

革命叙事剧中小资产阶级形象的历史嬗变

王素芳

摘要：因为特定的社会环境，革命叙事剧中的小资产阶级形象在相当长时间内相对缺失，且多以被丑化被改造的形象出现。近期的《潜伏》、《风声》等则体现了小资产阶级形象在革命叙事剧中的复位和回归。因为契合新时代发展和银幕表现的需要，小资产阶级形象将在革命叙事剧中大放异彩。

关键词：革命叙事剧；小资产阶级；形象；历史嬗变

作者简介：王素芳，女，硕士生。（中国传媒大学 影视艺术学院，北京，100024）

中图分类号：J905

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2011）03-0070-04

以60周年国庆为契机，大批的革命叙事剧^①占据有利地位，涌进观众的视野。在电视剧和电影领域，分别以《潜伏》和《风声》为代表，在市场和口碑上均斩获颇丰。它们在主旋律旨归和审美娱乐倾向双线并进的创作上开辟了新的道路，有别于传统革命叙事剧而涌现出新的创作特点。其中，小资产阶级形象的复苏是一大亮点。他们以崭新的面貌出现在当下人们的视野中，契合时代发展和银幕表现的需要，重新书写自己在革命叙事中的地位和作用，赢得了观众的喜爱和共鸣。

一、小资产阶级形象的历史境遇：被丑化被改造

文艺创作离不开它生存的社会环境。“十七年”时期，由于经济文化的相对落后，电视机普及率低以及电视剧创作尚处于萌芽状态，因此革命叙事剧主要集中于电影领域。在政治处于绝对高度的时期，小资产阶级形象的创作必然与它的政治定位和阶级分野大有关系。艾思奇说：“小资产阶级，包括小手工作坊老板、小商人、小店主、小员司、一般学校教员、大中学生（学生有许多是出身于中产阶级地主以至于官僚资产阶级的，也有一小部分参加了工人阶级先锋队队伍，但就其主要成分和一般思想情况来说，可以算作小资产阶级）等等复杂的成分。”^[1]毛泽东早在1939年谈到中国知识分子性质时就明确指出：“知识分子和青年学生并不是一个阶级或阶层。但是从他们的家庭出身来看，从给他们的生活条件来看，从给他们的政治立场来看，现代中国知识分子和青年学生多数是可以归入小资产阶级范畴的。……这些小资产阶级是革命的动力之一，是无产阶级的可靠的同盟者。这些小资产阶级也只有无在无产阶级领导下，才能得到解放。”^[2]但是在文艺中的小资产阶级定位处于一种分裂状态：一方面，从政治身份上来说，小资产阶级同工农兵大众具有一致性。他们同样深受地主阶级、官僚资产阶级、帝国主义的三重压迫，拥有革命的要求，应该是被团结的对象；另一方面，由于自身条件和家庭背景，小资产阶级在生活方式和审美情趣上与当时推崇的工农兵主流格格不入，因而又是被批判被改造的对象。小资产阶级政治身份和审美身份的矛盾性，理论上使其陷入既被团结又被批判改造的双重境遇。在实际创作中，革命文艺的工农兵方向决定了以无产阶级形象为主流的书写对象，小资产阶级作为无产阶级的配角，只是文艺作品当中的一种点缀。即使偶尔成为作品中的主角，也是作为被改造的对象，以

①关于“革命叙事剧”，目前学术界多以描述的方式来表达其内涵（如《当代电影》2010年第8期第129-141页“电视研究”栏目的一系列文章），并没有一个统一的明确定义。具体来说，它主要包括革命历史题材影视剧（即以中国共产党独立领导革命以来的历史叙事作品，这种作品在“十七年”达到鼎盛状况并在新时期得以延续）、当代军旅剧（主要表现和平时期军队生活的主旋律影视剧）、谍战剧（主要以革命战争时期“战场后”的斗争为表现对象）等多种类型。总体而言，“革命叙事剧”是指从各个层面表现中国共产党革命斗争历程以及和平时期军旅生活的影视作品，前者更多的是对中国共产党的革命行为做合法性论证，后者则是以日常审美角度来展示共产党领导下和平年代的军营生活。

