

和光同尘：谢晋作为中国电影的历史“中间物”

袁道武

(浙江传媒学院电视艺术学院, 浙江杭州 310018)

摘要：作为中国电影史上最有影响力的导演之一，谢晋具有执旗手式的存在意义。学界此前对谢晋的研究主要偏重新中国以来的社会政治史的视阈，但这种思路往往忽略了谢晋作为创作主体自身的复杂性。学界对谢晋的研究也应当关注历史文化语境的迭变对谢晋艺术风格的生成与形塑，以及在巨大的时代变迁中，出身旧学的谢晋如何在进步和局限的双重属性中黏合主流与大众之间的罅隙，他对中国电影的承续意义使其具有了中国电影历史“中间物”的意义。

关键词：谢晋；艺术风格；中国电影；历史“中间物”

中图分类号：J911

文献标识码：A

文章编号：2096-8418 (2022) 04-0111-07

学界有关谢晋作品的研究更多地集中表现为一种文化研究立场，论者普遍采取将电影文本放置在政治语境中进行解读，以其中的伦理道德表征作为剖析的主要对象，并分析谢晋在创作主体层面上的功能立场，对谢晋电影为何会呈现这样的美学样貌则着墨不多。作为中国具有标杆式意义的电影导演，谢晋所处的历史环境有着太多跌宕甚至断代史意义上的更迭，而他的作品又鲜明地与历史的风貌呈现出协同共奏的特征，这提醒我们必须关注其创作的语境变迁以及这种变迁中谢晋创作的主体能动性。同时，谢晋在这“没有航标的河流”中顺势而行时，又能巧妙地避开遍布的暗礁，在不同的水况中，他似乎总能找到最稳妥的航线。诸如此类的迹象又在提醒我们，对于这种跌宕语境中创作主体本身所附载的意义及由此生发的创作成果，是否应该成为一个新的研究视角。本文希望从这个思路出发，试图从历史断裂的不同语境来把握谢晋及其作品的独特意义，将之视为一种捏合和再造两种话语的中间存在，分析其在不同语系中如何“熨平”意识形态旧布料的褶皱，成为可供所有人接受的“新衣”。

一、谢晋电影与中国电影的标识性“连线”

余秋雨在2009年第1期的《收获》上发表谢晋纪念文章《门孔》，文章认为“从更广阔的视角来看，谢晋最大的成果在于用自己的生命接通了中国电影在1949年之后的曲折逻辑”^[1]，这其实指出了谢晋对于新中国电影的一种连接线的意义。与此相类似的论述并不鲜见，倪震从通俗文学的角度，立足中国电影史的整体视域，提出谢晋将中国通俗文学传统融汇自身作品中的观点。^[2] 虞吉则从“影像传奇叙事”的角度，提出谢晋电影延续民族电影主流脉动的承续关系。^[3] 以上两者都提出了“郑正秋—蔡楚生—谢晋”的标识性连线。^[4] 应该说，这并不是学术话语生产的简单巧合，而是谢晋在长期的创作中鲜明的延续性艺术特征的体现，这在我们进行其经典文本的检验时不难得到佐证。谢晋在“十七年”“文革”和“新时期”三个不同的历史阶段中，创作出《红色娘子军》《舞台姐妹》《春苗》《天云山传奇》《牧马人》《芙蓉镇》等代表作品。在具体形式上，这些作品可能是“极摹世态人情”“立在娱心而杂以劝惩”的通俗笔法，也可能是强调悲欢离合、儿女情长的传奇叙事。可以发现，这些作品始终隐含着某种内在联结线索，一种对《孤儿救母记》《姊妹花》《渔光曲》《一江春水向东流》

