命运不再与国家的事业相一致,而是呈现出独立的价值。在贾樟柯的《二十四城记》中,三线工业建设及其移民历史被表述为“国”对“家”的撕裂和“家”为“国”而牺牲,90年代的变革则是“国”对“家”的抛弃,以及摆脱了集体主义旧梦的新一代个体重新认同和回归家庭。而作为第一部在市场化改革背景下呈现老工业基地的历史命运的纪录片,时长达9小时的《铁西区》被导演王兵制作成一种空间三部曲,在依次展现工厂和工人住宅区之后,影片最终着眼在一个铁路沿线的边缘人的传奇:一对相依为命的父子,一个残缺却延续的家庭,不仅游离于体制之外,而且与大历史的变迁无关。在对家/国关系的处理上,《铁西区》及《二十四城记》虽然表现出和“分享艰难”叙事不同的立场,却分享着同一种血缘家庭神话。在此

① 戴锦华《隐形书写——90年代中国文化研究》,江苏人民出版社,1999,第210~218页。

神话中，父子（女）身份被书写为超历史的原始认同。

不同于上述脉络，在《钢的琴》中，家庭与工人阶级的社会位置一样具有历史性。影片的第一个镜头便打破公/私区隔，将分家的场景置于凋敝的生产空间：陈桂林和提出离婚的妻子小菊并排站在旧工厂厂区的前景，极具仪式感地争夺女儿的归属。工人阶级家庭由此被呈现为社会主义生产的内在构成，生产关系的解体意味着与之相应的家庭关系的瓦解或蜕变。财经作家吴晓波在评论《钢的琴》时，并非自觉切题地引述了一个铁西区的老故事：

一户家庭夫妻下岗，生活艰辛，一日，读中学的儿子回家，说学校要开运动会，老师要求穿运动鞋。家里实在拿不出买鞋的钱，吃饭期间，妻子开始抱怨丈夫没有本事，丈夫埋头吃饭，一语不发，妻子抱怨不止，丈夫放下碗筷，默默走向阳台，一跃而下。<sup>①</sup>

一如既往，这个老故事是从工人物质生活窘迫的角度讲述的，讲述者没有意识到同样重要的是，工人阶级作为父亲的符号性死亡：在那位下岗工人跳楼之前，作为父亲，他已经死了——“新”社会剥夺了他做父亲的资格。在电影中，当女儿说谁给她钢琴她跟谁时，陈桂林面临的也是这样一种符号性的死亡。

因而，当陈桂林试图通过获得一架钢琴来留住女儿时，他一方面是要作为男人和父亲而雄起，另一方面却是臣服于新的符号秩序，他幻想用一件物品换取自己的父亲身份，但在这个交换价值主导的世界里，他永远无法获得父亲之名。所以淑贤告诉陈桂林，即使你把钢琴造出来了，你也留不住女儿。而就在陈桂林因为对造琴意义产生怀疑而宣布放弃之后，影片出现了断裂，我们再次看到了和片头一样的场景，仍是陈桂林和妻子小菊并排站在旧厂区的前景，但前者却彻底放弃了之前的主张，他让妻子把女儿带走。此时，话题突然转换为对时间流逝的感慨，镜头随之从两人之间推过，推成一个空镜，当画面中只剩下厂区空间的时候，陈桂林夫妻的画外音即刻争论起女儿出生时的重量：

① 吴晓波《中国工人阶级的忧伤》，<http://www.ftchinese.com/story/001039689>。

陈桂林: 想一想, 她刚生下来的时候才六斤多。

小菊: 六斤四两八。

陈桂林: 六斤四两六。

小菊: 不对, 六斤四两八。

陈桂林: 你记错了。

小菊: 我怎么能记错呢, 我生的我能记错啊?

陈桂林: 六斤四两六, 我约的我还不知道吗?

影片在此出现了媒介的自反, 关于老工业基地历史的电影往往有着显著的纪实或写实风格, 但《钢的琴》却以自我讽刺的方式对这种“物质现实的复原”提出了质疑, 也由此拆解了事实/价值的二分法: 一方面, 谁有钱孩子跟谁的故事并没有被道德化; 另一方面, 细节的真实却被赋予了立场。将认同“寄与”何种主体位置, 物质细节依据线性时间的呈现才能被看作自然而然的? 答案是“寄与胜利者”<sup>①</sup>。在市场经济语境中, 社会主义工业化和工人阶级的历史仍得以显影——或在“现实主义”的主旋律作品中被纪念, 或在艺术电影/纪录片/口述史中被缅怀, 或在博物馆(如沈阳铁西区的铸造博物馆和工人村生活馆)中被展览, 却无不充当着本雅明所说的那种作为“战利品”的“文化财富”——并被这个时代的凯旋队伍携带着, 用以展现当下的文明和进步。该时代对工人阶级的历史遗产表示敬意, 同时认为如下原则是理所当然的“现代的工人只有当他们找到工作的时候才能生存, 而且只有当他们的劳动增殖资本的时候才能找到工作。”<sup>②</sup>《钢的琴》在两个方面偏离了时代的凯旋队伍, 它不仅让工人在失去“现代工人”资格的前提下重新成为生产者, 而且摧毁了他们的可能成为权力结构“战利品”的“文化财富”。