不断反省和追求进步的姿态，自愿接受和认同工农兵标准的形象出现，完全丧失了小资产阶级本来的面貌。革命话语高度的政治敏感性将小资产阶级形象的刻画“围追堵截”到一个集体没落甚至消亡的境地。

纵观整个“十七年”革命叙事剧，小资产阶级处于严重缺席的状态。即使出现在一些影视剧中，也无非两种境遇：其一，小资产阶级是被丑化的一群，最典型的定位便是叛徒。无论是《红岩》中的甫志高，《野火春风斗古城》中和杨晓东、银环形成三角恋的高自萍，还是《青春之歌》中的戴愉，贪图生活享受、贪恋个人幸福、追求个人利益成为他们的典型特征，革命意志不坚定，最终只会走向革命的反面成为可耻的叛徒。其二，小资产阶级处于被改造被“招安”的异类。革命文艺以弘扬和忠诚革命意识形态为旨归，对于任何非革命的因素都将进行排斥和改造。因此，小资产阶级身上的审美身份往往成为革命叙事倍感焦虑的元素，因为这是小资产阶级政治动摇性的根源所在。这样一来，小资产阶级要融入工农兵的洪流中，首先必须剔除自身的审美身份。而小资产阶级一旦剔除了自身的审美身份，以工农兵英雄为模范和标准，积极模仿并改造自己，其结果是迅速被归化到另一个阶级即主流的工农兵阶层当中去。比如《青春之歌》中的林道静，当她抛弃了余永泽，选择了卢嘉川和江华时，实际上她追求个人幸福和成长的道路已经归顺到革命主流中。她身上剔除了小资情调，从而也就不会出现这些“消极因素”所带来的动摇和妥协。当林道静巧遇老朋友白丽萍时，白丽萍正陷入对个人享受的洪流中无法自拔，成为依靠高官权贵的“寄生虫”。林道静被她强行拉入舞场时，表现出的厌恶和鄙夷已经将她完全定格在工农兵的审美趣味上。从这个意义上而言，林道静要在革命话语的正常秩序中获得合法性身份，最后必然走向背叛自身阶级身份的道路，成为一名坚定的完全彻底的无产阶级战士。但此时的林道静，还称得上是一个小资产阶级吗？恰恰不是，她已经由一个小资产阶级知识分子变成坚强的工农兵革命战士了。

总而言之，在“十七年”的革命叙事剧中，无论是堕落为叛徒的落后的小资产者，还是成功改造为无产阶级英雄追随者的小资产者，他们一直是被丑化被改造的对象，从未真实而鲜活地占据应有的历史舞台。他们在革命中的合法性地位和作用被压抑并被淹没在无产阶级的巨大洪流中。这种情况在新时期的相当长时间内仍然得以延续。

二、小资产阶级形象的现实境遇：复位和回归

自从1992年“南方讲话”以来，市场成为社会主义建设各行各业发展的又一方向标。文艺界的思想解放虽然早以“伤痕”吹响了变革创新的号角，但是影视剧形成的文化市场在主旋律旨归与商业市场接轨的道路上却显得极为艰难。一直到新世纪以来，革命叙事剧才逐步摆脱各种束缚，迎来了自身发展的大好时光。从2001年《激情燃烧的岁月》开始，《亮剑》、《历史的天空》、《狼毒花》等延续了革命叙事剧的收视高潮，到建国60年前后的《潜伏》、《解放》、《人间正道是沧桑》等更是掀起革命叙事剧的又一次高潮；而在电影界也迅速刮起一阵革命叙事剧的劲风：《建国大业》、《风声》、《东风雨》等，还有即将和观众见面的《建党伟业》等影片。如果说石光荣、李云龙等人物改写了传统革命叙事剧中无产阶级英雄的神圣性，将英雄拉下神坛，多了一些世俗性和平民化的特征，那么《潜伏》中的余则成、《风声》中的顾晓梦等则代表了小资产阶级的新典型，开创了自身阶级的复位和回归。他们与无产阶级并肩作战，成为了革命舞台的主角之一，以自身阶级的特性和个性魅力为银幕塑造增添了新的表现空间和活力。

