

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2024.06.013

吴天明西部电影的乡土叙事与 “现代的正当性”建构

阳海洪, 杨慧

(湖南工业大学 文学与新闻传播学院, 湖南 株洲 412007)

摘要: 吴天明在其西部电影中, 以城乡关系为主题内容, 通过“离乡”“留乡”和“归乡”三种乡土叙事形态, 构建了“责任高于权利”“集体高于个体”“民族性高于世界性”的现代正当性基础, 乡土文化成为其理解传统与现代关系的最后意义归宿地。吴天明西部电影关于“现代的正当性”的乡土叙事, 为中国西部电影乃至中国电影如何在“历史”与“当代”双重对话中, 推进传统的现代转化, 建构具有历史高度、哲学品格和民族特色的影像表意体系提供了重要启示。

关键词: 吴天明; 西部电影; 乡土叙事; 现代的正当性

中图分类号: J905

文献标志码: A

文章编号: 1674-117X(2024)06-0100-08

The Rural Narrative and the Construction of “Modern Legitimacy” in Wu Tianming’s Western Films

YANG Haihong, YANG Hui

(College of Literature and Journalism, Hunan University of Technology, Zhuzhou 412007, China)

Abstract: In his Western films, Wu Tianming focuses on the theme of urban-rural relations and constructs a modern legitimacy foundation of “responsibility above rights”, “collective above individuals” and “the national above the worldly” through three forms of rural narrative: “leaving the hometown”, “staying in the hometown” and “returning to the hometown”. Rural culture becomes the ultimate destination for his understanding of the relationship between tradition and modernity. Wu Tianming’s rural narrative about modern legitimacy in his Western films provides important inspiration for Chinese Western films and even Chinese films on how to promote the transformation of tradition into modernity in the dual dialogue of “history” and “contemporary”, and construct a visual and symbolic system with historical height, philosophical character, and national characteristics.

Keywords: Wu Tianming; Western Films; rural narrative; modern legitimacy

收稿日期: 2024-08-04

基金项目: 国家社科基金后期资助项目“中国近代新闻舆论工作领导权建设研究”(23FXWB025)

作者简介: 阳海洪, 男, 湖南冷水江人, 湖南工业大学教授, 博士, 硕士生导师, 研究方向为新闻史论、电影史和影视批评。

顾名思义, 中国西部片因地而名, 是一种具有浓郁西部地域文化色彩的电影艺术类型。西部片描摹西部自然景观和民族风情, 再现中国历史与传统文化, 剖析民族心理和民族性格, 并在此基础上将政治反思提升到哲学高度, 形成了具有民族特色的影像表意体系和风格特征, 开拓出中国电影新的美学境界。西部电影具有明确的诞生时间, 其以 1984 年钟惦棐提出“西部片”概念和吴天明创作的《人生》为标志, 迄今已走过 40 年历程。在众多西部电影中, 吴天明创作的《人生》(1984)、《老井》(1986)、《百鸟朝凤》(2013) 是其中的经典之作。“在吴天明的电影中, 大西北那苍凉厚重、连绵不绝的黄土地已然成为传统文化摇篮的指代, 生于斯长于斯的乡亲父老则是中华民族的象征。”^[1] 西部电影最为辉煌的时期, 无疑是在 20 世纪八九十年代; 进入 21 世纪后, 西部电影虽也不乏精品, 但整体影响已呈衰颓之势。2009 年, 王一川从中国当代电影地缘板块的角度撰文指出: “由于来自‘走向世界’和全球化两种力量的内外合力作用, 西部电影模块的终结成为必然。”^[2] 尽管电影作为艺术, 只是对现实世界的审美把握, 并不为现实世界提供现成答案, 但电影并非“虚悬”之物, 而是现实世界的折射和投影, 是对现实世界的意义阐释和社会问题的“想象式”解决。西部电影聚焦传统和现代、历史和现实的关系, 并由此为中国现代化改革提供了审美观照和哲学思考。因此, 能否为观众提供富有阐释效度的影像世界, 成为检验其美学深度和历史高度的标尺。就已有研究成果看, 学界对西部电影中传统与现代的关系虽多有讨论, 且成果丰硕, 但大多研究存在开掘不深的局限。本文在吸纳前人研究成果基础上, 以“现代的正当性”为核心概念, 将吴天明西部电影中的乡土叙事作为“一种对中国城市化进程中所表现出的所谓‘现代性’进行反思的情感表达”^[3], 并将其置于近代中国电影接受西方现代性的叙事传统中, 反思西部电影处理传统和现代文明关系的得失, 探索西部电影再续辉煌的路径。

