

# 陶 罐 铁 罐 的 启 示

刘 健 芝

一部以中国贫穷农村女孩子魏敏芝为主角的电影《一个都不能少》，到国外参展，在戛纳电影节惹起了一些风波，最后取得了威尼斯电影节金狮奖。这是“西方”的东方主义的内部分歧所引发的争议，还是由于电影本身立足于不易觉察的断层之上？可是，电影在国内又能获得不少好评。这是一条饶有趣味的线索，需要进一步阅读，看看蜚声国际影坛的这部影片，依靠的是打动了具普遍性的“人类共同的情感”（张艺谋语），还是牵引了某些特定的对“中国”、“贫穷”、“教育”的想像？

《一个都不能少》可说是一部励志、劝人行善的电影（对希望工程的献礼），因此，如这类文本一般的运作，把一些价值视为本原的普遍价值，一方面以这些价值为其说服力的依据，另一方面不断巩固和传播这些价值。从这个前提出发，文本提出了明确的问题和明确的解决办法。

在影片里，贫穷是农村的宿命，教育能改变这个宿命，为农村的儿童带来未来；有能力的善心人只要在金钱和物资上予以支持，保证农村儿童能够上学，问题便有可能解决。问题当然并非如此简单，因为这里谈及的教育是教育制度里推行的教育；这个充满竞争的制度，在肯定某些人为成功者的同时，把更多的人划为失败者。可是，这似乎没有动摇到教育的必然性地位。《一个都不能少》可能是出于良好意愿，它的支持者可能也怀有同样的良好意愿，但好心不保证不做坏事，还需要有不畏否定自己的勇气，去面对种种矛盾、张力和善忘。

笔者遇到了三种对影片的反应，它们颇能勾勒出影片里的“她”和观众的“我”可能发生什么关系的基本轮廓。

在北京的影音小店，欲购买《一个都不能少》的光盘，店员说，卖完了。问是否畅销，小姑娘认真地答道，说不上，大都是家长买回去给孩子看，警诫孩子不好好读书，就像农村孩子一样没文化、没出息。

在香港，一位朋友来电话，说刚看完《一个都不能少》，非常感动，很同情中国农村孩子没书读，想找可靠的渠道，捐款建小学。

在江西一个偏远农村，播放光盘给一群妇女观看。完场时，两名妇女揩拭着眼泪，问有什么感受，一个说，农村的确穷，很多孩子无法上学，问题是解决不了；另一个说，在全中国哪会有这样的老师去把孩子找回来，太不真实了。

在第一个情况，农村以至农村的孩子是没文化、没出息的“现实”，用以警诫城市孩子好好读书。这里，主宰着对差异的阅读的，是恐惧和欲望；“我”的认同，建构于和“她”的对立关系上。

在第二个情况，农村就是贫穷以及教育就是出路，被认定是“现实”；“我”的建立，不是通过排拒“她”；“我”和“她”的差异，不是对立的关系，而是可以克服的距离；之所以有距离，是因为“她”缺少了一些“我”已经拥有的东西，“我”可以帮助“她”弥补缺陷，让“她”接近“我”以致有朝一日成为“我”。这里，城乡、富贫的差异，被阅读成“她”条件上（教育）的短缺；“我”的肯定，建构于对“她”的收编，而无视、遗忘“她”的世界所能告示的“我”的世界的限制和盲点。

在第三个情况，说话的是农村妇女；在电影里以城市的“我”作为主体的视野中，她们就是“她”。她们对问题的看法、对解决问题的理解，显然与头两个情况的“我”有所不同，尽管她们为魏敏芝的泪水所触动，但她们对电影所肯定的东西表示怀疑。

可是，对于农村妇女来说并不“真实”的影片人物和情节，却打动了城市人、知识分子、外国人，而且影片恰恰是以“准纪录片”的“真实”做号召的。理解这个吊诡，有助于作为观众的我们，反省我们是怎样参与到合谋之中的。

原著作者兼影片编剧施祥生，出版了书名《一个都不能少》（中国电影出版社，一九九九）的结集，收入电影剧本，并附三万字长文《走近张艺谋》，缕述影片的构思及拍摄过程。据施祥生引述，张艺谋拍这部片，“要面向全人类，要沟通人类共同的情感；要质朴、自然、平实，拍成一部‘准纪录片’”，“越贴近生活越好”；要“竭力表现生活的本真，摒弃一切虚假的东西”；“要求在电影里体现一个‘拙’字，不仅人物的行为、语言要体现出‘拙’，整个故事情节也要体现‘拙’字”，要“捕捉到最自然最本原的东西，只有那种最自然最本原的东西才最能感动人”。

