



“共和国文化”的电影话语建构

——延安文艺的电影之路

■陶 冶

中国电影自其诞生之日起便带有明显的大众传媒特征,并在此基础上建构了自身的话语体系,而在 20 世纪 50 年代,中国电影却通过一系列事件实现了电影话语体系的全面转型。在这一转型过程中,延安文艺逐步占据电影话语体系的中心,并且建构了战争文化与农村文化复合建构的“共和国文化”话语体系。其中,尤以农村文化建构独树一帜。

[关键词]电影话语建构;延安文艺;战争文化;农村文化;共和国文化

[中图分类号]J90 [文献标识码]A [文章编号]1004-518X(2010)07-0211-05

陶 冶(1983—),男,浙江传媒学院管理学院讲师,中国传媒大学艺术研究院博士研究生,主要研究方向为影视文化与影视美学。(浙江杭州 310018)

不可否认的是,自 20 世纪 30 年代以来,电影在中国所承担的角色并不仅仅停留在一种文艺形态,更大程度上以大众传播媒介的角色呈现,同时,中国电影发源中心上海是一个租界林立的东方都市,多文化的交流使其不可避免地呈现出一种开放的形态。而随着抗战的爆发,中国电影的话语体系更加混乱,“孤岛”上海依然开放却不敢触及侵略者;满洲映画打造出当家“影后”李香兰而拍出了一系列反映“大东亚共荣”的影片;重庆和延安由于电影力量的弱小,仅仅拍摄了少量宣传抗日的影片而未造成太大影响。抗战结束后,中国电影空前繁荣,诞生了《一江春水向东流》(1947 年,导演:蔡楚生、郑君里,联华影艺社、昆仑影业公司)、《小城之春》(1948 年,导演:费穆,文华影业公司)等一系列佳作,在国际上亦取得了几乎仅次于好莱坞的

强大地位。在这片繁荣的背后,上海电影工作者们或许没有想到其多年来几经波折建构的电影话语体系,将在不久后发生巨大的转变。

一、延安文艺与电影思维的调整

1949 年,毛泽东领导的中国共产党“农村包围城市,武装夺取政权”的愿景以国家形态实现,共产党亟待完成到执政党角色的转换。而同时,延安文艺也面临着由边缘走向主流文艺形态的角色转变,由此出现了短暂的混沌。这种混沌相当程度上是由于以上海为代表的其他方面文艺工作者在创作规律等领域的看法不同,而产生融合障碍所造成的。当时,既有如《三毛流浪记》(1949 年,导演:赵明、严恭,昆仑影业公司)、《关连长》(1951 年,导演:石挥,文华影业公司)、《我们夫妇之间》(1951 年,导演:郑君里,昆

仑影业公司)等上海私营电影公司的创作,也有如《白毛女》(1950年,导演:王滨、水华,东北电影制片厂)、《赵一曼》(1950年,导演:沙蒙,东北电影制片厂)、《上饶集中营》(1951年,导演沙蒙,上海电影制片厂)等众多代表延安文艺特色的电影作品,虽然主题都表达了对新中国和中国共产党的无限热爱,以及对于旧社会的诟病与批判,但是表现手段和表达方式却各有不同。

然而,1951年在全国范围内展开对《武训传》(1950年,导演:孙瑜,昆仑影业公司)等电影作品的批判运动,前述上海私营电影公司拍摄的影片几乎无一幸免地遭到批判,例如:《关连长》被指责为“歪曲了人民解放军的革命人道主义”^{[1](P53)},《我们夫妇之间》被批判为“歪曲丑化工农兵”^{[1](P64)}。这场运动倒置了学术(专业)与政治话语的分野,进而推导出创作者的“阴谋”与“罪行”,也明确了当时阶级斗争的新方向,更开启了“文艺是阶级斗争的晴雨表”(周扬语)的先河。胡克便认为这一系列批判的“锋芒所向,不仅是针对电影创作者,还包括电影部门负责人,甚至暗指我有更高权利的国家领导人。这就把对待一部影片的不同观感看做党内不同派别之间的政治斗争和思想路线斗争的反映”^{[2](P190)}。