一、中西之间: “现代的正当性”问题及其对吴天明西部电影乡土叙事的影响

“现代”是一个源于西方文明语境的概念。

在全球化语境下, 中西之间的跨文化交流和传播成为民族历史向世界历史转变进程中的有机部分, 中西之间互为他者与镜像的关系呈现出跨文化交流的异质性。这种异质性表明, 中国只有在确认现代文明正当性的基础上, 才能在同意、服从的基础上自愿接受现代文明。

(一) “现代的正当性”概念内涵

“现代”是一个在欧洲历史中形成的概念。中世纪之后的欧洲, 经过文艺复兴、思想启蒙和工业革命等一系列运动后, 形成了区别于前一时期的“现代性”特质。“现代化”指的是人类文明摆脱前现代状态而进入现代的演化过程, 亦即现代性特征形成并发展的动态过程。总而言之, 现代社会即指资本主义社会。“正当性”是英文“Legitimacy”的汉译, 该词也被翻译成“合法性”或者“肯认性”。“为什么人类要服从强加在自己身上的权力?” 始终是哲学要不断追问的问题。在现代社会科学理论中, 从命令-服从的角度入手分析权力和政治现象一直是主流的研究视角。“在韦伯看来, 支配的本质是对命令的服从。”^[4] 因此, 韦伯提出了“Legitimacy”概念, 以解决“命令-服从”关系的正当性或者说合法性问题。“所谓政治合法性, 就是指政府基于被民众认可的原则的基础上实施统治的正统性或正当性 (the right to rule on the basis of recognized principles)。”^[5] “正当性”是一个应用范围很广的概念, 在支配关系之外, “社会变动以及新的规范、态度、实践和制度形式的发展与传播”也可纳入其分析范畴^[6]。西方文明作为一种强势文明, 自它以殖民侵略方式打开中国大门之后, “现代(西方)” / 与“传统 / (中国)”之间形成了“中心-边缘”的不平等关系。如何接受一种强加于身的异质文明, 并为之构建正当性基础, 成为中国电影的核心议题和言说对象。

(二) “现代的正当性”标准与中国电影双重现代性叙事

中国是在“绩效正当性”和“道德正当性”的双重标准下接受西方现代性并展开电影叙事的。现代社会以国富民强为诉求目标。“贫弱不能成为人类追求的普遍性价值, 不是因为它缺乏德性, 而在于它不具有再生产的能力。特殊性变身为普遍性的一个必要条件是能力(力量)的介入。”^[7]

在殖民与反殖民的近代战争中,国人看到了以科学技术为表征的西方文明的“富强”绩效,并由此重新评估中西文明的优劣。国人对传统文明的评价,也呈现出从“器物上感觉不足”“制度上感觉不足”到“从文化根本上感觉不足”的嬗变历程。知识精英以国家富强作为文明绩效的正当性标准,视传统文化“若仇敌,若洪水猛兽,而不可与为邻,而不为其菌毒所传染也”^[8],并提出了以西方“民主”和“科学”再造中国文明、重建现代中国的启蒙目标。在道德正当性上,基于市场经济和城市自治的西方文明,强调要在个体权利基础上重建现代伦理的正当性基础。“在西方传统中,自由作为按照自我设定的目标行为的能力被看作是自我价值,并且是这样一种价值,它相对于其他价值如稳定性、可预测性和安全性总是越来越强烈地走到突出重要的地位。”^{[9]37-38}美国西部片即以个体权利作为现代正当性的意义锚点,其“崇尚个人自由和独立,重视个人尊严及内在的使命感和正义感,符合美国社会根深蒂固的个人主义价值观和‘天赋使命’的英雄主义理想”^[10]。与西方不同,在农耕经济和宗法社会基础上形成的以集体为本位的伦理文化、家族文化构成了中国传统文化的基础。“‘家国同构’作为一种古代主流文化认同和接受的思想观念,既催生了‘忠孝情感统一’的社会伦理和以国为家的群体意识,也奠定了家庭政治化的惯性思维”^[11]。在乡土中国被强行纳入西方主导的现代化进程之后,乡土社会追求现代化、城市化的发展问题,成为中国的历史主题和诉求目标。中国社会由传统向现代转型即是从农耕文明向城市文明、由集体本位向个体本位转型的过程,并在此过程中证成以个体权利为基础的现代价值的正当性。