等作品的承续，一种对中国传统叙事中强调的伦理道德规劝的延续，也是一种将现实故事进行历史化表达的史传传统的延续。虞吉认为，谢晋电影是“影像传奇叙事”源流中接续和衍生的支点。^{[3](169)} 这个观点是强调谢晋继承延展某种表达方式的线性意义，本文期待在此基础上，探讨谢晋在不同的时代语境的节点上所起到的更为立体的桥梁作用。他的电影横跨近半个世纪，见证了中国电影史乃至现代中国的曲折的前进历程，并受到不同年代观众和学界的重视。进一步地，若我们把谢晋电影理解为新中国电影甚至当代中国社会生活和精神体系的一个认识论镜像，那么更加深入的疑问应该是谢晋电影是如何在新旧语境中有效捏合与传承的？从这个意义上说，是否可以将谢晋（或包括他的作品）视为这种断裂当代史中孕育的断裂中国电影史的一种历史“中间物”呢？这是本文试图解开的一种学术疑问。

二、谢晋作为中国电影的历史“中间物”

所谓“中间物”，鲁迅曾在《写在〈坟〉后面》一文中提出并在后续多篇文章中提及，其最早的论述文字是这样的：

孔孟的书我读得最早，最熟，然而倒似乎和我不相干。大半也因为懒惰罢，往往自己宽解，以为一切事物，在转变中，是总有多少中间物的。动植之间，无脊椎和脊椎动物之间，都有中间物；或者简直可以说，在进化的链子上，一切都是中间物。当开首改革文章的时候，有几个不三不四的作者，是当然的，只能这样，也需要这样……但仍应该和光阴偕逝，逐渐消亡，至多不过是桥梁中的一木一石，并非什么前途的目标范本。^[5]

汪晖以“中间物”作为参照，通过对鲁迅作品的症候阅读提出了鲁迅对于现代中国的历史“中间物”意义，并将之指认为“一种自我与社会传统和现实之间关系的深刻认识”^[6]。有关汪晖对鲁迅的“中间物”的研究，我们需要看到其研究立场是基于一个清晰的文化断层的前提语境，即近代中国中西方文化交汇的时代背景。“他们一方面在中西文化大交汇过程中获得现代意义上的价值标准，另一方面又处于与这种现代意识相对立的传统文化结构中；而作为从传统文化模式中走出又生存于其中的现代意识的体现者，他们自觉或不自觉地对传统文化存在着某种联系——这种联系使得他们必须同时与社会和自我进行悲剧性抗战。”^{[6](54-55)} 可以说，“中间物”所指向的是一代先觉知识群体在传统与现代意识的碰撞中的茫然和探求。

参考这个“中间物”的概念以及其语境前提，我们可以发现，谢晋对于中国电影史来说，同样具有“中间物”的属性。主要基于以下三个原因：

首先，谢晋成长于新中国之前，而其创作生涯发端和酝酿于“十七年”，并成熟于新时期之后。从其个人的经历来说，谢晋的生命历程历经时代转变与动荡，传统文化不可能不在其身上留下影响，这在其作品中也得到了体现。他是时代话语的更迭、政治运动的磨难以及新时期的现代化建设的见证者和参与者（尽管可能是被动的）。谢晋一方面接受了旧学教育，又在中国社会整体进入近现代社会的转型中受到新文化运动的影响，新旧文化观念碰撞，使得他一方面受到旧学的影响，一方面又能以新的视角和观念看待当下的社会。从这个意义上说，谢晋起码在时间属性上具备“中间物”成立的前提。

其次，谢晋的电影创作起讫时间从新中国成立开始，可以说贯穿了 20 世纪后半叶的当代中国——一个意味着告别昨日世界与重建新社会的历史阶段。作为一位成长在旧社会，创作在红旗下的新中国导演。谢晋和他同时代的电影工作者一样，需要在不同的语境中找到对于时代最合适的表达方式，这让谢晋作为电影导演具有了在旧与新、传统与现代的对立中将历史连接的意义。谢晋本人曾说过：“艺术家要有赤子之心，要有历史的忧患感，要像是太史公写《史记》那样，对民族充满责任感、忧患感、使命感。”^[7] 所以，他的电影往往从历史的角度来把握叙事以及将叙事赋予历史层面的阐释。同时，我们可以发现，中国的叙事诗学中，历史写作又无疑是拥有主导性的叙事范式。“中国传统倾向于将大量

