

89後中國電影電視走向

◎ 陶東風

一 「英雄」平民化

80年代以來，尤其是80年代後期與90年代初，中國社會結構發生了轉型，市民社會正在產生，而大眾文藝借助現代化傳媒，反映現代都市市民大眾的趣味的現象，也在社會上迅速崛起。

於是我們看到了一種很奇特的文藝現象：主流文藝中的卡里斯瑪式人物從神壇走向市民大眾，主流文藝的權威話語也開始吸收大眾文化的生產規律與操作方式；另一方面，大眾文化與市民文藝在按照其自身的生產規律與操作方式生產的作品中，自覺或不自覺地體現著官方主流文化的價值導向和意識形態滲透。這種雙重的影響和滲透就產生了我所稱的**後主流文藝及準大眾文藝**。最能代表後主流文藝的，是《焦裕祿》、《蔣築英》、《中國人》、《上一當》、《新中國第一大案》等所謂主旋律影片。

此類主旋律影片與前主流文藝相比，首先是正面人物形象的平民化，這一點尤以《中國人》與《上一當》中的市長與教師最為明顯。《中國人》是歌頌以鍾市長為核心的黨政領導人為了解決當地人民喝水問題發動群眾開渠引水的故事，歌頌共產黨員全心全意為人民服務的精神。這一主題似乎與前主流文藝沒有太大的不同。但市長形象卻大異於文革中革命樣板戲中的人物。這位市長的言行浸透了平民色彩甚至一定的痞子色彩，講的雖是堂皇的權威話語，但講的時候卻搖頭擺尾，擠眉弄眼；更不可思議的是在開渠遇到農民的反對時，他居然像中國古代的清官那樣給農民大爺跪倒。《上一當》中的那位人民教師放著出國機會不出，卻出於「幫忙」而幹上了人民教師，不能不謂高尚，為了替學生主持正義，他還挨過別人的打、蒙受了不白之冤。但在這位教師身上有許多近乎「流氣」的特點。當他的學生犯了錯誤惶惶不安地問他怎麼辦時，他竟脫口而出「吃麵條去」。

二 借用煽情的招術

主流文藝大眾化的第二個表現是情節編造的煽情性，突出家庭、愛情、日常人倫之情，這明顯是借用了大眾文化的招術，也表明主流文藝對人性人情的新的理解。《焦裕祿》的感人之處實際上是因為它所塑造的這個形象身上有著超階級性的道德品質，作品越是突出焦裕祿的公而忘私，把個人生死置諸度外的品質，作品的煽情效果就越強烈。《中國人》中的市長及其他幹部也一樣，體現了一種當官者就要為民作主的超階級、越時代的道德美。煽情效果最明顯的是《新中國第一大案》。該片以天津地委書記與地區專員貪污腐化被槍決這一歷史事件為題材，中心事件是表現書記與專員挪用國家撥給墾荒農民的經費（含伙食費）去做生

意。影片反覆運用對比手法進行煽情：墾荒工地上的幹部與農民餓著肚子幹活，對黨與政府毫無怨言；而地委書記與專員則利用撥給農民的公款大吃大喝。當影片將下列兩個鏡頭通過對比式蒙太奇剪接在一起時，煽情的效果達於高潮：工地上的農民吃的窩窩頭又黑又糙，有三分之一是小石子；市府裡書記專員以及資本家小姐吃著有韭菜味而無韭菜梗的餃子。

另一部主旋律影片《蔣築英》同樣在煽情效果上下了大功夫，這位知識份子的優秀典型已遠非80年代初陳景潤式的只懂數學不懂生活的迂夫子，他還是一個很懂愛情、體貼妻子的好丈夫，在大熱天光著膀子搞科研時，也不忘同時與妻子說些悄悄話。蔣築英的愛國情懷、探索精神與正直無私在片中並不是重頭戲，重頭戲是夫妻情、父女母子情（帶有平民化色彩）。影片一開始，觀眾就知道蔣築英已經死了，但他的妻子和兒女不知道，於是觀眾心中的疑問——蔣妻知道丈夫死了將會怎麼樣——自始至終是懸念中心。情節進展過程中，對於蔣築英夫妻感情的著力渲染有效地強化了觀眾心中已有的懸念，達到了煽情的目的。