电影的专业观点在此之后便被政治话语剥夺了话语权,而阶级分析的方法作用于电影创作后,所谓的“正确”与“错误”被直接区分开,电影成为且仅成为“真理”的阐释载体。在这场运动后诞生的《南征北战》(1952年,导演:成荫、汤晓丹,上海电影制片厂)就成了这一载体的经典模板,其后拍摄的影片出现了大量同质化的表现手法,当时如钟惦棐等持不同意见者的声音便被这场大潮所淹没而显得微乎其微。^①胡菊彬评价这段历史时称:“在新的形势下,电影领导机构所采取的已基本上是一种另起炉灶的做法,即由老区电影工作者或其他方面的文艺工

作者组成新中国电影创作队伍的基本阵容,解放前进步的电影工作者及进步电影的传统则都已变得无足轻重了。”^[3]

以此为节点,主流意识形态通过一系列事实性的行为,基本上实现了对新电影思维的建构,进而编码了新的电影话语系统,使得原有的上海电影工作者的话语被纳入新的电影话语体系。

二、战争文化:苏联文论与延安文艺的磨合

由于剥离了上海电影创作力量,经验不足的延安文艺在进入中国电影中心的时候,不可避免地需要相应的理论充实,于是苏联电影体系被借鉴便是水到渠成。而一般认为,中国电影系统是盲目照搬苏联电影模式的结果——在建立单一的计划经济电影制片厂的同时,将马克思主义思想体系与电影创作、文化生产结合起来,从而构成一个包含制作、发行、放映、宣传、研究和批评等结构严密的意识形态上层建筑。

斯大林认为:“电影是没有武力的教育工具,我们的责任是要将它掌握在我们的手中”,更是被视为苏联电影创作的最高指导思想。苏联电影对于马克思主义的全面阐释,“形成了一个包罗万象的庞大的教条主义体系。”^{[2](P186)}同时,“艺术反映论”也成了不可动摇的核心艺术理论,并且这一理论核心盲目地设置了一个绝对二元对立的世界,将“无产阶级—社会主义”和“资产阶级—资本主义”彻底对立,在排他的同时,建构了自身不可动摇的神圣形象。同属社会主义阵营并且伴随着对苏联“准共产主义”的浪漫想象,使得照搬这套体系没有遇到任何阻力。

但是,我们发现,现实或许并不能如此简单地理解,且不论上海电影创作已有的成熟规律,即便是延安文艺的中心思想——毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》,也有着与苏联电影理论的诸多不同之处。如果说,在1951年之后,《武训传》批判运动将上海电影创作逐出了文艺

创作中心,那么,占据中心地位并且构成“公共话语”的究竟是苏联电影理论还是延安文艺呢?笔者以为,我们在当时对于苏联电影理论的引进其实并不是盲目的,而是加以取舍的,借用的是其成熟的电影体系外壳,而内核却是由并不太成熟的延安文艺来逐步完善和建构的。

因此,认为1952年《南征北战》使得延安文艺占据了电影话语体系的中心,应该是略显片面的。诚然,如陈思和所言:“由于中华人民共和国是通过几十年的战争才建立起来的,‘枪杆子里面出政权’成为1949年以后宣传现代革命史的重要内容。”^[4]这种崇拜导致1952—1955年战争题材影片伴随着大量战争题材文学作品的创作而诞生,再加上《南征北战》的标本作用使得那段时间的电影创作同质化严重。可以说,那段时间,是延安文艺与苏联电影理论的磨合过程,也可以看作苏联电影理论的本土化过程。而苏联于1934年确立社会主义现实主义创作方法后,在这一时间段内,被中国引进的也主要是以《夏伯阳》(1934年,导演:瓦西里耶夫兄弟,列宁格勒电影制片厂,1951年长春电影制片厂译制)等战争题材影片为主,同时,上海电影创作的话语缺失,也更加使得这一段时间的电影创作主要集中在这一题材上。这或许是中国电影史上与苏联电影理论最亲密的一次接触,而这次亲密接触恰恰是由于延安文艺的内核还没有建构完善造成的。

三、农村文化——延安文艺的审美建构

应和“百花齐放,百家争鸣”的“双百方针”,《文汇报》1956年11月28日发表社论《为什么好的国产片这样少?》,所引发的讨论可以作为前一阶段电影话语体系磨合的一个拐点。与之相伴而来的是钟惦棐以《文艺报》“本刊评论员”的身份发表了《电影的锣鼓》,大胆反对教条主义、宗派主义和领导意志,大力弘扬创作自由,主张“绝不可以把文艺为工农兵服务的方针和