异质性的叙事材料统一在无所不包的历史概念中去理解。”^[8]从这个角度来说，谢晋的历史叙事及其阐释意识，让他成为一位将多元声音和新旧话语统一缝合进自己作品的史官，也是一位承载着“中间物”意义的史官。

最后，“中间物”的概念，之所以被汪晖用来描述鲁迅为代表的知识分子，一个很重要的原因是，汪晖认为：“必须注意中国现代化进程的独特性，这一进程不是在这个封闭性的传统社会内部逐步产生，而是在外部世界的刺激下首先在一部分先决知识分子意识形态领域中开始的。”^[9]由此可以看出，“中间物”这个概念的成立带有一个前提，那就是时间/历史在现代性语境中的断裂，而这种“断裂”又常常是现代性进程本身带来的。我们相信现代性并不是一个黑格尔的本质主义的概念，而是在时间流中生成的一种有关历史的相对主义的范畴。詹姆斯曾将现代性的第一个基本准则归结为“断裂无法避免”，即认为现代性是“从‘断裂’到某一新的历史时期形成的新的断裂，这样的往返运动是一种新社会文化逻辑，新因果关系。”^[10]那么，当现代性造就了历史观念的系统性断裂，必然会使得其中的知识先觉者产生一种“中间物”的意识，一种包含着猛然间的灵魂觉醒却又无法摆脱旧枷锁的悖论思想观，身处其中，何其怅然。以此来考察谢晋，我们会发现其处在一个具有“断裂”感的时间框架中，这种断裂体现为两个节点：一是新中国的成立，将电影改变为“政治—艺术”为主轴的“反现代性的现代性”（汪晖）美学样式；二是随着党的十一届三中全会的召开，西方现代经济、科技和思想观念被引入的同时，中国电影重新步入正轨。在这些巨大的时代裂谷中，谢晋像一座索桥，用横跨40年的创作，并以“反思三部曲”为代表，承续了郑正秋、蔡楚生以来的中国电影的叙事精神。从这个意义上讲，谢晋具有典型的中国电影的“中间物”色彩。

由上述论述可证，谢晋对于中国电影史“中间物”意义的成立是基于其生命时间、创作时间和创作语境三个维度而言的，且这三个维度具有鲜明的断裂感和可通约性。断裂使得像谢晋一样身处其中的知识分子/艺术家不自觉地陷入茫然无措，并试图超越自身的局限来完成断裂之中的艺术使命，因而在自然生命属性上，谢晋具备成为“中间物”的前提。谢晋的创作起始于新中国成立，横亘整个20世纪后半叶。他的创作时间对应着中国社会近现代转型，而显然如果前后两种语境不具有某种通约的可能性，谢晋也无法在断裂的语境中既有效地承续早期中国电影的传统，又在新政权文艺政策的导引下，使之纳入国家话语的书写。因此，他对于中国电影历史“中间物”的属性，同样也基于其创作时间和这种创作所处的语境两者的可通约性。

三、谢晋电影作为历史“中间物”的表征

中国艺术家所负载的时代属性，尤其是一位中国电影导演对于当代电影史的坐标意义，如果脱离其作品的现当代语境变迁，则显得雾里看花、水中望月了。“任何人、任何艺术创作都涉及对现代性价值观的态度和价值取向的问题。”^[11]谢晋电影的创作正是处在一个当代中国的现代性变迁最为剧烈和冲突的区间。时代的风云际会、权力话语的此消彼长，不可能不在他们这一代艺术家身上留下印记，他们无一例外都被卷入时代洪流之中，主动或被迫做出有关断裂话语的表述。不过，无论我们从谢晋的个人经历，还是时代脉动来廓定其“中间物”属性，其实都缺乏一个及物层面上的学理自洽性。从前文的分析中，我们可以说“中间物”其实是关联着一种现代主义话语的，那么对于谢晋作为历史“中间物”的进一步确证则需要回到谢晋作品中，结合现代主义话语，进行更具体的症候阅读。谈及中国的现代主义话语，刘小枫曾将其基本特征概括为一种“双重冲突症候（传统与现代的冲突和中西思想理念冲突）”^[12]。这提醒我们可以从历时性和共时性两个维度去把握谢晋作品，并以此为表征进一步确证谢晋作为历史“中间物”的涵义。