综上所述,影片的卖点是“拙”、“自然”、“朴实”、“本原”,让观众觉得这是贴近生活、贴近现实的“准纪录片”,于是,表现的爱和关怀,就在这个语境下让人感到真切,因而具有震撼性的力量,甚至可以脱离特定的语境,跨越时空,成为沟通全人类的共同的情感,成为“永恒”的东西。

可是,如果深究,就会发现,看似“真实自然”的景、人和演出,是经过精心挑选、谋划计算的:水泉小学在赤城县几十间小学中挑选出来,它处在村口的黄土坡上,远离民居,给人贫瘠、荒凉、被遗弃的感觉;十八个小学生,从几万个农村孩子中挑选出来;女主人公魏敏芝,从两万名中学生中,像“大海捞针”般选出来,耗时两个半月。拍摄魏敏芝上电视这场戏那天,导演故意让众人冷落一向被宠爱的小演员,使她不明所以受了委屈郁闷在心,再让她看预先录好的父母亲敦促她好好听话的录像带,她开始流泪便拍这场戏。这就是说,在精心挑选、费心营造的“真”背后有一个标准,就是符合张艺谋心目中的模式。特定的、片面的“真”,被呈现为普遍的“真”。

影片自我标榜为一部“准纪录片”,是借助纪录片是反映“现实”的习惯看法,让观众在不知不觉间把某些习惯的认知和感受形态视为“现实”的一部分,但影片恰恰是通过反映“现实”的表象,建构一个脱离了农村农民世界的、抽象的大女孩形象,表面上引领观众关注中国农村的贫穷和教育问题,实质上逃避对贫穷和教育问题的正视。

矛盾、复杂的张力被约化成简单的故事结构,贫穷、教育等问题所牵涉的复杂关系经过过滤,简约为明确抽象的主题,通过引发感情冲动的影像,扣连着语言习惯传播的抽象概念,在建构着“现实”,从而引发习惯的认知和感受形态。换句话说,一切都寻求在可计算的、通过习惯而固定下来的层面活动,自然不会去根本地触动构成施与者的“我”的习惯及其世界,也不会去思考“我”的习惯和世界跟“她”所面对的困境有着什么关系,因为要思考这些问题,需要跳出习惯的思维和感受的世界,试图进入不能把握操控的“她者”的领域。

必须指出的是,没有观众的合谋,影片是无法发挥效果的。即是说,观众如果被影片的表述打动,又或以为更贴近中国农村的“真实”,并不

全因影片的刻意引导，而在于观众本身带着对农村、对女性、对贫穷落后的习惯看法，与影片再现的影像和抽象的概念互相呼应。

分析魏敏芝这个中心人物，可看到触发感情的影像扣连着抽象的概念是如何作用的。一个被临时拉夫权充代课老师的农村大女孩，入城寻找丢失的学生，处处遇到的是麻木冷漠的城市人。她孤苦作战，“蚂蚁搬大山”，屡受挫折，但在电视荧屏上哭诉呼唤之后，形势扭转，一切变得顺畅。城市人忽然怜悯之心被召唤，热情做出回应，协助寻回学生，捐赠金钱和一箱箱彩色粉笔，两部电视机结着大红彩带，护送师生两人“凯旋”回乡。

但是，一朝变成传媒宠儿、在回家路上绽露得意微笑的魏敏芝，靠什么取得这个“成就”？在此过程中她身上发生了什么转化，这个转化是什么性质？如果追问，就会惊觉支撑这个形象的是深刻的对农民、女性、年轻人的歧视和偏见；而除了寻觅旅程童话般结束之外，人物并没有发生转化。

魏敏芝出场时的农民形象，兼有传统的低劣文化水平，和开放改革下的向钱看的市侩。她代课为的不是什么教育理念，本身又无文化，数学题她做不了，连唱歌都笨拙生硬；她初期执著的，是保卫五十元的工资加上十元的奖金一块都不能少，为此看管的学生“一个都不能少”。她的任务与其说是教师，不如说是看守——把被看管的少年留在学校内，以实践量化的“教育”指标。

剧情发展下去，她的个人自利动机被淡化，作为（想像中的）女人的特质膨胀起来。于是，一个孤零无助男孩的困境唤起了魏敏芝伟大母爱般的情怀，以一股执著千方百计寻人，历尽艰辛委屈。