此时的小资产阶级形象不仅在政治身份上得到了肯定，融入革命叙事的主流之中，而且在审美身份上也得到了认可。他们的革命信仰和他们的生活方式、审美情趣一起成为革命叙事认同的典型范式之一。如《潜伏》中的余则成和翠平表面上是一对夫妻，但从阶级关系上而言他们之间的关系恰好印证了不同阶级在革命家庭中的地位和作用。余则成最开始是个守成型的小资产阶级知识分子，因为个人恋爱被共产党人左蓝策反，最后皈依到革命的无产阶级行列中。翠平作为工农兵形象的代表，是一名优秀的女游击队长，带着村姑的土气和“花木兰”的豪气，从农村走向完全陌生的城市，配合余则成完成潜伏的任务。有趣的是编导没有将叙事的重心放在余则成和真恋人左蓝之间，而是放在余则成

和假妻子翠平之间。这正是整个故事标新立异之所在！无论是在重大的革命行动中还是琐碎的日常生活中，余则成一直处于主导地位，翠平作为早就入党的工农兵形象，反而成为被启蒙被教育被改造的对象。余则成在革命活动中作为上级领导翠平；在情感上也拥有主导权，他以男人细腻体贴的性魅力吸引着翠平，最终导致翠平假戏真做，彻底爱上了他。在这里，余则成对翠平的政治引导和性吸引，实际上象征了小资产阶级对工农兵形象的启蒙和教育，这恰恰与传统的工农兵方向相反。这种关系将传统革命叙事剧《青春之歌》中的林道静和江华、《永不消逝的电波》中的李侠和素芬的政治关系和情感地位完全颠倒过来了。它以逆转的方式完成了小资产阶级形象的重新塑造。

在电影《风声》中，最大的悬念点落在谁是老鬼的身份确认上。张涵予扮演的日伪剿匪大队长吴志国作为革命者老枪的潜伏者，身上的直爽和土气、略显鲁莽的糙味都让他更接近于传统的工农兵形象，尤其是他面对针灸等各种刑讯的坚强表现，更是传统革命叙事剧中经典桥段的再现。而以小资产阶级形象代言人出场的顾晓梦，作为玩世不恭的千金大小姐，她妩媚动人，流连于烟花浪漫之地，并时刻不忘展示自身对于男性的性吸引，但她却又是聪明灵巧、深藏不露的革命者老鬼。余则成也好，顾晓梦也罢，他们在政治信仰和审美身份上都以高度肯定的姿态被双重放大，不仅主导着整个革命行动成为叙事情节的主要推动者，而且其银幕表现的风采也大大胜过了身边的纯正的无产阶级形象。

