



谢天振 陈思和 宋炳辉 主编
当代中国比较文学研究文库

戴锦华 著

未名之匙

A Key with No Name

 復旦大學 出版社

未名之匙

復旦大學出版社

“当代中国比较文学研究文库”总序

当代中国比较文学作为有建制的学科,复兴至今已历三十余年。三十年间,既有已故前辈大师筚路蓝缕在前,又有老中青几代学人薪火相续、孜孜矻矻在后,为当代中国文学学术创获了可喜的成就。为了系统回顾当代中国比较文学发展的三十年历程,呈现三十年间一批学科中坚的代表性成果,总结中国比较文学在学科理论的推进、学术领域的拓展、研究方法的探索以及经典个案的阐释等方面所取得的经验与有待改进的问题,以期为当代中国比较文学的发展留下历史见证,为推进学科研究的进一步发展,为比较文学专业人才的培养提供有益的参考,在复旦大学出版社的大力支持下,特编辑出版这套“当代中国比较文学研究文库”丛书,以飨相关文史专业的科研教育工作者、高校学生及广大普通读者。

博纳外来文化,又立足东方本土,独立思考,这是百年来中国现代学术的根本精神,也是中国比较文学的积极传统,是这一年轻学科得以迅速发展的根本原因。自20世纪初叶对欧洲比较文学理论的早期译译和开拓性研究开始,尤其是70年代末以来,中国比较文学界相继接纳了法国学派的影响研究、美国学派的平行研究与跨学科研究的理论与方法,更突破了两者的西方中心论的狭隘性视野,致力于沟通东西古今的文学与学术文化,为共同构建世界比较文学学术做出了可贵的努力。

中国具有悠久的文明历史,深厚的文化积淀,为异质文化之间的文学研究提供了不尽的源泉;自古以来,中国外有与印度、日本、波斯等国的深远的文化交往,内有多民族文化长期融合并存、协同发展的历史,从而培育生长出一种四海一家、和而不同的包容性文化价值观念;近代以后的屈辱历史,激发了百年来对外国文化、语言和文学的勤奋学习,在阵痛中促成了中国文化与学术的现代转型。而中国比较文学学科的萌芽、产生,正与中国社会、中国文学由传统向现代的转型密切相关,它从一开始就在中西两种异质文化之间展开,跨越了人类文化的区域界限,在古今中外的坐标上进行深入的文学研究,具有更广阔的世界文学视野。在这个意义上,不论是悠久的历史

文化,还是屈辱的近代经验,都是包括比较文学在内的中国人文学术的丰富资源。而作为现代化的后发国家,中国的比较文学研究更有理由和责任坚定地促进多元文化的对话、发展,推动世界文学在平等对话和交流中互识、互补、互动,和而不同,融而不一,为把各种文化与文学的特点发展到各自的极致,为丰富全球多元文化和世界文学做出中国学人应有的贡献。

三十而立,意味着既有所成,亦有所立。中国比较文学三十年来的成就,在学科理论、国际文学关系、比较诗学、华人流散文学、译介学、文学形象学、文学人类学、文学与宗教的跨学科研究等领域都取得了一批重要成果。而比较文学的活力,始终来自与其他相关学科的相互交流,相互启发,它们包括传统的文艺学、中外国别文学、翻译学、海外中国学(国际汉学)、文化研究、影视研究以及中华多民族文学的比较研究等领域。收入本丛书的诸位学人,有的是中国本土学者,也有的长期在海外知名大学任教,他们都以中国文化与文学作为根基,放眼世界文学的广阔时空,从不尽相同的学科背景出发,以各自的理论方法切入,探讨东西方比较文学的诸多问题,从不同的角度参与并推进中国比较文学的学术发展。他们不仅为学科复兴与体系建设做出了卓有成效的贡献,也在价值立场、问题意识、理论阐释、方法探索和范式建构等方面为比较文学的未来发展打下坚实的基础。