电影是“最具‘城市文化’标记的艺术形态”^[12]。“绩效”和“道德”的双重正当性,在中国电影中表征为“社会现代性”和“审美现代性”的双重叙事传统:“一是社会现代性,代表了一种在社会经济层面强烈追求现代性的理想,代表了一种乐观、积极进取的人生态度,相信历史是向前发展的,从而追新逐异,在价值参考系上秉持线性时间维度和西方维度。二是审美现代性,它体现在意识形态领域对社会现代性进程反思与批判。”^[13]社会现代性叙事是“国富民强”绩效

标准的银幕呈现,电影是中国现代化转型的影像记录者和推动者。在中国早期电影中,“城市”作为一种视觉现代性的表征,体现为一种唯“物”主义式的存在,并经由物质化的影像叙事,将城市文化转化为一种具体感性的、与人们密切相关的日常生活方式,带动人们展开对城市的现代性想象与自我身份的确立。与五四启蒙文学相比,中国早期电影疏离于现代政治改革,它并没有鼓励青年以“弑父”“离家”方式,划清与传统文化的界限。《阎瑞生》(1921)和《红粉骷髅》(1922)以犯罪片形式,建构了城市的“犯罪之都”形象。

“遍布着妓院、烟馆和跳舞场的上海,不仅是鼓噪良民失去操守的骄奢之城,而且是诱惑少女失去贞节的淫逸之地。”^[14]《孤儿救祖记》(1923)等家庭伦理片,生动展示了近代中国城市化进程中的人性堕落,并通过对理想“父性”的渴望和对伦理亲情的拯救,向传统文化深情回望。20世纪30年代,左翼电影人介入电影摄制并开始掌握电影文化运动的领导权,其为中国电影提供了新的价值体系和判断标准。在左翼电影人看来,城市是以金钱、资本为底层逻辑并企图掩盖这种逻辑的空间形态。因此,左翼电影将城市建构为阶级斗争的展开场所和革命舞台,进而对城市文化展现出一种强烈的否定态度。在《马路天使》(1937)中,“下之角”的贫民窟与高高在上的法律事务所,就是阶级对立的银幕隐喻。在《大路》(1935)中,底层民众“被赋予了阶级、救亡等政治色彩,是具有革命、启蒙意义上的现代身体”^[15]。在“十七年”电影中,城市是现代化的表意符号和社会主义中国的可欲目标,但另一方面,对城市文化的产物——经济政治体制、生活方式、伦理道德和审美意识等——则保持高度的警惕。在《不夜城》(1957)、《霓虹灯下的哨兵》(1964)等电影中,现代城市的物质性、消费性成为消极人生观的“渊藪”,创作者为此着力构建一种在物质上接纳城市却在价值上排斥城市的叙事方式。

(三) 双重现代性叙事与吴天明西部电影的乡土叙事

十一届三中全会后,以邓小平为核心的中央领导集体,作出了把党和国家工作中心转移到经济建设上来、实行改革开放的历史性决策,搁置意识形态争论,发展经济、改善民生的绩效目标成