从历时性的角度来看，谢晋的艺术生涯起于20世纪50年代，横跨新中国成立后至新时期不同阶段，对应着中国现代性话语的迭变。在1949–1976年期间，中国的现代主义话语是以一种对西方现代性保持批判的“反现代性的现代性”，以社会主义意识形态为内容的价值取向。^[13]这个阶段等于割裂

了中国“西学东渐”思潮以来,对西方文化循序渐进的接受过程,将东方和西方的价值体系都推倒重建,建立一种基于马克思主义中国化/毛泽东思想意义上的社会主义意识形态。美国学者尼克·布朗(Nick Brown)曾将之概括为:“新中国成立前儒家传统与新中国成立后社会主义意识形态之间的矛盾性问题,也恰恰是这种连续性和矛盾性开启了影片中自我、家庭、工作岗位以及国家——这些关涉社会整体性想像的各个基本方面之间的关系。”^[14]这种现代语境的剧变在电影形态上则形成了一种“政治—电影”的指导思想和规训主轴。“十七年”和“文革”时期的电影,其最主要的美学意义上的转变,是从伦理道德叙事转向了政治/革命话语的询唤,劝善黜恶、针砭时弊的隐性代码被改写成了党的意志主导的革命热情和政治忠诚,中国叙事学范畴内着重表现的善恶情爱和悲观离合也被英雄人物可歌可泣的斗争事业所取代。在这样的断裂中,谢晋《女篮5号》《红色娘子军》《舞台姐妹》等作品就具有了一种赓续传统的色彩。具体而言,这些作品继承了郑正秋、蔡楚生为代表的前行者的叙事精神——一种注重儒家“文以载道”的伦理责任感,将国家命运与家庭伦理进行榫卯式的组接。在《女篮五号》中,篮球运动员田振华心系球队老板的女儿林洁,而后者资本家的父亲接受了贿赂,决意让球队故意输球。田振华努力赢得了比赛,代价是林父强加于女儿的婚姻终于使田林二人劳燕分飞。《女篮五号》在书写完一种不畏强权的爱国话语后,随即转向了这对离人多年后的重逢以及因为当年的爱国之举引发的声声嗟叹。《舞台姐妹》有着相似的家国同构的伦理情感叙事,尽管对于戏班主和戏院经理的刻画承担着在上海滩继续批判“地主老财”的任务,但显然谢晋是将故事重心落在了竺春花和邢月红这样的苦情女性身上的。在命运的悲欢流转中,谢晋用和《女篮五号》一样的离人重逢的闭环结构达成一个以情感为驱动的伦理审美,那就是向善的人性终将战胜世间种种磨难。这种创作手法几乎贯穿谢晋所有电影中,而其中的原因并不复杂,谢晋本身受到中国浓厚的儒家伦理家庭观的影响,即便是在政治风雨中,也不可能脱离其文化基因的影响。进入新时期以后,社会语境的回暖与政治话语的渐次剥离,让中国的现代主义进程又回到了原来的轨道上。谢晋则能够更好地将传统道德伦理与新兴国家意识形态在表述策略上做到平衡。以《啊,摇篮》为过渡,谢晋通过《天云山传奇》《牧马人》《芙蓉镇》等作品,正式承续了中国电影的伦理叙事传统。这些作品很容易地能让人看到《孤儿救母记》《玉梨魂》《不堪回首》《盲孤女》《一江春水向东流》等中国早期电影的影子,即通过伦理情感来驱动观众审美,通过剧中人物吉凶悔吝、悲欢离合的命运流转来完成一个道德寓言的彰显。有所不同的是,谢晋在此基础上将现代民族国家建设过程中所遭遇的蹉跎历程融入其中,于是道德伦理便多了来自政治生活的加载。有学者将之主要归结为“从政治/伦理的角度对传统儒家文化精神与现代家国故事的文化意义的表现,一种与时代紧密相连的、充满传统与现代相融合的道德化的政治寓言。”^[15]简而言之,从历时性的角度来说,谢晋的历史“中间物”表征体现在,他在表现新中国成立以来这段历史生活时,借用的是新中国成立之前中国早期电影的伦理道德叙事传统,又因为对刚刚过去的动荡岁月做出符合当下政治标准的阐释,使得其电影作品能够在新时期开始的20世纪80年代语境中安全落地。