三十而立,同时应立有所向,开启新的学术发展可能。丛书在回顾与总结的同时,有意关注并接纳中国比较文学未来三十年发展与提升的原创性成果,在这个意义上,丛书又具有开放性的特点。本丛书首批先行推出十四位学人在学科各发展时期具有代表性和影响力的论文结集,但也将关注具有完整结构性的论著:系统性论述同样是一个时代学术发展的表征,可以更加充分地对相关论题进行深入探讨。

英国著名比较文学学者和翻译理论家苏珊·巴斯奈特曾说过:虽然比较文学在它的发源地似乎已经衰落,但在其他地方却是一派欣欣向荣。我们期待有更多更好的比较文学论著加盟“当代中国比较文学研究文库”,一起见证并进一步推动这种欣欣向荣的局面,为未来三十年或者更长时间的学科发展,为世界比较文学繁荣做出中国学人的贡献。

谢天振 陈思和 宋炳辉

2011年4月8日

目 录

第一辑 影像之翼

| | |
|---------------|----|
| 主体结构与观视方式 | 3 |
| 谍影重重 | |
| ——间谍片的文化初析 | 30 |
| 秩序、反秩序与身份表述 | |
| ——香港动作片一瞥 | 44 |
| 我欲为人 | |
| ——《南京！南京！》的意味 | 56 |

第二辑 文化之域

| | |
|-------------|-----|
| 重写红色经典 | 77 |
| 智者戏谑 | |
| ——阅读王小波 | 117 |
| 历史·记忆与再现的政治 | 138 |
| 欧洲经典的光影转世 | |
| ——名著改编与社会文化 | 150 |

第三辑 性别之维

| | |
|------------|-----|
| 阶级、性别与社会修辞 | 185 |
|------------|-----|

| | |
|--------------|-----|
| 性别·快乐·流行的限定 | 208 |
| 时尚·政治·国族 | |
| ——《色·戒》的文本内外 | 221 |

第四辑 践行之思

| | |
|----------|-----|
| 叩访 60 年代 | 243 |
|----------|-----|

第一辑

影像之翼

- 主体结构 with 观视方式
- 谍影重重
- 秩序、反秩序 with 身份表述
- 我欲为人

主体结构 with 观视方式

20 世纪七八十年代之交,在追述中被称为中国电影“第四代”^①的中青年导演群的登场,重叠着一个历史的隘口、一处未死方生的时间之窗。犹如一处悄然由强大但早已裂隙纵横的主流意识形态滑脱开去的界标,电影,开始由政治文化生活中的大事件,演变为文化政治的特定实践路径。

由历史的此端回望,自 1978 年至 1987 年处于发轫、全盛期的第四代电影,不仅构成了“中国新电影”的第一浪,标志着电影与艺术、而不仅是政治间的耦合与重构,而且,第四代电影所成就的纤弱、精致且岌岌可危的斜塔,则于不期然间围绕着中国社会,尤其是知识分子角色,显影出 80 年代、也是 20 世纪最后 20 年、并延伸至今的一组文化症候群。

一、青春与爱情的悼亡

一如笔者曾在近 20 年前的旧作《斜塔:重读第四代》中指出的,第四代的发轫作,是一些今日看来不无笨拙、却别有清新、迷人的断念故事:青春的断念,更多是爱情的断念。爱,却未曾抵达;欲念,却未能完满。因历史激流的涡旋、无名暴力的骤临永远地劫掠去了他/她们的爱人。然而,第四代发轫期的青春叙事,并非青春之生命泥沼的陷溺,而是欲罢不能、欲说还休的、对已然逝去的青春的悲悼,犹如一份始终未能完成的、弗洛伊德所谓“悼亡(work of mourning)”。