为中国现代化运动的正当性基础。1984年10月,党的十二届三中全会提出将改革重点从农村转至城市,强调把社会主义与商品经济结合起来,通过扩大企业自主权的方式,加强企业发展活力,为城市吸纳农业剩余产品和农村剩余劳动力提供助益,这大大加速了中国的城市化进程^[16]。作为时代进程的记录者和反映者,电影要服务于中国的现代化改革,“激发人民群众的爱国热情和积极进取、奋发向上的精神,为建设四化、振兴中华而努力奋斗”^[17]。这成为西部电影走出“文革”、反思历史文化、重启现代性叙事的历史语境。在现代社会中,生存权是一种居于绝对优先地位的权利,而人与自然的关系则是最基本也是最具根源性的生存关系。西北地区土地贫瘠,生存条件恶劣。西部电影以“人”“地”依存关系为基础,再现西部人在抗争自然环境、争取幸福生活过程中的生存状况和精神面貌,反思民族性格、民族心理和民族文化,并由此彰显电影的民族特色和艺术美感。吴天明西部电影的乡土叙事,同样延续了中国电影的双重叙事传统。一方面,在社会现代性上,吴天明在《人生》《老井》和《百鸟朝凤》等电影中,通过城乡空间并置的方式,描绘西部乡村的贫瘠和西部人严峻的生存状态,将西部乡村建构为物质落后的前现代空间,并在展示城市生活繁荣富裕的同时,将城市建构为农民改变生活命运、争取幸福生活的“可欲”目标,肯定了高加林、赵巧英和唢呐匠进城的正当性,由此也反思了中华民族走向现代化的艰难历程。中美西部片虽都以“西部”命名,但两者“在文化内涵、矛盾冲突、人物形象及视觉图谱等方面具有显著的差异。而这些差异集中于一点,就是好莱坞西部片主要体现的是美国文化的重要内容——冒险精神;中国西部电影则弘扬的是中国人的生存精神——抗争意识”^[18]。另一方面,吴天明在展开社会现代性叙事的同时,也敏锐捕捉到中国现代性展开进程中西方文明对乡土社会及其生活方式的冲击,从而将人们追求现代生活的努力置于“历史-文化”的脉络中进行审视,在审美现代性中反思西方现代性的技术理性和个体伦理的正当性。简言之,西部电影面向传统文化的寻根努力,既要在后革命语境下清算传统文化对中国现代化改革的负面影响,更要在西部乡土

和历史中寻找民族力量的源头和希望,彰显中国文化精神和民族性格,以推动中国的“四化”建设和现代化改革。因此,吴天明西部电影中的乡土叙事,“不以反传统来显现自己的‘现代性’,而是以对优秀传统的弘扬来体现‘现代性’的完整性,这仍是对世界‘现代性’潮流的认同”^[19]。由此,“社会现代性”和“审美现代性”也成了吴天明西部电影乡土叙事的底色。

二、城乡之间:吴天明西部电影“现代的正当性”之乡土叙事形态

作为视觉艺术,电影是通过在银幕空间中建构影像世界来表达其对现实的认识和理解的,其人物和空间之间隐含着特定的对应关系,人物往往借助空间来表明身份特征,而空间则展示了人物的政治、社会和文化认同。简言之,“城市”和“乡村”,既是电影中人物活动的物质空间,也是表征人物思想和精神认同的文化空间。吴天明西部电影的乡村叙事,以城乡关系为主题内容,并将其具体展现为“离乡”“留乡”和“归乡”三种叙事形态,从而在“社会现代性”与“审美现代性”的双重叙事传统中,重新审视现代的正当性基础。

(一) 离乡:责任高于权利

《人生》讲述了高考失利的农村青年高加林,向往城市生活,并在如愿进城工作后,抛弃未婚妻巧珍后而最终失去一切的故事。电影在城乡分治格局中展示了“道德”和“历史”的双重内涵:在“道德”层次,电影征用了“痴心女子负心汉”的故事原型,讲述一个当代“陈世美”见异思迁的故事;在“历史”层次,电影通过两组三角恋爱关系(高加林、刘巧珍、黄亚萍;高加林、张克南、黄亚萍)爱情追求的变化,折射出20世纪80年代农村青年生活追求的变化。面对城乡发展和收入分配的不平衡,“十七年”电影中的主人公选择的是“留下”。电影《花好月圆》(1958)讲述了知识青年范灵芝、马有翼在三里湾村推动开渠扩社工作并收获幸福爱情的故事。《我们村里的年轻人》(1959)及其续集(1963)讲述了孔淑贞、李克明等知识青年学成归来,带领乡亲们开山修渠、修建水电站,并在建设家乡过程中建立感情、喜结良缘的故事。这些农村题材电影,通常借助一系列社会政治事件(如“农村合作