同时,在这种历时性连接的背后,我们也要看到谢晋的电影是如何共时性地保留着民国时期中国电影对于西方电影(主要是好莱坞电影)的借鉴,以及将之纳入侧重伦理道德的民族叙事范式中去的。自新中国成立以后,由于特定的历史原因,中国电影断绝了与西方资本主义国家交流的可能。早期中国电影人“对美国片的艺术模仿而使中国观众更习惯于美国式故事表达”^[16]的情形不再被允许,但不能否认好莱坞电影对新中国之前中国电影可见的影响。对此,有学者认为:“好莱坞电影对中国电影的影响,以及中国电影对好莱坞电影的态度,是在不同的认知层面产生不同影响和结果的文化交往的事实。”^[17]以此来观照谢晋电影,我们可以发现其在被允许的范围内,比较明显地承续使用了好莱坞电影的表达方式。相对于此间的其他作品来说,谢晋对于好莱坞电影的模式有更加自觉的追求,即他明显更讲究叙事情节的顺畅和人道主义精神的追求。这在《红色娘子军》《舞台姐妹》《啊,摇篮》这几部作品中都能看出,谢晋绝不会在他的电影中制造一丝观看不顺畅的体验,情节上追求一种类似于中国古代传奇中的整一性原则,而人物丰富的情感切面则严格地平铺在这整一性情节的基本面上,所有

工整的创作技巧都是为了顺利向观众传达最终的价值追求：人道主义作为普遍的世道良心必将战胜一切灾难。郝建认为，谢晋电影“将革命叙事和集体主义伦理与好莱坞叙事方法和镜语体系作了奇妙或者奇怪的搭配与杂交”^[18]。

应该说，谢晋对于好莱坞电影的自觉追求不是没有缘由的。从谢晋接受知识与资讯的横向面来看，他既有童年在浙江上虞的旧学启蒙背景，又有迁居上海后受的西方现代文化的影响。在纪录片《大师谢晋》中，谢晋表达了自己对好莱坞电影的喜爱，自述从小在上海电影院里几乎看遍了好莱坞电影。^[19]加之其求学于国立剧专，拜在焦菊隐、洪深等西方归国大师足下，对于西方现代戏剧和电影的熟稔，在同代人中难有出其右者。同时，谢晋于“十七年”和“文革”时期在天马电影制片厂工作，在拍摄样板电影的过程中，有很多观摩“内参片”的机会。这一切都让谢晋对于好莱坞电影手法与中国电影的伦理叙事传统结合呈现出区别于同时代导演的面貌。但谢晋并没有完全地使用这种模式（这也不可能发生），而是将之纳入到中国电影原生的渐趋微弱的伦理叙事传统中，延续这种伦理话语表达的主要形式就是传奇叙事。在《我对导演艺术的追求》中，谢晋以其获得影坛声誉的《红色娘子军》为例，明确指明了该片立足传奇进行创作的思路。^[20]实际上，也有论者提出“‘传奇’作为一种审美趣味和叙述手法贯穿于谢晋的几乎所有电影中”^[21]。当我们深入研究谢晋电影时，就会发现，其对于人物冲突而多舛命运的展示，是如同传奇小说中将主人公置于悲苦命运的旋涡中。对于矛盾冲突律的情节推进，是通过传奇中那种整一性和巧遇重逢式情节的缝合照应。对于人道主义精神的追求，又和传奇中善必胜恶的大团圆结局的期待相近。《女篮五号》《舞台姐妹》《牧马人》《天云山传奇》《清凉寺钟声》，凡此种种，无不是将离散多年的恋人/父（母）子在多年之后巧遇重逢，而好莱坞中人物与命运的悲剧性对立，被他巧妙地置换为个人伦理道德与社会政治的对立。从这个角度来说，谢晋是在历时性地承续某种叙事精神的同时，又在共时性中西方文化层面上撷取“为我所用”的技巧，这使他的作品具有了现代主义话语意义上的完整性。考虑到当时中国的特殊历史时期，我们需要对谢晋在这个维度上的历史“中间物”的意义给予无保留的肯定。