正是在这里,第四代创作所不期然展露的那组社会、文化症候初露端倪

^① 作为 20 世纪 80 年代最重要的电影和文化现象之一的第四代电影艺术家,不仅仅是一个根据年龄层和创作年代划分的艺术家群落(即,在“文化大革命”前或中期毕业于北京电影学院,于 1979 年之后开始独立执导电影的导演),更特指一批特定的电影导演、一种特定的艺术潮流及特殊的风格追求。这一群落包括丁荫楠、滕文骥、吴贻弓、黄建中、谢飞、郑洞天、张暖忻、杨延晋、黄蜀芹、吴天明、颜学恕、郭宝昌、陆小雅、从连文、林洪桐等。1990 年,第四代重要导演黄建中曾撰文《第四代已经结束》。事实上,在 80 年代中期,第四代作为一个艺术群落和一种共同的艺术追求已解体。

倪。自觉或不自觉地,第四代的青春、爱情悲悼成为其“文革”书写的重要且有效路径。其中,青春或爱情悲剧与“文革”经历或记忆彼此叠加,并有效替代。这显然不仅由于第四代导演确乎在“文革”十年间度过、或曰“荒废”了他们的“青春”,准确地说,是青年时代,也并非以青春冲动或青春期迷乱作为“文革”暴力成因的基本阐释。因此第四代的发轫作书写“文革”年代的爱情悲剧,却并非迟到的、书写全球60年代的“青春残酷物语”(要很久很久以后,类似书写方才会在《阳光灿烂的日子》及更久之后的《血色浪漫》、《与青春有关的日子》中得以显影。而后者将意味着悼亡——对青春、同时是对“文革”的历史与记忆印痕的悼亡——的完成),相反,是在忆念青春之间,实践着此岸自我的救赎。如果说,在弗洛伊德那里,悼亡的意义,正在于遗忘、葬埋,让生者 幸存者或苟活者得以延续自己的生命,那么,七八十年代之交,第四代之“文革”青春 爱情书写之悼亡意味,正于不期然间揭示了第四代及整个伤痕书写所呼唤、搅动起的泪海,意在葬埋、忘却“文革”历史。这里,尝试葬埋、遗忘的,不仅是一段政治社会史、特定的社会政治结构,“伤痕”书写与新版官方说法的共振,更在于尝试剥离“文革”十年间的个人体验、情感与记忆,将“文革”十年改写为一份异己且外在的暴力入侵。于是,在“伤痕”写作,尤其是第四代的电影书写中,悼亡,并非某种阐释路径,或象征意味,而成了最突出的被述事件。在第四代的发轫作之一《巴山夜雨》之中,被押解的“思想犯”、主人公秋实一以贯之的情感与心理动机,不是对现实政治的愤懑或沉思,不是对凶多吉少的未来的忧虑,而是对亡妻的无穷怀念和悲悼;影片的诸多插曲,也是催人泪下的场景之一,是浓重的夜色之中,秋实搀扶前来长江之上“扫坟”的大娘,将一篮家乡的红枣洒入船舷外的波涛之中,并瞬间为激流所吞没,以祭扫她那无端丧生于“文革”初年的弹雨和漩涡中的儿子。而成为七八十年代之交最重要的政治文化事件之一的影片《铸恋》则成为双重悲悼:如果说,影片以炽阳、雪原、狂风、劲草的序幕和尾声,为主人公、归侨画家凌晨光献上了一支悼亡曲,那么,为七八十年代之交的中国电影导演所酷爱的“时空交错结构”^①,凌晨光于逃亡路上、饥寒病弱濒死之际回忆起自己的一生,却始终以他对亡妻绿娘的悲悼之情所贯穿。