影片观众对立起来;绝不可以把影片的社会价值、艺术价值和影片的票房价值对立起来”^[5]。这篇文章在当时一度使世人产生了在“双百方针”下,文艺政策可能会有所调整的错觉。结果钟惦棐毫无悬念地在次年被打成了“右派”,并且毛泽东作《关于正确处理人民内部矛盾的问题》的讲话时,还专门点名提及“中宣部有个钟惦棐”,“把过去说了个一塌糊涂,否定一切”。^{[6](P392)}

钟惦棐的文章在当时一度动摇了已经转型的电影话语与思维体系,虽在次年便遭到了彻底的批判,但《电影的锣鼓》所撬开的裂缝却催生了中国电影其他体裁的创作。结合1957年5月的“大鸣大放”,在之后的几年电影创作日趋繁荣,题材大为丰富,而且绝大多数影片其实并不是苏联文艺理论指导下创作的,以《洞箫横吹》(1957年,导演:鲁韧,海燕电影制片厂)、《我们村里的年轻人》(1959年,导演:苏里,长春电影制片厂)等为代表,反映农村生活题材的电影作品比重也不断增加。

1949年以后的延安文艺并不是仅呈现出“战争文化”表达的一面,而是同时伴随着“农村文化”的崇拜呈现于世人。换言之,延安文艺一直是“战争文化”和“农村文化”的复合体,而对于“农村文化”的颂扬是苏联文艺理论所基本不具备的。除了《在延安文艺座谈会上的讲话》外,更重要的一点或许在于革命战争中“农村包围城市”理论的胜利,使得这一思想深入文艺及其他意识形态相关领域,并逐步建构和完善自己。因此,以此为界,我们认为延安文艺在这一时期才牢牢占据了电影话语的中心,而甩开了苏联文艺理论的“拐杖”。

举一个微观的例子来看,1949年以前,电影一直作为一种市民文化消费品而存在,演员的选择很大程度上依赖于市民的审美偏好,无论是阮玲玉、胡蝶,还是周璇,都是在这样一种审美评价体系下造就的。然而,随着文艺语境的转换以及电影“公共话语”的转型,发生了一种全

民性的审美取舍。延安文艺这种“农村文化”的审美模式内化到当时电影创作的各个层面,并且构建了“农村—城市”二元对立模型,而这一模型中,农村成了“无产阶级—社会主义”的代名词,城市却成了“资产阶级—资本主义”的符号,不可不说是中国特有的一种文艺创作观念。于是,农村文化的审美意识也在田华、陶玉玲、张瑞芳等大脸盘、浓眉毛、“充满劳动人民美”的女演员的身上得以体现——不仅仅是农村题材影片,而是任何题材的影片。相反,上海电影创作队伍中典型的柳叶眉、樱桃小口和瓜子脸的女演员纷纷让出了中心位置。换言之,中国银幕女性的主体形象在50年代产生的根源性变化,是一种被意识形态强制推行并建构的城乡二元对立所造就的“类型化”。这一组二元对立确立了一种所谓“劳动审美”的取向,将城乡二者作了分割,并将农村作为“劳动审美”的主体性存在,城市则被视为资产阶级残余的存在,进而形成了一种“去城市化”的审美取舍——人物形象直接对应着“农村—城市/无产阶级—资产阶级”的二元对立。

延安文艺正是通过建构这组独特的二元对立,而建构了自己,走向了中心。

四、共和国文化:战争—农村文化复合建构

如前所述,进入20世纪50年代的延安文艺是“战争文化”与“农业文化”的复合体,然而,由于新中国成立初期对于革命战争的歌颂热情,以及自身在电影理论与电影创作经验方面的欠缺,战争文化在电影创作中成为主体性呈现。另外,对于“农村文化”的褒扬对应着执政党的阶级出身,这在延安文艺确立了电影创作中的核心地位后得以呈现。延安文艺分别建构了“战争文化”和“农村文化”之后,虽然在电影领域已经走向了中心(而不是占据中心),但是,此时延安文艺的建构并没有彻底完成,因为这两种建构都是单向度的,而其背后二者复合的精

神还没有找到完善的表达方式。

“百花齐放,百家争鸣”及其带来的“大鸣大放”,在1957年5月之后成了“引蛇出洞,聚而歼之”;1958年为了迎合大跃进,电影产量计划由52部调整为75部,而实际出品了132部,纪录片和跃进片占了一大半^{[7](P109)}。1959年为国庆十周年献礼成了中国电影在新中国成立以后发展的一个契机,出产了一批如《林家铺子》(1959年,导演:水华,北京电影制片厂)、《林则徐》(1959年,导演:郑君里、岑范,海燕电影制片厂)、《青春之歌》(导演:崔嵬、陈怀恺,北京电影制片厂)、《五朵金花》(1959年,导演:王家乙,长春电影制片厂)等“建国以来最优秀”的电影作品。然而随着国际关系上的“中苏决裂”,电影界也迎合时代需求,大搞“反资批修”,使得1960年的电影创作出现了一定程度的“回收”。