魏敏芝从自利到利他的转变含混地发生，不必交代是因为它借助了对女性“自然”特质和职能的假设。与此同时，魏敏芝的形象仍是烙印着想像中的农民/女人/年轻人的无知愚昧：她的执著几近蛮不讲理，而且没有生产性建设性，处事方法处处显出鲁莽愚钝，却因魏敏芝既无知之明又对周遭劣境缺乏知觉，反而生出一种蛮劲，只因万幸遇上善心贵人（电视台台长），团圆收场。

这个求助者虽有力气蛮劲，但缺乏智慧识见。她，是来自中国大陆

贫穷农村的女孩。张艺谋说，影片的卖点在于人物、语言、情节的“拙”。这个倒没错。

“她”的“拙”，旨在引发某些固定的看法和习惯的认知和感受形态，顺应习以为常的歧视偏见。勾引出的怜悯，是优越者向“弱者”伸出援手的怜悯：男性给女性的施与，长者给幼者的施予，城市人给农民的施予，富者给贫者的施予，有识者给无知者的施予，发达地区/国家给落后中国的施予。施予是单向的，前提与效果是各种差距被承认、被接受，谈不上开拓新关系的可能性。

社会等级关系中处于劣势的群体——女性、年轻人、农民、贫民、文化低下者——所共有的特征是优越群体的二元对立面；性别偏见在这里发挥的作用是性别差异的生理属性被普遍习惯地理解为“自然”，这个自然化、合理化也便延伸至把其他二元对立合理化，从而把产生差异、矛盾、对立的具体历史条件和权力关系遮蔽。

对比影片的“原著”《天上有个太阳》《飞天》一九九七年第六期），和以影片为参考点而拍摄的纪录片《铁罐与陶罐》，影片的偏见和抽象更加突显。在《天上有个太阳》里，农村小学民办教师王校长和张老师，奋身保护被父母为了还债硬要把她嫁给有财有势老板的女学生王小芳。老板到学校抢婚不成，小芳怕连累老师，只身进城打工，张老师到城里寻她，张贴寻人告示，在电视台上流泪呼吁小芳回校。小芳家的债是靠众人在拮据中想办法解决的：王校长背负不孝之名把母亲的寿木卖掉，张老师把准备结婚用的储蓄拿出来，村长拨地给学校种红薯，县城的小学校长共同购买小芳父母编织的扫帚。另一边，有财有势的老板与乡长连成一气，威迫利诱要把小芳弄到手，利用王校长转正要把他调走，学生考得好成绩取得县里奖金也给乡长扣起。

小说把农村基层的复杂关系和生态呈现出来，这里，有开放改革下的农民暴发户，有贪污仗势的乡长，有为了还债卖掉女儿的农民，有珍惜学生的教师，有回报老师的学生。乡长克扣的奖金拿不回来，抢婚打人的元凶无公安追究，电视台的报道改变不了现实，被贫困煎熬的农民艰苦求活；没有一笔从天而降的钱财把问题解决；恶势力依旧勾结，但不就范不妥协的仍有人在，相濡以沫，给生存带来勇气。

“改编”后的电影，教师改成少不更事的农村大女孩魏敏芝；失学兼在县城里丢失、流浪无助的是顽皮粗野的男孩张慧科。农村复杂的社会关系和现实被取消了，只剩下孤零屹立山头的小学校舍，和孤身肩负看管学生责任的大女孩的无助和失落。

今年四月，凤凰电视台由吴小莉主持的“爱心大使”节目，在《一个都不能少》拍摄地的附近农村，拍摄类近题材，片名是《铁罐与陶罐》。纪录片不直接抨击电影，但委婉地唱了一台对台戏。电视台访问了赤城县上湾村小学十九岁的代课女教师贾娜和四年级学生张大伟。贾娜平地谈论她的工作、学生处境、农村教育。没有诳言，也没有自卑。张大伟父亲外出打工受伤，回家治病，药费昂贵，他随时要辍学，让妹妹上学。下课后做农活的男孩，梦想是入大学；大学梦是遥远的，孩子的眼神带着一丝盼望但更多的是对家境的了解，透出一种懂事的成熟。旁述节目的吴小莉轻描淡写插一句，“穷人的孩子早当家”。这句旁白一语道破《一个都不能少》所描绘的贫穷小孩世界的苍白、抽象，更道出了在贫穷环境下的生存状态，是家人朋友互相照顾，是靠自己一双手找活路。