小资产阶级形象的翻身解放得益于思想解放，同时谍战剧的题材类型也为小资产阶级大展拳脚提供了巨大的发展空间。在革命时代，相较于无产阶级形象，小资产阶级从外再装扮到内在气质，从物质追求到审美趣味，他们都更接近于敌对势力，更具有隐蔽性和伪装性。而对于以打入敌人内部获取情报为主要叙事形态的谍战剧而言，小资产阶级带来的生活空间，更易营造戏剧效果。因此，当下火爆的谍战剧为小资产阶级“收复”自己的主流阵地、还原自我的真实形象提供了最重要的舞台。凭借谍战剧这块阵地，小资产阶级遍地开花，他们一方面在革命的终极性上和无产阶级形象一致，另一方面又以形形色色的丰富姿态，出现在革命舞台的各个角落，改变了无产阶级革命者形象的单一性。《潜伏》中的余则成，含蓄内敛、足智多谋、风度翩翩且拥有坚定的革命信仰，是小资产阶级正面形象的放大者。晚秋作为资本家的侄女，被刻画成一个中间人物。她身上的消极因素成为小资产阶级动摇性和妥协性的最大说辞一再被强调。情报贩子谢若林作为一个纯粹的物质主义者，属于小资产阶级中的败类。《风声》中的顾晓梦、李宁玉、白小年也分别对应了小资产阶级三种类型：顾晓梦拥有坚定的革命信仰和优雅的生活品味，是另一个余则成；李宁玉作为一个高级知识分子，是革命的同情者，但是软弱无力，只是一个追求个人爱情的性情中人；白小年是个被阉割了自身性别的可怜虫，依附于权贵和名利，自私狭隘，“毁人不倦”最终也毁灭了自己。主角的周围活跃着千姿百态的同阶级的其他配角，使得小资产阶级形象的塑造具有动人的魅力和真实的丰采，从而活画出一副小资产阶级百态图，弥补了传统革命叙事剧中人物塑造的缝隙和空白。

三、小资产阶级形象的未来境遇：大放异彩

小资产阶级在革命叙事剧中的成功复活，不仅记录了一个阶级的新生，也暗合了一种时尚的生活观念——对于生活情趣和品位的追求。新世纪以来的革命叙事剧中小资产阶级身上最典型的特征就在于对生活情趣的关注和肯定。活跃在革命舞台中的小资产阶级不仅忠于革命、忠于党，同时也不排斥音乐、美食、旅行、华服、时尚、夜生活的情趣。他们在精神世界拥有崇高的信仰，同样也流连于物质世界的享受。余则成、顾晓梦正是兼“信仰”和“情调”合二为一的完美化身。在“十七年”时期，这种“情调”恰恰是一种腐朽的生活方式，是政治反动的根源，是革命者唾弃的对象。戴愉也好、甫志高也好，穿西装打领带、居住在布置精美的小洋房里，盘算着个人的小幸福和名利得失，这些从一开始就带有原罪感的外在生活情趣，最终成为他们背叛革命的“因”。但是“20世纪90年代后期，‘小资’（小资产阶级的缩写）重新成为流行文化的褒义关键词，以取代过于激进的‘前卫’，用来指称起源于上海的都市青年白领（准中产阶级）极其优雅趣味，成为流行趣味的最高代表，并与白领丽人、旗袍、个性时装、酒吧、卡布季诺咖啡、孤独、忧伤、经典、格调等语词密切联系”。^[3]伴随着当代社会经济文化水平的提高，中产阶级不断扩大，小资产阶级在某种程度上契合了主流意识形态的需

要，小资产阶级“情调”成为和平时年轻人追逐的生活梦想。“‘中产阶级’这个概念虽然被频繁使用，但在中国对它的具体界定却是相当模糊的。”^[4]针对中国的具体国情，中产阶级在当下与其说指认着一个具体的阶级或者阶层，还不如说指涉着一种文化趣味与消费标准。作为影视剧消费的核心群体之一，“小资情调”正好满足了中产阶级的生活要求和审美理想。在中国当代社会，市场经济强调的实用主义和消费功能已经冲淡了政治和阶级的分野。无产阶级、资产阶级成为红色时代的代名词，已经不再为人们所强调。但是从本质上来看，“十七年”时期以政治标准划分的小资产阶级和今天以经济标准划分的中产阶级是一致的。这种外在的生活发展要求和内在的审美理想所引发的共鸣，使得小资产阶级在影视剧中的传播需求会进一步扩大。难怪乎余则成、顾晓梦会成为革命叙事剧表现的核心，成为备受主流观众喜爱和推崇的偶像！