人物形象的平民化與情節設計的煽情性，正好是與前主流文藝人物形象的政治化和文學語言的說教化對立的兩大特徵，它表明當今後主流文藝的大眾化、平民化色彩。

或許令主流文藝的製作者自己也料想不到的「驚喜」是：正因為吸收了大眾文藝的操作方法與生產規則，「讓出」了自己的一部分「地盤」，走下神壇與大眾文化達成妥協，主流文藝才沒有落得潰不成軍的下場。正因為它走向了大眾，才一定程度地吸引住大眾。有關資料顯示：社會各階層的觀眾（包括大學生觀眾）對《焦裕祿》、《蔣築英》、《中國人》等主旋律片反應良好，他們看影片時的感動是情不自禁的、真誠的。這不能不是片中大片大片的煽情段落所起的作用。現在畢竟是一個沒有英雄的「後悲劇時代」，主流文藝是在大眾文藝的語境中從事人為的「造神」使命，因此新時代的「英雄」當然也要入鄉隨俗，喬裝打扮一番，往自己身上塗點奶油和香水，才能取悅並收買觀眾。

三 《渴望》是《趙氏孤兒》的現代版

80年代後期以來，就題材選擇與主題表現而言，大眾文藝只能在官方意識形態與市民心理、大眾趣味之間尋找中間地帶或重合部分。這個部分就是以日常人倫情感、人倫關係為核心的一些題材，如男女戀情、人際關係、家庭倫理等等，以及諸多對歷史題材的改造（《戲說乾隆》、《新白娘子傳奇》等）。從價值觀念、道德觀念上看，此類作品脫不出傳統的框框，如除暴安良、理解友愛、忍讓利人、有情人終成眷屬之類，可以說與傳統的市民文藝沒有太大的不同，只是包裝換了。最具代表性的例子，是引起全國轟動的電視連續劇《渴望》。

《渴望》可謂傳統文化的集大成之作。從價值取向看，它所宣揚的是儒家的「親親仁仁」、「幼吾幼以及人之幼」的人倫理想，是傳統文化中的「情義忠信」。從人物形象看，它所歌頌的是劉慧芳、宋大成、劉大娘、羅岡等克己、忍耐、富有同情心的形象。對受傳統文化熏陶依然很深的市民階層（尤其是北京市市民）而言，他們是不容置疑的「好人」，尤其是劉慧芳與宋大成。難怪當時流傳一句話叫「娶媳婦要娶劉慧芳，找女婿要找宋大成」。從敘事模式看，《渴望》的核心情節——棄嬰的命運也是傳統市井文學中的常見模式。正如陳思和〈談「渴望」的文化原型〉一文所指出的那樣，《渴望》與元雜劇《趙氏孤兒》（元紀君祥作）有相同的敘事模式：