四、谢晋作为历史“中间物”的自为性及局限

具有“中间物”属性的知识分子或者艺术家，往往具有自在性和自为性两个属性。自在性表现为他们都处在两种断裂的语境中，他们成长在旧社会的价值体系中，却在成熟之时，清楚地看到外部世界现代话语的渗透，而这两种话语体系不仅在物质文明层面上具有鲜明的进步/落后的分野，又在价值的根源诉求上带有背反倾向。在两种不同的价值体系中求索，往往是“中间物”共同的自在特征。自为性则表现在他们看清这种断裂和渗透后，思想态度上所采取的倾向和行动。中国现当代最为重要的思想家几乎都是以一种悖论的方式开展他们的思想探索的，且带有明显的戊戌维新式的悲悯精神和“五四”式的激进态度。因而其自为性往往侧重于一种“悖论”和“分裂”，他们接受这种渗透的过程就成为“现代观念的体现者与传统观念支配下的社会结构的斗争和失败的过程，变革社会的变革者的激情与对自身悲剧命运的深切体验”^{[6] (56)}。因此，如果说“中间物”的自在性强调的是一种先在语境，那么自为性则强调的是一种参与历史的态度。

从以上“中间物”的自为性来说，谢晋作为“中间物”，与汪晖意义上的“中间物”有所不同。汪晖认为“‘中间物’的心理过程最深刻、最集中地体现了历史的前进要求和社会的滞顿状态的巨大矛盾，解释了中国现代进程初期现代意识的体现者和传统社会的悲剧性对立”^{[9] (122)}。所以，汪晖将之归纳为“一代知识者灵魂的某种分裂”^{[9] (107)}。谢晋则不然，尽管面对着相似的现代主义式的历史冲突，也尽管承受着悲剧式的命运打压，但他仍然自觉地将自己的创作热情投入到一种带有历史目的论色彩的家国情怀中去。他始终相信历史将会走出现在的迷宫，并对先锋政党的领导保持相当程度的乐观，所以他总是以一种“和光同尘，与时舒卷”的态度面对这个断裂的历史现状，并在令人迷惘的愁绪中以“中间物”的姿态，缝合主流话语与大众感受之间的裂痕。即便在批判启蒙氛围浓厚的20世纪80

年代,余英时认为知识分子精英延续继承了“五四”以来包括“文革”在内的激进性,^[22]谢晋仍相对温和地在其电影中呈现着那种“跳舞扫街”式的乐感精神。因此,如果说鲁迅作为“中间物”更多地指向一种否定性、不确定性和怅然态度,谢晋则呈现出对于当下历史话语的依附性、一致性和乐观态度。“他以正直公立的态度面对、质疑社会中的种种问题,他同时还在令人失望的、犬儒主义的通俗感伤剧和政治所能允许的范围之间,小心翼翼地缝合并且成功延续了传统伦理话语的表达。”^{[14] (99)} 这也许就是谢晋作为中国电影历史“中间物”的一种积极意义。