但是之前电影学界忽略了一个问题。当时的影片《红旗谱》(1960年,导演:林子风,北京电影制片厂/天津电影制片厂)塑造了农民革命领袖朱老忠的形象,描绘了其自觉走上革命道路的过程,将“战争文化”由之前的宏大表述具象为与恶霸地主冯兰池的阶级斗争,将“农村文化”的表达结合进了党的领导(朱大忠参加了共产党),于是,在电影这一艺术语境里实现了延安文艺在“战争文化”和“农村文化”的复合性建构。这种双向度的文化整合,成为之后一系列电影的模板,比如《红色娘子军》(1961年,导演:谢晋,天马电影制片厂)、《洪湖赤卫队》(1961年,导演:谢添、陈方千、徐枫,北京电影制片厂、武汉电影制片厂)、《枯木逢春》(1961年,导演:郑君里,海燕电影制片厂)等,而《地雷战》(1962年,导演:唐英奇、徐达、吴建海,八一电影制片厂)、《小兵张嘎》(1963年,导演:崔嵬、欧阳红樱,北京电影制片厂)、《地道战》(1965年,导演:任旭东,八一电影制片厂)等影片也只是将阶级斗争还原为战争,并使得战争背景化,来表现具体的斗争行为,其他则完全一致。

至此,我们方才可以认为,延安文艺在1949年以后,终于独立地占据了电影领域的中心,而使得电影这一大众媒介完成了主体与核心意义的建构。在此之后,延安文艺所建构起来的这种文化表达策略几乎贯穿了新中国成立以来中国电影(文艺)创作,直至1987年的《红高粱》依然沿用了这一策略。此时,再以“延安文艺”来定义这种文化语态显然是不合适的,毕竟其通过“战争文化”和“农村文化”复合建构后,已经上升为一种国家层面的意识形态,因而,我们称之为“共和国文化”^②。

通过多年的实践所建构起来的“共和国文化”,在“文化大革命”时期的“八个样板戏”中得到了极端化的体现,也在当时实现了电影话语,甚至是全民话语的“天下大同”。

20世纪80年代,大批西方电影理论被引进,比如阿尔都塞的电影意识形态国家机器理论在欧洲很难得到理解,却在中国取得了大范围的共鸣。这些理论在提高中国电影工作者阐释力的同时,也使得“官方—公共—私人”三方面的话语体系趋向分裂而越来越分别成为独立的话语,以至于呈现出“官方—学术—民间”三者分裂,而又同时都想占据电影话语中心却不得的局面。更进一步,这种分裂的话语体系反而使中国出现了三种独立的电影形态,即“主旋律电影”、“艺术电影”和“商业电影”,彼此话语之间的沟通障碍至今依

然困扰着中国电影人。

注释:

①当时钟惦棐在1953年第3期的《文艺报》上发表了题为《电影〈南征北战〉所达到的和没有达到的》的评论文章,非常认真地对影片文本进行了研究,认为影片缺乏艺术地、动人地去表现毛泽东军事战略思想最终所作用的“人”。

②笔者概念源于阿城所谓“共和国情感”,参见查建英《八十年代访谈录》,北京:生活·读书·新知三联书店,2006年版,第13页。

【参考文献】

- [1]陈景亮,邹建文.百年中国电影精选(第2卷)[M].北京:中国社会科学出版社,2005.
- [2]胡克.中国电影理论史评[M].北京:中国电影出版社,2005.
- [3]胡菊彬.“会师”之后[J].当代电影,1995,(2).
- [4]陈思和,李平.五六十年代战争题材小说的创作[J].唯实,1999,(10).
- [5]钟惦棐.电影的锣鼓[N].文艺报.1956-12-15.
- [6]毛泽东.关于正确处理人民内部矛盾的问题[A].毛泽东选集(第5卷)[M].北京:人民出版社,1981.
- [7]周星.中国电影艺术发展史教程[M].北京:北京师范大学出版社,2005.

【责任编辑:王立霞】