在影片中, 与造钢琴的故事并行的还有另外一条线索, 即铸造分厂两个历史悠久的烟囱将要被炸掉, 帮助陈桂林造琴的退休工程师汪工等老职工试图保住这两个烟囱。陈桂林告诉汪工, 只有把烟囱改造成某种“有价值”的景观——导弹、长征号火箭或者“抽象的两根筷子”, 它们才能被保存下来。根据陈桂林的建议, 汪工设计了几种方案, 他在向工人们介绍方

① (德) 瓦尔特·本雅明 《历史哲学论纲》, [德] 汉娜·阿伦特编《启迪: 本雅明文选》, 张旭东、王斑译, 三联书店, 2008, 第268页。

② 马克思、恩格斯 《共产党宣言》, 人民出版社, 1997, 第34页。

案时，动情地说“如果我们成功，它将会成为一道亮丽的风景；失败，它将会成为一段美好的记忆。”在90年代以来的城市改造中，社会主义工业文明的空间如果不随历史而去，便只能化身为创意产业的“亮丽风景”——北京798式的创意景观无疑是“抽象的两根筷子”的现实对应物。但在《钢的琴》中，“亮丽的风景”与“美好的记忆”却无法共存，在陈桂林把女儿让给妻子的段落中，工人们共同见证了烟囱被轰然炸毁。在此之后，钢琴制造又重新恢复。“无产者只有废除自己的现存的占有方式，从而废除全部现存的占有方式，才能取得社会生产力。”<sup>①</sup> 烟囱必须被炸掉，正像陈桂林必须放弃为留住女儿而造琴，假如在不改变叙事动机的前提下，主人公们侥幸成功，他们的努力将被物化。而只有经过断裂——与当下的符号/价值秩序的决裂，劳动者才可能真正成为文化/生产的主体。

《钢的琴》中的劳动者不仅制造钢琴，同时也在进行音乐演奏和表演。关于这两种活动，马克思在《政治经济学批判大纲》中有过著名的论述，他认为，制造钢琴的工人从事的是生产性劳动，而钢琴家则不是，因为“钢琴制造者在生产出资本；钢琴演奏者只是用自己的劳动同收入相交换”，在资本逻辑下，“劳动只有在它生产了它自己的对立面时才是生产劳动”。<sup>②</sup> 雷蒙德·威廉斯从“文化唯物主义”的立场重写了这一命题：相对于《政治经济学批判大纲》写作的年代，在发达资本主义社会，包括音乐生产在内的文化生产也已卷入资本价值“增殖”的系统，但更为根本的问题是，所谓“生产劳动”不能只局限于经济领域，而必须打破社会各领域的分野，在“活动的总体”中加以探讨。<sup>③</sup> 着眼于生产实践的总体，便不难理解《钢的琴》中工人音乐表演的现实性。

生产与文化在主人公身上的统一，与影片在如下意义上打破声源音乐与无声源音乐界限的努力相一致：即使无法在影像叙事中找到实际的音响依据，音乐也并非单纯从外部为画面中的场景赋予基调。如陈桂林曾两次弹奏钢琴曲《致爱丽丝》，一次是在为女儿绘制的纸壳琴键上，父女二人边“弹”边哼唱着曲调，琴声随之轻飏而出；另一次是从学校偷钢琴失败，陈桂林拒绝和同伴们一起逃跑，独自在舞台式的灯光布景下弹琴抒

① 马克思、恩格斯《共产党宣言》，第38页。

② 《马克思恩格斯全集》第30卷，人民出版社，1995，第264页。

③ [英]雷蒙德·威廉斯《马克思主义与文学》，王尔勃、周莉译，河南大学出版社，2008，第101~102页。

情。在如上情形中,音乐无论是来自画外还是画内,无论是属于情节元素还是表现元素,都是具体情境中人物切身体验的传达,或开朗舒畅,或忧伤婉转,或沉静低回,或激扬高亢,或是热烈狂放,音乐的多样性对应着工人情感经验的丰富性。尽管在许多段落,由背景音乐营造的戏谑氛围格外突出,但这种氛围从一开始便被影片置于一种更复杂得多的叙事/情感结构当中。