同时,必须说明的是,我们对于谢晋作为中国电影历史“中间物”的自为性的肯定,并不表示对这种自为性所关联的历史意义的完全肯定。坦率地说,恰是因为谢晋表现出的这种依附性和一致性,使得他的电影在现代性的意义上打了折扣。现代性关注变革社会中人的主体感知,人的自觉意识。如果说现代性是一个内部驳杂而又矛盾的悖论系统,是一个英国学者齐格蒙特·鲍曼((Zygmunt Bauman)认为的从沉重的固态的集体的向轻灵的流动的个体的转变,那么谢晋则正因为其难以摆脱旧语式的影响,而无法从宏大沉重的历史话语走向现代性关于人性的腹地深处。某些无法避免的牵绊、掣肘将谢晋电影不断地拉回历史/政治先导的表意范式中。许多时候谢晋自身也表现出对这种话语的自觉回返,比如,从谢晋的电影《天云山传奇》《牧马人》《芙蓉镇》《高山下的花环》中,我们可以看到古代传奇中常见的勤劳贤惠的苦情女性承担历史灾难并最终自我牺牲成全男主角的常见叙事路径,分明具有其相当的时代局限。当然,从本质上来说,这是一个话语整体更新迭代但又无法摆脱强大传统的问题。“现代化带来了个人主义的问题,而与传统儒学有了很大甚至完全的背离和冲突。因为现代化使个人主义与传统儒学(人的存在及本质在五伦关系中)成了两套非常矛盾和冲突的话语。现代化的政治、经济体制、观念和方式,如社会契约、人权宣言等等,与传统儒学扞格难通凿枘不入。”^[23] 从这个意义上讲,谢晋的历史“中间物”自为性表现出的正是对于传统价值观念的依附,这种依附必然会随着现代主义话语的渐次深入而显示出与整体语境的不兼容性,这其实是20世纪80年代知识精英对谢晋电影批判的本源性原因。此后的事实佐证了这一观点,随着中国大陆现代化建设一路高歌猛进,且当其终于抵达大众层面时,传统话语意义的失效便是不可避免的了,这又是谢晋电影在进入20世纪90年代后式微的本质原因。

但回过头来说,这并不影响谢晋电影的历史价值。我们并不是说因为谢晋电影赢得了彼时的主流话语和观众的双重肯定,那就一定是非常值得认可的,但它能被广泛接受,总是对这种价值的一种勘定,尽管这种勘定往往谨慎而缓慢,且常常表现得与当下格格不入。但是,谁又能保证现代主义话语一定应该是今天的,而不是某种我们见过或没见过的面貌呢?它的流动和翻转,甚至策反,往往比我们能想象到的更具有可能性。中国传统价值体系孕育的叙事精神会不会在将来占领现代化叙事表达的高地?对此,谁都无法给出确定的答案。况且,任何某个时间点上存在的艺术精品本来就是在构成一个理想秩序的同时,等待新的(常常是现代性的)作品进入以激活/改进新的表达方式。如此往复,步履不停。从这个角度来说,尽管本文部分地同意谢晋电影带有相当的局限性,但笔者不认为这种局限性代表着某种历史层面上的退步意义。考察谢晋电影,必须站在谢晋之于整个中国电影史的立场上,并结合彼时政治运动和现代主义话语相生而成的复杂场域,这应该成为一种共识。只有这样,我们才会发现,谢晋电影的局限其实是谢晋作为中国当代电影的历史“中间物”背后他们这一代人的局限,而这本质上又是那个时代的局限。有关谢晋电影的局限性和进步意义的争论,不会消退,且在将来还会被学界反复提及,但有些批评显然对谢晋提出了超过时代局限的要求,这样的批评实际上显得有点“何不食肉糜”的意味,这是创作者和批评者天然的观念立场和思维方式的差距。也许英国著名文艺评论家艾略特(Thomas Stearns Eliot)论述传统与个人才能的经典论文对我们理解以上观点具有一些启示意义:“任何艺术家,谁也不能单独具有他完全的意义、他的重要性以及我们对他的鉴赏,就是鉴赏他和以往诗人以及艺术家的关系。你不能把他单独评价;你得把他放在前人之间来对照,来比较。我认为这不仅是一个历史的批评原则,也是一个美学的批评原则。”^[24]