^① 七八十年代之交,中国电影批判的流行术语。参见汪流:《电影剧作结构》,中国电影出版社,1986年。

事实上,在第四代发轫期的创作中,关于离丧的记忆、因爱人的丧失而毁灭的爱情记忆,成了“文革”岁月的填充物与记忆的替代物。一如那些经常为人们所引证的著名对白:“一切都离我而去”(《城南旧事》),“各自手执一柄如意,却始终未能如意”(《如意》),“能烧的都烧了,只剩下大石头了”(《少鸥》)。然而,在七八十年代之交的电影中,悼亡,间或是一个共同的主题或曰书写路径,同时是一种极为有效的文化政治功能。如果说,死亡原本是某种古老、“自然”而绝佳的叙事段落法与结局类型,那么,在这一时期的新主流叙事中,一片荒冢(《枫》)或一座新坟(《天云山传奇》),便不仅充当着故事悲伤却别具完满之意的结局,而且成功地在象征层面上终了并了葬埋“文革”历史与记忆。换言之,这始终是两个层面、不同意义上的悼亡:在叙事层面上的,那是至爱之人的离丧,一个爱情/青春/成长的悲剧故事,“文革”或“失时代”似乎只是或可置换的景片或外在的悲剧成因;而在意义与社会功能层面上,悼亡,间或是一个必需的仪式;以悼亡式的出演,反身告知并印证“文革”的“死亡”终结与历史葬埋,从而斩断叙事/受众主体与这段纷繁历史之间的脐带。然而,第四代之悼亡书写的差异之处,在于那与其说爱情与青春的悲剧,不如说,是爱情与青春的断念;坟墓——死亡的确知,始终处于叙事的与视觉的缺席状态。诗人秋石(《巴山夜雨》)、画家凌晨光(《苦恋》)都因羁押、流放、逃亡而不曾目睹爱人的死亡;《小街》中的女主人公、故事中的剧作者/爱情故事男主角则断然否认“她可能已不在人世”的假设,《巴山夜雨》中曾于叙事人生命交际的人物大都不知所终;《少鸥》《青春祭》的男主人公则因葬身雪崩中的茫茫雪山和泥石流完全吞没的村庄而尸骨无还。因此,一份“无处话凄凉”的悲切,甚至丧失了遥寄凭吊的“千里孤坟”。第四代的电影书写由是而成了未能完成的悼亡,不是“为了忘却的纪念”,而是“爱,是不能忘记”。书写“不能忘记”的爱不仅在于凸显离丧与永难完满的伤痛,而且在于以爱之伤痛的记忆置换或屏蔽“文革”的历史记忆和生命经验。较之弗洛伊德的“悼亡”,第四代的爱情悲剧,更近似于弗氏所谓的“屏忆(screen memory)”。这也是众多的伤痕写作与第四代发轫作引发巨大的社会反响(曰“轰动效应”)的谜底之一:它们在难以计数的读者、观众心中引发的巨大共振,与其说是由于它们提供了某种真实“文革”历史画面,不如说,它们提供某种传达“伤痛”的有效的能指,凭借这一“空洞的能指”,人们得以组织起漫漫十年的“文革”历史中极度繁复、斑驳的经验中真切的伤痛,

而这伤痛原本难于共享、羞于启齿、无法言说。或许，这也正是七八十年代之交文化政治悼亡之未完成式的社会症候所在，悼亡式的先在，一如“文革”终结与“彻底否定”的宣告，将彼时远未逝去的“文革”葬入了历史的墓冢，以苦难为其唯一版本，将其隔绝为拒绝亦禁止别样言说的对象。于是，这段未死已死的历史，当代中国最重要的段落之一，便成了20世纪政治文化记忆与情感结构中的一具幽灵。似乎无需引证德里达的表述，我们在后见之明里已然获知，幽灵的特征便在于无形出没、不定期返还^①。