化”“大跃进运动”），来展现一代知识青年在处理与现实与他人之间矛盾关系时对自身观念的调整。开始时，人物或有想离乡进城等不符合主流价值标准的思想缺陷，但随着时代潮流的激荡和现实社会的推动，人物会改变之前的错误想法，拒绝进城的诱惑，最终选择留在乡村，并在农村建设中找到了理想爱情和个人幸福。

1980年代的电影继承了“十七年”电影将城市设定为现代化目标的叙事传统，但其拒绝了“十七年”电影的“留下”情节。在经济为中心的改革语境中，“生计”成为艺术作品最为重要的叙事动力，被意识形态遮蔽的“生存权”在文艺中获得了正面表达。个体离开乡村进入城市以实现阶层流动，成为新时期文艺作品的重要主题，并且被表征为一种英雄行为。在社会现代性叙事路径中，《人生》肯定了高加林对城市文明的向往及其离乡进城以实现阶层跨越的奋斗目标。尽管电影真实反映了权力腐败、城乡壁垒是造成高加林爱情悲剧的原因，以及在“奋斗—碰壁—奋斗—迷途—碰壁”过程中高加林命运选择的无力感，但吴天明的《人生》不可能像司汤达小说《红与黑》那样，去张扬小资产阶级知识分子以个人英雄主义方式反抗社会不公的行为，相反，其从审美现代性角度，批判了高加林厌倦土地、背叛爱情的利己行为。显然，在道德和历史矛盾中，吴天明偏向了道德层次。在他看来，个体固然有选择人生道路的权利，但这种选择不能违背生活和生命本身的价值。高加林土地观念的淡漠及其对爱情的背叛，是其个人主义排他性的表现。“在重新选择的那一刻，他在心理道德层面已陷入了迷途，人生于他眼中已成为一座动物化了的竞技场。”^[20] 儒家的责任政治传统，使得中国文明与西方以权利为本位的“‘正当性’的来源不尽相同，前者来自强调‘伦理道义’和‘责任’，后者来自强调‘执法’和‘问责’”^[21]。在城乡对比中，马占胜的趋炎附势、克南妈妈的小市民心理、黄亚萍门当户对的爱情观念，表明城市中更多的是精神荒芜与人情淡薄。反之，在巧珍和德顺老汉身上，则展现了陕北人民质朴坚强、信守承诺的“黄土地”精神。在人生道路选择中，电影以高加林“离乡—进城—回乡”的人生循环表明，责任高于权利的“黄土地”精神，依然是现代人的价值皈依。

“一个人的一生，不能离开土地，和土地要靠得越近才越好。这是主题多种含义的一个总的归宿性、意向性的答案。”^[22]

（二）留乡：集体高于个体

“人的自由，一个重要方面就是人要有权利自主地处置自己的身体与自己的各种社会关系。”^[23] 改革开放后，随着人们情感生活自主性的增强，中国电影突破极“左”政治设置的爱情禁区，涌现出《爱情啊，你姓什么？》（1980）、《庐山恋》（1980）等反映新时期青年婚姻恋爱观念的影片。这些电影“歌颂了积极向上的与时代脉搏相一致的恋爱观，批判了以金钱、色相、追求享乐为目的的资产阶级的恋爱观，鞭挞了反映在爱情婚姻问题上的种种封建思想残余与旧的习惯势力，向广大观众，尤其是青年们提出如何正确对待爱情与生活的重大课题”^[24]。但《庐山恋》等电影的示范效应，也使电影创作表现出“为爱情而爱情”、以繁华城市和风景区为拍摄地的非现实主义倾向。当时，吴天明也受到过这种创作倾向的影响，他在鼓浪屿拍摄的《亲缘》（1980），虚构了一个台湾姑娘和大陆青年之间的爱情故事。影片放映后，受到观众批评。

钟惦棐倡导“中国西部片”，其重要理由就是要反拨业界将题材集中在风景区和繁华城市的那种花前月下的创作倾向。同时，在当时关于“爱情电影”的讨论中，主流观点认为，爱情作为文学艺术的重要主题，可以写，也应该写，但电影对爱情的处理，要“能深刻地反映爱情与社会、爱情与事业、爱情与道义、爱情与生活的关系”，“在爱情的表现形式上要民族化，要合乎中国的民族习惯和社会道德规范”^[25]。