在《钢的琴》的序幕段落,首先响起的是俄罗斯民歌《三套车》的低沉、悲怆的旋律,陈桂林和他的小乐队披着黑雨披站在雨中,在为一场丧礼进行演奏。悲伤的旋律被一个来自画外的声音突然叫停“老人听着这曲子步伐得多沉重啊。”于是音乐立刻被换成欢天喜地的《步步高》。为别人家的丧事吹拉弹唱,似乎与这群下岗工人自己的悲喜无关,但当镜头切换为大全景时,杂耍般的丧礼的背景便显现出来:仍在冒烟的工厂烟囱,是行将落幕的工人阶级历史的象征。工人其实是在演奏自己的挽歌。而当镜头固定在这个背景上,主创名单的字幕伴着欢快的丧曲逐次显现的时候,这部工人题材的电影已成为电影作者自身命运的寓言。陈桂林等人为了生存而卖艺,这不单纯是工人的处境,也是社会主义文化生产解体之后许多文艺工作者的处境,这种境况的同一性不仅就张猛本人的经历和认同而言是真切的,而且更为根本的是,它显示不存在彼此绝缘的孤立的工业领域和文艺领域,“存在的只是带有特定条件和特定目的的、多样的、变化着的生产实践”<sup>①</sup>。基于何种生产条件和目的,工人阶级的谢幕会表现为荒诞的喜剧?最显而易见的是经济交换价值的逻辑:一方面,“对于每个人来说,只有通过交换价值,他自己的活动或产品才成为他的活动或产品”;“另一方面,每个个人行使支配别人的活动或支配社会财富的权力,就在于他是交换价值的或货币的所有者”<sup>②</sup>。但无论是炫耀性丧礼的支付者,还是“看”工人阶级的文艺片观众,金钱都只是其消费的条件而非目的。花钱买一首挽歌,掏空其中的真切经验,以成就作为身份标志的“超现实”趣味,这其实是鲍德里亚所说的“作为一种经济交换价值向符号/交换价值转换的消费”<sup>③</sup>,该消费方式也是生产方式,即具有社会区分功能的符号生

① (英)雷蒙德·威廉斯《马克思主义与文学》,第102页。

② 《马克思恩格斯全集》第30卷,第106页。

③ (法)让·鲍德里亚《符号政治经济学批判》,夏莹译,南京大学出版社,2009,第103页。

产。90年代以来,与中国社会在交换价值层面的阶级分化相配合的是构造文化阶序的符号价值生产体系的建立。当《钢的琴》在2011年的文艺时尚片中占有一席之地时<sup>①</sup>,它所蕴涵的老工业基地记忆也随即被主导性的“追悼”符码阻断,“口碑第一片”凝聚下的消费共同体已预先排除了工人阶级及其历史经验,因而相当顺理成章,某种“黑色幽默”会从具体的情感结构中被抽象出来,比附为“中国版的库斯图里卡”。

但对自身被阻断的感知已然包含在这种情感结构之中。陈桂林造钢琴的曲折过程正是《钢的琴》本身的生产困境的同构呈现。与前者一样,这部试图表达工人阶级内在经验的电影不仅在生产过程中面临经济和物质条件的困窘,更大的挑战是,只有进入使经验和劳动异化的符号/价值秩序,它才能够成为产品。对于争取下一笔投资的青年导演张猛而言,这是成功的前提;对于“工人阶级之子”的作者而言,却是神话的毁灭。这种困境在影片中显现为言说侧畔的缄默。陈桂林骑摩托车在厂区空间中穿行,一路上对坐在后座上的父亲滔滔不绝,而后者却一直木然,没有任何反应。与陈桂林狂欢化的语言风格形成对照,陈父在影片里自始至终都是戴口罩的失语者。工人/父亲的身份是一种传承,陈桂林父子两次在水塔下默默遥望余晖,仿佛共同分享着一个时代落幕的经验,但当秉承父名的子一代言说、表演和生产时,父亲却是无法参与的局外人。“工人阶级之子”的《钢的琴》引起了许多讨论,在其中难以听到的正是当年的工人的声音。

无声的父亲让子一代于浩歌狂热之际听到了现实的噪音。在陈桂林放弃女儿的抚养权和保护烟囱被炸掉之后,工友们又在工厂里重新聚集,钢花四溅配以小乐队的西班牙斗牛曲和淑贤的红装热舞,“钢的琴”造成的时刻,生产者的自我表达和自我肯定达到了高潮。但这却并非曲终奏雅,钢琴的音还没有调好,一个砰然爆裂的声音突然打断了工人的工作(休息打盹的人则如梦初醒):陈桂林的小摩托翻倒在地,车灯摔得粉碎。镜头由此切换到火葬场:烟塔下,工友们正在议论胖头女儿未婚先孕的孩子,陈桂林姐弟捧着父亲的遗像和骨灰盒从月门后走出,大家停止议论,默默排成两列送葬的队伍。送葬的场景使影片从愿景回到了现实:当工业劳动和劳动者再次获得想象性赞美的时候,曾拥有父名的工人阶级实际上不仅缄