第四代电影及早期伤痕文学之悼亡书写，固然有效地提供了“文革”十年极为繁复的个人、集体伤痛的宣泄之路径，同时也颇为成功地在以书写历史的名义，完成了“文革”历史的空洞化。笔者亦曾在《斜塔》一文中指出，在第四代的发轫作之中，故事常常发生在一处闭锁而流动的空间之中，那是长江上一艘江轮（《巴山夜雨》）、一只顺流而下的木排（《没有航标的河流》），或一列疾驶中的火车（《春雨潇潇》），它穿越历史与现实的空间，又外在于历史与现实的规定。因此，影片不曾成就任何一种道路主题的叙事，而只是提供了一处悬浮于历史之上的舞台，一处被忧伤与怜悯的柔光所洞烛的舞台。其上演出的悲剧剧目则成为多重意义上的“他人”的故事：故事的主人公始终只是种种历史暴力的对象或曰客体，是历史——在此是“文革”历史的绝对异己者——自外于20世纪50—70年代的社会政治逻辑，更超脱于历史的洪流与泥沼；历史亦因之而成为爱情悲剧中的“他者”：某种天外飞来的横祸，一份命运的莫测与无常。如果说，影片《苦恋》风波，事实上显影了七八十年代之交中国阴晴不定的政治文化生态，记述着政治与艺术的联姻宣告离异之际的政治玄机^②，那么其最终的政治触礁，毕竟划出了七八十年代之交年代欲说还休、半推半就的文化政治实践的预警线。因此，《苦恋》以降，青春与爱情悲剧中的他者、毁灭性的力量便愈加抽象而暧昧，它间或是“无名、狂乱而暴虐的社会黑暗”，间或是超人而非人的毁灭力量：无主名的群氓或暴民（《小街》《苦恋》）、雪崩（《沙鸥》）或泥石流（《青春祭》），甚至陡临的重症（《如意》《城南旧事》）。当青春与爱情的悼亡曲置换了“文革”十年的历史叙事，“文革”历史或曰“反思”之名，便开始蜕变为舞台剧影片上几抹血色，

^① [法]雅克·德里达：《马克思的幽灵：债务国家、哀悼活动和新国际》，何一译，中国人民大学出版社，2008年，第4页。

^② 参见徐庆全：《从陈播的一封信看〈苦恋〉高层争论》，《炎黄春秋》2006年第2期。

或干冰制造出的瞬间冷雾。

二、60年代？错位的耦合

此间，一处或许极为重要的思想史与文化史的重要的症候，在于以伤痕写作和第四代电影所开启的80年代中国与全球60年代之间的错位与再度遭遇。某种如果说，中国的60年代——尤其是“文革”的巨潮涌起，曾为全球60年代——欧洲的学生运动、美国反战浪潮、亚非拉的游击战火提供了某种想象之源、精神镜像与国际政治动力；那么终结并葬埋“60年代”的中国“新时期”之序幕，却再度从全球60年代之中，获取了其误读式想象空间与书写方式。其突出的表征，便在于80年代中国文化再度为曰“理想主义”的乌托邦冲动所盈溢；“原画复现”式地，现代主义（艺术）的再临，重新建构了中国“知识分子”作为精英的社会主体想象。或许无需赘言的是，此间巨大的错位，不仅在于显在的、以资本主义为人类公敌的全球60年代和制度拜物教的新神：资本主义的隐形归来的中国80年代间的南辕北辙，而且在于全球60年代的乌托邦冲动朝向未来、一个终结资本主义的理想未来，中国80年代的理想主义热情则在中国未来的尽情狂想中将乌托邦想象托付给世界历史的旧日：阶段不可超越论、补课说或对失之交臂的历史契机丧失的痛切。尽管那份想象怀旧、绵延的乡愁将在90年代与世纪之交方才冰山初露一角。

言及80年代中国与全球60年代的这一逻辑且怪诞的耦合，必须暂且搁置讨论早已在“文革”之中开启的“绿色革命”、搁置中国之“伤痕”与苏联之“解冻”在资本主义“规律”的时刻表上的重合^①，搁置将姗姗来迟的“语言学转型”、新左派运动及资源、图像时代、信息爆炸等；七八十年代之交的中国与全球60年代文化的再度耦合，首先是中国世界视野中欧洲的归来，中国80年代与欧洲60年代时间之窗的叠加，在于现代主义文化的一次强力爆发，一次叛逆式的反动；尽管其精神内涵南辕北辙，但它们确乎同样开启了一个“文化的自我仇恨”^②的年代。如果说，正是在战后欧洲经济的高度发展所创造的繁荣间长起的一代人，发起了20世纪“最后一场欧洲革命”，那么，