钟惦棐的理论倡导、主流媒体的舆论引领以及自己对创作实践的反思，促使吴天明拍摄了电影《老井》（1987）。《老井》讲述了老井村几代村民打井的故事；在这条主线之外，又讲述了孙旺泉、赵巧英和段喜凤之间的爱情选择。作为乡村知识青年，旺泉和巧英情投意合，并和《人生》中的高加林一样，向往城里世界。农民经济是“由家长或主人进行中央控制的”^{[9]19}。旺泉和巧英自由恋爱，遭到万水爷阻挠。迫于家庭压力，旺泉只好答应万水爷的要求，做了年轻寡妇喜凤的“倒插门”女婿，留在了老井村，并运用所学技术，

带领老井村人打出了第一口机井。失去爱情的巧英, 独自去城市寻找新的生活, 旺泉则留在了老井村, 成为万重大山里的一道“褶皱”。

《老井》以人地矛盾作为电影的叙事起点, 真实反映了西北恶劣的生存状况及人与自然之间依存而又抗争的生存关系。在物质和精神的双重贫瘠中, 惊心动魄地展示了旺泉、巧英和喜凤错位的性爱关系。在这个三角恋爱故事中, 巧英“反转”, 放弃了与旺泉的爱情, 离乡进城; 旺泉“反转”, 留在老井村, 娶了不爱的喜凤。“这种错位直接显示了生存的本能取代感情的倾注成为性选择唯一的动机。”^[26] 电影从社会现代性和人性觉醒的角度, 塑造了巧英追求爱情、向往现代生活的时代新女性形象。与巧英的“反转”相比, 旺泉的“反转”, 则是放弃了刻骨铭心的爱情和进城后的美好生活, 而以“劳动力”和“性工具”的双重身份进入婚姻, 接受了毫无感情基础的喜凤。电影中的“老井”象征“精神之井”, 象征“一口多年来把老井村人们的思想禁锢在封闭、狭窄的天地中的井”^[27]。旺泉作为改革时期农村“社会主义新人”, 其“留乡弃城”的爱情选择, 固然展示了传统文化的惰性力量, 但他将村庄利益置于个体利益之上, 为了老井村人的幸福生活牺牲爱情, 毅然接过前人的“接力棒”, 去实现“打井”的庄严使命, “这种刻苦耐劳、永不言败的性格是中华民族优秀品格的缩影”, “展现出奋斗不止、生生不息的民族精神”^[28]。

西方现代性的形成, 是基于市场资源配置中心地位的理性原则“脱域”出来并成功支配社会的过程。经由这种支配关系, “工具理性解决了理性化和信仰(道德)之间的冲突, 使得科学技术获得独立自主无限的发展可能。而个人权利则成为社会行动和基于契约的各种制度正当性的最终根据。从此, 不仅每个人自主地追求个人目的和利益是正当的, 而且契约关系具有高于传统血缘、道德和有机的人际关系的正当性并成为一切社会制度的框架”^[29]。与西方电影不同, 《人生》和《老井》中的乡土叙事, 都以爱情选择作为叙事中心, 以人与土地关系作为评判人物选择的价值标准。这种双重叙事表明, 吴天明在承继启蒙叙事传统, 将个体的确立及选择的自由作为正面价值予以展现的同时, 也以其艺术家的敏锐, 开始警惕市场

经济带来的思想和情感冲击。面对“个人”概念进入乡土社会的历史现实, 《人生》和《老井》从“文化”和“审美”路径进入, 强调个体理性不能逾越乡村伦理, 以压抑理性的膨胀, 并由此重新设定中国人通往现代化的价值起点。在吴天明的乡土叙事中, “我们会感觉到乡村共同体的思想资源, 一直隐蔽在 1980 年代深处, 并为各种叙事力量反复征用”^[30]。