伴随着中产阶级的扩大，小资身上优雅的生活品味得到认可，与之受益的还有“个人”的发现和“个体意识”的彰显和弘扬。在以阶级斗争名义进行的现代革命中，个体价值、个人的自主意识往往是被压抑、被拒绝、被改造的对象。“十七年”时期对于“小资情调”的否定从根源上讲是对个体价值和个体意识的否定。在传统的革命叙事剧中，个人在宏大的革命话语前，任何关于物质的、情爱的、家庭的个体需求都是与革命相背弃的。革命与家庭、组织与个人、神性与人性成为相互矛盾和对立的比照。对于二者的选择成为“革命”与“反革命”之间最关键的元素。所有坚定的革命英雄形象，不仅是不食人间烟火的神，而且必然是孤独的英雄。为了国家和集体利益，可以抵御一切肉身的痛苦和磨难，可以抛弃一切亲情、爱情等伦理，成为一个失真的“高大全”人物。但是在《潜伏》中，余则成却不仅是英雄，而且是来源于凡间的英雄。他不仅爱财惜财而且还是情圣。李涯因怀疑翠平身份，来余家一探虚实送来玉镯子，翠平以天然的阶级仇恨意识坚决要毁掉，而余则成马上心疼地收藏起来，并以充公的名义来安慰翠平；余则成参加革命最大的动机来源于个人恋爱的影响，他被女共产党人左蓝策反；面对爱慕自己的晚秋，余则成从不掩饰自己对她的好感，并在晚秋苦苦找不到出路的情况下，帮助她去了解放区；对于翠平后来的情不自禁，余则成最后也假戏真做，做了一回真丈夫。

另外，小资形象的再发现和未来巨大的发展空间还根源于银幕表达的需要。一方面，由于小资自身重视品味生活的特性，以及周旋于各种势力之间伪装的情节需要，所以革命叙事空间的转变成为一种必然趋势。传统的革命叙事剧，工农兵是主体，农村乡野是空间的重心所在；城市空间总是被分配给反动阶级，带有明显的贬义色彩。小资形象的再发现，促使大量城市空间出现：舞厅、咖啡馆、夜总会、西餐厅、戏院、电影院……五光十色，开放性大，流动性强，扩展了影视作品尤其是电影的视觉冲击力。另一方面，城市空间的出现是近代文明的产物，带有食色等消费特征，作为展现小资生活情趣的典型场景，它还原了革命叙事剧中长期被忽略的世俗性和日常生活形态。20世纪90年代以来，大众文化成为人们关注的焦点，日常生活的审美性开始得到重视。城市空间正是革命叙事剧中日常生活审美化的推手之一。从这个意义上而言，城市空间的呈现不仅促进了人物性格从神性到人性的转移，而且推动人物关系刻画的维度从单纯的阶级关系发展到朋友、家人、恋人等多重伦理关系构成的情感网络，从而大大增加了人物塑造的丰富性和多样化特征。因此，从地理上城市空间的再度挖掘到日常伦理情感空间的多维营造，小资产阶级形象的复苏和崛起都让革命叙事剧显得更加富有人情美和人性美。

中产阶级群体的扩大、个体意识的弘扬、戏剧性营造以及银幕空间塑造的需要，小资产阶级作为长期被传统革命叙事剧忽略甚至丑化的一个群体，开始在当今影视剧中获得新生，其存在价值被重新得到肯定，其发展潜力更不可小视。小资产阶级形象作为革命叙事剧中新的中坚力量，必将大放异彩。

参考文献：

- [1] 艾思奇. 论思想改造问题[J]. 学习(第三卷). 1951(7):14.
- [2] 毛泽东. 中国革命和中国共产党[A]. 毛泽东选集(第二卷)[C]. 北京:人民出版社,1991:604.
- [3] 朱大可等主编. 21世纪中国文化地图(第一卷)[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2003:229-230.
- [4] 孟繁华. 众神的狂欢——世纪之交的中国文化现象[M]. 北京:中央编译出版社,2003:222.