^① 参见温铁军：《我们到底要什么？》，华夏出版社，2004年。

^② [法]弗朗索瓦·多斯：《从结构到解构：法国世纪思想主潮》，季广茂译，上卷，中央编译出版社，2004年，第264页。

正是于新中国长大成人的一代（正如电影中的第四代），开始逆反、审判他们成长的年代——尽管终有一天，他们将在未来、新主流建构完成之时，接受“与共和国一起成长”的命名^①。在此，笔者同样必须暂且搁置七八十年代之交中国之“文化的自我仇恨”议题的追问和展开，因为“文化的自我仇恨”可以在某种意义上涵盖20世纪中国文化现代化的特有重要命题与路径，尽管我们更多地、委婉地将其称之为“传统与现代”的讨论；而七八十年代之交中国的这一“文化的自我仇恨”事实上集中针对着当代中国的历史与政治结构，直到这一自我仇恨的表述触及现实政治防火墙，方才再度采用“传统与现代”或曰“历史文化反思”的转喻形态；于是，另一重想象性的耦合：新时期中国与世纪之初的“五四”新文化运动间的结构性“仿佛”方才浮出水面。如果说，二战结束之后，第三世界的崛起、昔日殖民地的独立迫使欧洲直面其作为世界的一个区域而非中心或全部的事实，因而开启了其“文化自我仇恨”的时代，那么，七八十年代之交的中国，则在久已自逐于冷战年代的社会主义阵营之后，再度尝试抛开与亚非拉/第三世界的连接，以完成一个历史的“转身”：国际视野中的第三世界的落幕和欧美世界的登场，再度于资本主义的全球体系中定位自身的时刻，萌动并开启了一个新的文化政治的“自我仇恨”时代。这一朝向西方/欧美世界的历史转身，为七八十年代之交的中国文化、中国电影所显影、供给的最重要的资源，首先是某种语焉不详的关于“知识分子”——特立独行、拒绝合作的思想者与精神贵族的想象与自我想象，某种渐次积聚的、以“知识对决权力”的乌托邦冲动。尽管这一时刻，欧洲在新自由主义的全面启动之中，正是宣告知识分子这一社会功能角色死亡的年代，而新时期中国的历史变迁，再度遥远而切近地助燃了这一进程。但在七八十年代之交，再度于“铁幕”裂隙间冉冉显露的60年代欧洲，则同时给中国文化、中国电影重新图绘出一幅艺术现代主义的长卷。断裂于40年代中国自身的现代主义传统，中国电影首度触摸并拥抱巴赞、电影作者论、与电影相对于其他古典艺术的“独立宣言”。这一事实决定了第四代将是中国电影史上第一代于“导演中心”视野中获得命名的导演群，同时解释了第

^① 2003年7月中国电影家协会、电影频道节目中心、中国电影基金会共同举办的大型学术研讨会《与共和国一起成长——首届中国电影导演研讨会》，会议开幕式在人民大会堂举行，第四代导演成了其中的绝对主角。会议论文收录于王人殷主编：《与共和国一起成长》，中国电影出版社，2004年。