<sup>①</sup> 尽管《钢的琴》的票房只有500多万元,但造成其低票房的一个原因也恰好说明了此类“文艺片”的符号价值 《钢的琴》公映未久,许多院线便只在VIP厅放映。



默无声,而且已逝如尘烟。这场葬礼也不再像片头那样是他者的炫耀性消费,而是工人自己的迎生送死。只有面对事情本身,“钢的琴”才能作为一件礼物被送出去。经过葬礼的打断之后,陈桂林的女儿终于坐着母亲开的宝马来看父亲造的钢琴了。如果说,摔坏的小摩托意味着封闭空间中的非异化劳动想象的脆弱现实基础,那么宝马车开进工厂,则是带入了由交换价值和符号价值的生产体系支撑的社会关系,正是以面对和理解这种现实的关系为前提,“钢的琴”才不是被物神阉割的男人的虚幻慰藉,而是父亲馈赠给女儿的另类可能性。这个礼物没有价格,也无法标志社会分化中的任何消费共同体,孩子弹起它的时候,在场的每个人都若有所思,摄影机缓缓地后拉回撤,音源逐渐退入记忆的深处,明亮的音乐却与幽深的生产空间结成无限绵延的统一体,将启示送给正在观影的当下。

《钢的琴》没有完成的想象性,只有从不可能中创造可能的启示。劳动者生产出一件新产品,并不是创造新的可能本身,在交换价值“增殖”的可能性范畴内,“劳动只有对资本来说才是使用价值”<sup>①</sup>。作为剥夺性积累释放出的廉价劳动力,以各种手段谋生的下岗工人(卖唱的、杀猪的、打更的、配钥匙的、赌场混混儿和准“黑道老大”,等等)重返“中国制造”的车间,展示社会主义传统培育出的高素质,将成就资本视点下的一出喜剧<sup>②</sup>,而《钢的琴》以自反的形式打断的正是这种喜剧。真正富于启示的是,经由断裂与自反,叙事的前提、动机和逻辑被置换了,一个通常意义的好故事(底层的忧伤与幻想)蜕变成了另一个“不同的故事”:父亲之名的重建。在这个故事里,生产的技术问题同时是生产者的认同问题。在决定是否可能制造一架“钢的琴”的时刻,留苏海归汪工豪迈地说“没有敢

① 《马克思恩格斯全集》第30卷,第265页。

② 乔万尼·阿里吉从左翼立场重新解释了中国成为“世界工厂”的原因“与普遍看法相反,中华人民共和国对外资的主要吸引力并非其丰富的廉价劳动力资源。全球有很多这样的资源,可没有一个地方能像中国那样吸引如此多的资本。我们认为,主要吸引力是这些劳动力在健康、教育和自我管理上的高素质,再加上他们在中国国内生产性流动的供需环境迅速扩大。此外,二者并不是外资创造的,而是基于当地传统的发展进程创造的,其中包括缔造中华人民共和国的革命传统”(〔意〕乔万尼·阿里吉《亚当·斯密在北京:21世纪的谱系》,路爱国等译,社会科学文献出版社,2009,第354页)这种另类解释与新自由主义叙述的理路迥然不同,但在意识形态效果上却与之殊途同归,除非引述者同时关注工人在“崛起”的中国的社会位置,而作为抹除该问题的一种修辞策略,从事雇佣劳动的新工人阶级(它的一部分来源于原公有制企业下岗职工及其子女)往往被等同于“农民工”,这个特殊的命名遮蔽了昔日社会主义劳动者整体性的身份转变。

想敢干敢拼的精神，那就不是我们工人干的事！”在市场化改革大势所趋的语境中，知识分子的工人阶级认同本身就是不可能的可能性。决议制造“钢的琴”的场景同时是工人在车间集体吃饭的场景，时长一分多钟的固定镜头中，工人们捧着饭盒沿长桌一字排开。根据张猛的说法，这一构图参照的是达·芬奇的《最后的晚餐》。正如那幅描绘危机/救赎时刻的名画，影片首先表达的是对大写的父亲的认同，任何形象和细节只有在此认同框架中才有意义。“工人阶级”作为父亲之名的确已被遗忘得太久，唤回对这个名字的记忆，并使之“名之必可言，言之必可行”，对于每个不耽于“超现实”快感的《钢的琴》的观众，都不是题外话。