五、结 语

整体上来说，郑正秋、蔡楚生的家庭伦理勾连国家命运的这种伦理叙事，在“十七年”和“文革”时期被“政治-电影”主导的范式取代。在这个历时性的过程中，谢晋将好莱坞的镜语方式与中国传统伦理道德的修辞诗学进行了符合语境的共时性连接。在政治尺度允许的范围内，谢晋尽最大可能地保留着这种叙事文脉，并通过“反思三部曲”，在新时期到来之后，正式恢复并发扬了这种传统，这也使得谢晋具有了中国当代电影历史“中间物”的意义。这种对连接新中国之前和新时期以降的中国电影叙事文脉的努力，尽管有其一定的现代性局限，但并不影响我们将谢晋视为中国电影历史“中间物”这个命题的成立，以及对谢晋之于中国电影史巨大价值的肯定。

参考文献：

- [1] 余秋雨. 门孔 [EB/OL]. https://www.sohu.com/a/153281361_523098, 2017-6-29.
- [2] 倪震. 谢晋电影与中国通俗文学 [N]. 中国社会科学报, 2009-7-1 (B14).
- [3] 虞吉. 影像传奇叙事视野里的谢晋电影 [J]. 艺术百家, 2011 (2): 167-170.
- [4] 倪震. 中国电影伦理片的世纪传承 [J]. 当代电影, 2006 (1): 29-33.
- [5] 鲁迅. 鲁迅全集·第1卷 [M]. 北京: 光明日报出版社, 2015: 112.
- [6] 汪晖. 历史的“中间物”与鲁迅小说的精神特征 [J]. 文学评论, 1986 (5): 53-67.
- [7] 央视网. 大师谢晋 (第2集) [EB/OL]. <http://tv.cctv.com/2012/12/16/VIDE1355589042364460>, html. 2010-11-22.
- [8] [美] 鲁晓鹏. 从史实性到虚构性: 中国叙事诗学 [M]. 王玮, 译. 北京: 北京大学出版社, 2012: 137, 89.
- [9] 汪晖. 反抗绝望——鲁迅及其文学世界 [M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2000: 106.
- [10] [美] 弗里德里克·詹姆逊. 詹姆逊文集第4卷: 现代性、后现代性和全球化 [M]. 王逢振, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2004: 6.
- [11] 陈旭光. “现代性”的终结与再出发: 论新时期三代导演的现代性历程 [J]. 华中学术, 2015 (2): 141-158.
- [12] 刘小枫. 现代性与现代中国 [M]. 上海: 华东师范大学出版社, 2018: 113.
- [13] 汪晖. 当代中国的思想状况与现代性问题 [J]. 文艺争鸣, 1998 (6): 6-21.
- [14] [美] 尼克·布朗. 社会与主体性: 中国情节剧的政治经济学 [J]. 上海大学学报 (社会科学版), 2009 (3): 88-99.
- [15] 何春耕. 当代中国伦理情节剧电影的儒家文化情结 [J]. 电影艺术, 2005 (2): 10, 12.
- [16] 汪朝光. 泛政治化的观照——中国影评中的美国电影 (1895-1949) [J]. 美国研究, 1996 (2): 78-92.
- [17] 虞吉. 早期中国电影: 主体性与好莱坞的影响 [J]. 文艺研究, 2006 (10): 104-109, 168.
- [18] 郝建. 谢晋其片其人作为“十七年”和“新时期”的文化标本及人格标本 [J]. 北京电影学院学报, 2009 (6): 41-44.
- [19] 央视网. 大师谢晋 (第1集) [EB/OL]. <http://tv.cctv.com/2012/12/16/VIDE135558>, html. 2010-11-21.
- [20] 谢晋. 我对导演艺术的追求 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1998: 11-12.
- [21] 包燕. 传奇叙事与喜剧精神——谢晋电影的世俗趣味及传统改写 [J]. 浙江工业大学学报 (社会科学版), 2010 (4): 403-407.
- [22] 余英时. 中国近代思想史上的激进与保守 [A]. 知识分子立场: 激进与保守之间的动荡 [M]. 长春: 时代文艺出版社, 2000: 25.
- [23] 李泽厚. 说儒学四期 [M]. 上海: 上海译文出版社, 2012: 19.
- [24] [英] T·S·艾略特. 传统与个人才能: 艾略特文集·论文 [M]. 卞之琳, 李赋宁, 等译. 上海: 上海译文出版社, 2012: 3.

[责任编辑: 高辛凡]