四代创作对电影技术 叙述技巧——曰“电影语言的现代化”的崇拜与迷恋。

于七八十年代的中国，“电影作为艺术”，仍是一则抗辩式的宣言，其真意，并非为电影申辩，而在于宣告文化、艺术、电影之为政治工具的终结。七八十年代之交，对导演中心 电影作者论（摄影机——自来水笔）的倡导，并非仅仅是迟到的 60 年代欧洲 法国电影新浪潮的震荡回声，而且是一个必需而重要的文化建构过程。其中 50—70 年代的社会政治结构与文化体制建构出的一个重要的社会功能角色：党的文艺工作者，在此悄然分裂、蜕变。尽管对于 50—70 年代、新中国的第一代电影人（亦在追溯与逆推中被称为“第三代”），这一称谓不仅是一份权力与荣耀的命名，或一具剥夺了自我与主体性的桎梏，而且是一份真实的状况，一种信念和使命。而电影作者论的进入，则悄然地祭起了“个人”与“艺术”两位“新”神，同时也是欧洲 60 年代余烬中的两个幽灵。在此，不仅“党”政治与文艺悄然滑脱，而且渐次成为新的文化建构过程的核心对立项之一。第四代以相当温婉、实则决绝的姿态所标识出的断裂，似乎已无需赘言，亦并无太多的新意，正在于以非政治化作为一种高度政治化的社会文化实践，或曰文化政治实践的，间或有效的路径；而七八十年代之交（甚或伸延至 90 年代前叶），（包括第四代在内的）电影书写，不仅是有效的文化政治实践方式，而且具体而深刻地裹挟在高层政治风云之间。因此，一个公开的秘密，便是七八十年代之交中国文化、中国电影与全球 60 年代的又一重叠加：与 60 年代冷战的此端、社会主义阵营内部的社会抗衡运动及艺术运动的再度遭遇。上文已论及了社会主义阵营内部的抗衡论述与运动、60 年代东欧的青年学生运动、社会运动如何在“文革”后期喂养了中国的民间知识分子群体；后者在 1976—1978 年的民运、民刊、民主墙间崭露锋芒，并迅速遭解体、沉没；而就中国电影而言，第四代导演尽管是“出身”于新中国文化、电影机构、专业教育体制的第一代，并且在“文革”电影、准确地说是“样板戏”电影 舞台纪录片（彼时彼地的官方不计成本的大制作）获得他们最初的电影与制片经验的，但其创作发轫之际，却是对 60 年代、苏联解冻电影之登场式的搬演与复制。如果说，断章取义、有意误读的中国版巴赞，以所谓的“长镜头理论”、“纪实美学”，成功地消融了法国电影新浪潮与欧洲作者电影的文化政治之异己性，将其耦合于内在社会主义艺术成规的现实主义（曰：社会主义现实主义、“现实主义创作原则”、现实主义之为“先进的”“创作方法”对“世界观局限”的突破作用、两结合 革命现实

主义与革命浪漫主义相结合之“创作原则”、现实主义的广阔道路”……),那么,公开而匿名的苏联解冻艺术的“内参版”,则不仅为第四代电影提供了既成的偏离社会主义现实主义工农兵文艺的航道,而且提供了以忧伤与怜悯的叙事基调获得张扬的“人道主义”精神旗帜。

三、拯救历史的“人质”

在这里,笔者必须提及并极为粗陋地勾勒有关七八十年代之交中国之人道主义论题的质询与展开;事实上,这一论题正是切入当代中国,尤其是70年代以降中国思想、文化史的重要入口。作为一个并非特异的西方语词中国之旅的例证,对 humanism 一词的汉译,将这一欧洲文艺复兴、启蒙主义的关键词一分为三:人道主义、人本主义、人文主义,并为此一组相关且相异的能指,赋予了相距颇遥的丰富且缠绕的所指。分身为三的汉译,固然是对 humanism 一词繁复的外延及内涵的细分,同时也记述、展示着这一西来语词东渐过程之文化政治实践的轨迹与印痕。于50—70年代出现与使用频率相当高的人道主义一译,同时与其添加了前缀的相关概念集:革命/无产阶级的人道主义、资产阶级人道主义,尤其是资产阶级人性论,共同构成了文化、文学、艺术理论、批评史的地标性论争与实践^①;而马克思主义人道主义则在充当七八十年代之交最重要的战后欧洲思想对中国的冲击波:存在主义“落地”的“护心镜”的同时,记述着新时期、80年代幕启处一次至为重要的思想与政治波澜:即,对马克思《1844年经济学哲学手稿》的重提,对青年马克思之人道主义论述与倾向的强调,以对“青年马克思”的重读作为批判教条马克思主义、同时也是彼时已裂隙纵横的官方意识形态的武库。关于“青年马克思”和“马克思主义人道主义”的讨论,固然在“反资产阶级自由化”、“清理精神污染”的新政治管束中遭禁止、被惩戒,但它作为这一幕启时分最重要的霸权争夺战却事实上全线胜出。因马克思主义前缀而事实上闯关成功的人道主义之名,成为拓宽意识形态裂隙、并使其最终碎裂的杠杆支点。