摄影队离去，学校和一个老师带着一群孩子的影像，渐渐远去，不见摄影队留下什么馈赠，但带走一份对“支撑一方水土孩子的希望”的理解。

摄录机收入了残旧课室的影像：窗户上无玻璃，只有飘零的旧报纸，桌椅由每个学生自己家中带来，学校惟一的资产是一个生火取暖的煤炉，为怕丢失，学生轮流值班，每天拆走，第二天再装嵌。可是，课室的残破、物质的匮乏，却不给人悲凉可怜的感觉。刚好相反，它带着生气活力尊严：贾娜和学生们朗读四年级中文课本《铁罐与陶罐》的声音，前后贯穿着纪录片。陶罐被铁罐嘲笑，说它一碰就碎，但陶罐说，我们是用来盛东西的，不是用来互碰的；朝代变更，后人从废墟里捡出陶罐，擦洗后依然光洁。

铁罐/陶罐象征着现代/传统、城/乡的差别，代表着两种不同的文化和世界。铁罐的文化是互相倾轧、汰弱留强、耀武扬威、激烈竞争。陶罐的文化追求的不是压倒对方，而是自我实现，其历久不衰的价值在于能承载别的东西；然而，铁罐不断威胁着要砸碎它。在破旧的课室里朗

读肯定陶罐的课文，显然是有意识地去化解城/乡、现代/传统的有优劣高低之分的歧视性差别对心智的负面影响，同时拒绝去忘记铁罐世界要忘记的限制，拒绝去忘记否定自己的负面的经验。

高昂的朗读声回荡在农村学校的小天地，显示学生所受的教育，是维护一份尊严、一个信念——陶罐的文化价值是历久不衰的。但《铁罐与陶罐》没有隐藏在铁罐压力下形成的张力，在课本以外的现实世界中，无可避免流露着一种对铁罐世界的向往：张大伟的妹妹不爱上学，只爱摹画还珠格格画报；张大伟的同学油滑地辩解他为何避开上山捡松塔的集体行动，总想到城里去闯。贯穿这部片的课文朗读声，正好说明了认同铁罐而忘记铁罐要去忘记的东西，并不能解决问题，也不能打破贫穷的宿命，因为铁罐追求的成功，是建基于建立有普遍规范的主导标准，即铁罐的逻辑是两极化的逻辑，铁罐歌颂的成功，正好说明了它的善忘和盲目。

如果说陶罐世界不要忘记的是传统乡土文化的自重自爱和相互扶持，它却是在铁罐物质“文明”和个人主义价值观渗透冲击的现实中，面临被砸成碎瓦又或被遗弃一旁的威胁。可以说，在现代化科技化的发展主义话语霸权下，农民及其乡土世界是陶罐，象征着落后、因循、无知，也理所当然地是贫穷的，有待通过“教育”去教化提升。农民在现代化进程中被牺牲利益，也似乎无可厚非，是历史大轮前进命定了的轨道。

在这种话语霸权下，《一个都不能少》所表达的陶罐世界的“拙”，看似是一种美德、一个优势（不标榜这个拙，无法感动观众并赢取国际大奖），但陶罐自身显然是低劣的。它自认贫穷无知，自认无能力改善自身状况，它的肉身有着陶罐易被砸碎的脆弱，它成不了铁罐，却在精神价值观上拥抱铁罐世界的文明进步，不管彩色粉笔写在简陋的校舍黑板上是多么格格不入。影片内无法与铁罐分庭抗礼的陶罐，既是贫穷的农村，无知的女人，也是落后的中国。陶罐唯一的法门，是以一股不轻言放弃的憨劲和毅力，博取他人的同情援手。

张艺谋以堆砌抽象概念为“她”奔走呼吁，是铁罐收编陶罐的殖民论述；脱离具体农民世界的抽象的“她”的力量和真切，是跟陶罐世界没

有有机关联的。影片虽然表面的主题是贫穷和教育的问题，但其实回避了问题。若果教育问题只是上学的问题，能够上学便有希望了，这样便忘了问，上学的训练是为了创造什么样的未来。影片也不会深究：贫穷世界是由什么复杂的关系和结构宰制的，“普通人”在宰制他们的关系和结构中如何存活以至孕育力量，我们怎样可以放下对贫穷和教育的惯性的抽象看法，从贫穷的生活形态去看主体性问题，反思现时的教育制度跟两极化逻辑的关系，并反省我们的位置。