《渴望》：

王家蒙難——小芳遺失在外——慧芳為撫養小芳不得不放棄冬冬——慧芳遭王滬生遺棄——小芳長大、王家團圓——慧芳癱瘓在床。

《趙氏孤兒》：

趙家蒙難——孤兒趙武遺失在外——趙家門客程嬰為保護趙武而犧牲親子——程嬰為撫養趙武含辛茹苦、遭世人唾棄——趙武長大、報仇雪恨——程嬰含笑而死。

這一比較的目的倒不是說《渴望》全無創新，它畢竟加入了許多三角戀、多角戀等調味品，但是人倫情感的核心地位及價值無度的傳統取向則是不容置疑的。

四 官民共賞，皆大歡喜的凱旋

《渴望》的風靡是一個很值得注意的現象。我以為可以從當時特定的時代語境與較為普遍的文化語境中加以解析。從時代語境看，《渴望》出現於特殊的政治事件以後文化、意識形態與情感的空白時期，此時持續了多年的文化啟蒙話語突然中斷，而市民及包括知識份子在內的社會各階層又急需填補情感上、心理上的空白，官方也急需既能滿足老百姓情感渴求、同時又有利於安定團結的文藝產品，《渴望》就在這個時候應運而生，給那些欲哭而無淚的人們以痛快哭一場的機會和途徑。儘管《渴望》集傳統文化之大成而深得官方的讚賞，但它畢竟是一部以人間化的人倫情感為核心的通俗劇，既沒有主流文藝的政治面孔，又不觸及官方意識形態，所以收到了官民共賞，皆大歡喜的大凱旋。《渴望》在為大眾提供流淚渠道的同時化解了他們心中的鬱積。

值得指出的是：《渴望》播出後，北京觀眾反響最熱烈，上海以及南方開放城市就冷寂多了。這一反差是否告訴我們：北京與上海等城市的文化構成的差異？十里洋場裡泡出來的上海市民是否不像黃城根下長大的北京市民那樣具有深厚的傳統心理積澱？同時，大學生以上的觀眾也不像普通市民那樣欣賞《渴望》，這裡是否也含有相似的啟示？

其他幾部以當代人的日常生活為題材的通俗劇，如《黃城根兒》、《愛你沒商量》等，基本上沒有跳出家庭倫理、愛情糾葛等題材與主題老套。表現出當今市民文藝在思想與藝術方面的雙重匱乏，其中原因雖很多，但官方主流文化的限制恐怕是很重要的一個。倒是一些以歷史題材改編的作品，如《新白娘子傳奇》、《戲說乾隆》，熱乎了一陣，這類戲成功可能性較大，因為題材「保險」系數大，且為大眾熟知，價值觀的認同基礎堅實，而且官方也提倡，加上運用一些現代手法（如文類雜交），既可看又穩當。但是，必須指出：從思想與藝術的創新上看，這類戲就表現出內在的貧乏，因而在知識份子中影響平平。

五 「侃」的極致，空洞的笑

最後應當提到的是：大眾文藝在題材與主題上的限制決定了它只能在語言操作的層面上發揮優勢，呈現出畸形發展的勢頭。以上提到的幾部戲都有在以對話取勝的現象，對話幾乎成了「主角」。這一趨勢以王朔的小說作品以及由他的小說改編的影視作品中表現得最為典型。這些作品可適當地被稱為「侃」的藝術，是能指遊戲和語言自來水。就影視作品（如《編輯部的故事》）而言，「侃」的畸形發展當然跟當今中國電影電視的操作技術水平低有關，不能像美國或港台的槍戰片、武功片那樣把一部平庸之作製作得輝煌無比。但除此之外恐怕還是與文化界嚴格的思想控制有關。

空洞的能指遊戲瓦解了話語的意指功能，精神產品被轉換成了物質產品（文化消費品），以贏得空洞的笑和口腔運動快感。王朔作品的思想構成十分龐雜，既不乏傳統價值觀，也不乏對傳統價值觀的調侃，甚至不乏對當今政治的嘲諷。但由於這一切都被置於能指遊戲的自我消解語境中，所以既不能成為成功的建構者，也不能成為有力的破壞者。它喪失了真正的解構與批判功能，因為它的批判已被置於自我解構的語境之中，隨著語言自來水的嘩嘩流淌而蕩然無存。當對社會的批判本身也成為可以成批複製的、娛人耳目的裝飾物時，它還成其為批判麼？

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》1994年8月號總第二十四期

© 香港中文大學

本文版權為香港中文大學所有，如欲轉載、翻譯或收輯本刊文字或圖片，必須先獲本刊書面許可。