^① 参见周扬的《文艺战线上的一场大辩论》(《文艺报》1958年第4期)、钱谷融的《论“文学是人性”》(《文艺月报》1957年第5期)、巴人的《论人情》(《新港》1958年第1期)等。主要研究参见朱寨主编的《中国当代文学思潮史》(人民文学出版社,1987年)、洪子诚的《中国当代文学史》(北京大学出版社,1999年)等。

事实上,也正是在这里七八十年代之交及 80 年代上半叶的中国文化主脉再度与 60 年代相遇:不仅马克思主义人道主义的讨论原本是后 1956 年、广义的欧洲新左派反省、更新马克思主义的重要脉络之一,而且相关的理论著作(包括萨特的《马克思主义是一种人道主义》)亦是 60 年代初、“文革”前夜成为“内参书”出版的序列之一。然而,作为中国 80 年代的序曲与正剧以及全球 60 年代的重要错位之一,彼时,欧洲文化左翼对马克思主义人道主义的讨论,旨在更新马克思主义对资本主义的批判力度,同时批判反省斯大林之专制主义悲剧;而 80 年代之初,中国之马克思主义人道主义的讨论,至少在其政治及文化政治实践的层面上,成为借重人道主义论述,以清算 50—70 年代的中国政治历史,进而否定、清算马克思主义的政治目的。一如《恋恋》之完成片的命名《太阳和人》,正在于以人道主义的“人”之名控告“太阳”:一个在“文革”的过度编码系统中有着特有所指的神话符码(“毛主席,我们心中最红最红的红太阳”),并且在将进一步泛化为以“人”/“大写的人”抗衡专制的新意识形态询唤。

或需赘言的是,如果说,此间的中国电影,尤其是第四代创作中的人道主义旗帜,直接来自 60 年代苏联解冻时期的电影记忆,那么,它同时出自自己深刻内在于 50—70 年代中国社会文化结构中的欧美思想文化资源——笔者曾将其称之为当代中国文化“无法告别的 19 世纪”^①。笔者曾指出,50—70 年代,新政权在整个社会全民中普及马克思主义的政治与意识形态需要,推动了 50—70 年代中国的国家文化机构大规模、系统地经过筛选翻译介绍“文艺复兴”以降的欧美思想著作;而建构新的、社会主义文化的前无先例,则使得某些相对于资本主义社会具有批判力的、18—19 世纪的欧美文学、艺术作品成为不尽如人意、却别无选择的“他山之石”。而“文革”中后期,与社会主流意识形态裂隙渐次显露相伴生,同时为经过全民文化普及的社会表现出的强烈的文化需求与愈加单调、贫乏的社会文化生活的彼此背离所助推,一个以知识青年民间知识分子群体为主、有着极为广泛的社会参与的“地下读书运动”,则在不期然间,将这些经过筛选的欧美思想、文化、文学、艺术,演化为 70 年代中国高度共享性的社会文化。事实上,“文革”后期的“地下读书运动”,将欧美、中国古典哲学、文学与马克思主义、列宁主义、苏

^① 参见笔者:《涉渡之舟:新时期中国女性写作与女性文化》绪论,北京大学出版社,2007 年。