伊朗电影《小鞋子》，讲述一个贫穷家庭的故事。这里，没有脱贫的捷径或蓝图，只有一家人在贫穷环境下怎样在每日的生活中处理具体的问题，在困局中发掘资源，面对和突破种种局限，却不屈服于无奈和气馁，也不乞怜于人。

电影探讨的贫穷问题并非只是物质状态，也是心理精神状态。父亲虔诚老实，获得教会长老信任，节日用的糖块交给他管理，一块也不会少，尽管家里缺糖。但他就像一部旧自行车，只能在小镇中奔波，跑去城市便过了极限，经不起颠簸旅程。父亲呈现了陶罐的悲剧。他带着儿子到城里大户人家自荐干园艺，每次按铃，对方问是谁，他便害怕了，害怕冒犯比他优越高级的城市富人，不但舌头打结，还落荒而逃。还是儿子把话说了，才不用空手而回。这个老实人希望凭自己手艺赚钱，但又恐怕冒犯富人；一方面自惭形秽，认同铁罐的价值为优越的，另一方面既不容许自己耍手段来压倒对方，又怯于坚持凭自己技能去闯。

小男孩没有继承这个悲剧。他意外失去妹妹补好的鞋子，两兄妹向父母隐瞒，既是怕被责，也是深知父母没钱，不让他们操心。惟有妹妹早上上学穿哥哥又大又破的布鞋，中午放学跑回家让哥哥换鞋跑回校上课。两兄妹为鞋子问题大费周章。小学校际赛跑校内遴选，哥哥全没兴趣，但得知三等奖是一双运动鞋的时候，他苦苦哀求老师让他参赛。比赛当天，大部分孩子穿着崭新的运动鞋，为角逐冠军而来。小哥哥则是为了三奖而来。赛跑途中，他极力保持在第三位，但被对手用肘袭击跌倒，眼看堕后，拼命追赶，体能到了极限，进入迷糊状态，脑中出现一幕幕妹妹穿着破布鞋向他跑来的情景。他只知向前冲，第一个冲过终点。领奖时，小冠军泪眼红肿，垂头丧气。铁罐世界无法理解冠军为何

不摆出凯旋英雄的姿态。

在《小鞋子》里，我们看到了真切、爱、关怀、勇气，孕育自贫穷中互相照顾的生活形态。在超度负荷下仍能坚持下去的力量，不是一种抽象的属性，而是在历史中滋长，生发于亲密、深刻的共同经历。

张艺谋通过魏敏芝的执著想捕捉的“最能感动人”的“最自然最本原的东西”，却是没有历史的。

作为观众，我们能否让习以为常的“真理”重置于复杂的政治、权力关系中审视，让被撩拨的同情怜悯正义感重置于个人历史和欲望之中观照，避免不假思索的合谋？也许，另一部关于中国农村教育的电影里的一个情景，可作警醒。在《凤凰琴》里，从城市到农村代课的女教师张英子，目睹校长教师合谋编造虚假的学生数字，图谋骗取先进单位的名称，以取得奖金来修葺校舍。张英子自以为掌握了事实真相，向县教育局告发，反给她在县教育局工作的舅舅刮了一个耳光，“就你正派，就你看得清，我们都是骗子？你什么都不懂！”粗暴的掌掴，让张英子超越肤浅的真话/谎言的区别，反诘自以为有文化修养、是非判断、钱财资源的城市人的自以为是，从对“她者”的鄙弃、贬抑、排斥，走向学习接近“她者”，涉足不能把握的世界。

---

## 双向的“似与不似之间”

王纲

在引进西画艺术因素融入中国画的变革创新方面，徐悲鸿先生与林风眠先生的路数所提供的两种模式，可以视作中西文化融合的两基本范型。即以在形神的“似”和“不似”上来说：从徐先生吸纳西画的“形似”中可以看出中国风骨，看出一股中国文人气，看出了对西画的神的“不似”；而从林先生呈现中国画的形的“不

似”中看出西画情境，看出种种西方艺术家的做派，看出对于西画的神“似”。两者大致可概括为“西相中骨”与“中相西骨”的区别，就中西画的传统分野观之，两个“混血儿”都在双向的“似与不似之间”。中西文化的两相“融合”，不可能正好半斤八两平分秋色，形成的新型制必然互有侧重，结果各有千秋，加之其后流变百端，发育为融合后的诸般繁荣，个中长短难以一一表出。

正所谓“攀山千条路，同仰一月高”。