(三) 归乡: 民族性高于世界性

肇始于西方并向全球扩散的现代化运动, 是人类文明领域的全方位变革。世界各地各民族步入现代化时间有先有后, 但都必然会进入这一过程。这种基于资本扩张逻辑而来的, 将“地方性”知识上升为“普适性”道路的文化战略, 使好莱坞电影在介入他国文化时, 如讲述中国文化的《大地》(1937), 能以其文化优越性俯瞰“东方”, 将中国建构为男女平等的社会。在这里, 爱情是化解矛盾的终极力量, 个体只要通过努力, 就能超越阶级和身份限制, 实现社会地位的转换。好莱坞电影表明, “文化帝国主义的真正含义”是“文化强势国对自身民族性的展示与输出”^[31]。吴天明在电影《百鸟朝凤》中, 通过对民族乐器“唢呐”与西洋乐器的对抗叙事, 精彩呈现了西方文明的全球扩散及对其抗争的过程。电影以唢呐隐喻传统文化和乡土文明, 并以“唢呐”兴衰来隐喻时代变迁下民族文化的历史境遇。在礼教秩序下, 唢呐兼具乐器与身份象征的双重功能。从“二台”“四台”“八台”到“百鸟朝凤”, 唢呐演奏场面象征着逝者身份地位, 是“八佾舞于庭”的礼乐秩序的现代影像表达。不过, 在全球化语境下的社会变迁与文化交流中, 唢呐难以跟上时代节奏, “时髦”的西洋乐器比唢呐更受村民青睐与追捧。电影中中西乐器的“斗乐”, 以哀婉方式, 深切传达出“一种对传统民间技艺、传统文化逐渐式微的忧患意识, 一种对历史与现实诗意化的怀念与担忧”^[32]。

与《人生》《老井》一样, 《百年朝凤》同样是在城乡并置的空间中展开其乡土叙事的, 只不过拍摄于中国城市化进程深度推进的 21 世纪的《百鸟朝凤》, 不可能再延续 20 世纪 80 年代“离乡”和“留乡”的乡土叙事传统。进城打工, 购房置业, 并获得市民身份, 已成为 21 世纪乡土农民谋求生

计、实现幸福生活的主流路径,“高加林”的梦想在“游天鸣”的时代已然实现了,因而,主人公不再负有“高加林”和“孙旺泉”时代的道德责任。在《百鸟朝凤》中,“唢呐王”焦三爷的弟子们,因在乡下靠吹唢呐难谋生计,纷纷进城打工,这直接导致了唢呐班的解散。地方政府将唢呐曲列为非物质文化遗产加以保护的举措,唤醒了唢呐艺人的文化传承意识。游天鸣进城将师兄弟们召唤归乡,以保护、传承和振兴八百里秦川的唢呐文化。作为新时代的“守艺人”,游天鸣融孝义诚信和唢呐文化于一身,是传统文化的象征。与高加林、孙旺泉一样,其寄托着吴天明对传统文化在新时代传承与发展的希冀和对乡土文化的眷恋。将《百鸟朝凤》中的“斗乐”“归乡”隐喻置于中国现代国家建构进程中,更可看出吴天明对文化“民族性”与“世界性”的思考深度。在吴天明看来,作为不同于西方民族的中华民族,具有自身独特的文明形态和生活方式。国家既是依赖法律制度整合的政治共同体,也是依赖民族归属和情感纽带的文化共同体,人们只有生活在自己的民族文化环境中才能过有意义的生活。在中国现代化进程中,中国既要追求国富民强的社会现代性,也要坚持民族文化的优先性,并以之作为民族认同的价值基础和情感维系,建设具有自身民族特征的现代国家。

在社会主义现代化建设进程中,中国共产党总结执政规律、建设规律和人类文明规律,融通马克思主义和中华优秀传统文化,借鉴与吸收其他文明及不同国家的现代化经验,走出了一条“既有着各国现代化要求的‘一般性’特征,又具有‘中国特色’”的“中国式现代化道路”,其蕴含着丰富的实践经验和深刻的理论内涵^[33]。中国式现代化道路在向世界其他国家和民族提供新选择的同时,也必然要求电影建构与其相称的民族影像和阐释体系。能否“用独立的、系统的、严密的理论体系对自身的实践成果和发展经验作出深度的解释、总结、提升,反映着一个民族、一个国家、一个政党的理论思维能力、文明发展程度和总体成熟状况”^[34],也反映着电影的艺术水准和美学深度。简言之,电影的影像世界需要深邃思想和严谨的理论作为支撑。观影既是审美的想象力

消费,也是理论的阐释力消费,观众在这种阐释力消费中,将影像世界还原为现实体验,以获得情感共鸣。

吴天明西部电影中的西部空间,既是城乡文化关系的符号表征,更是“责任/权利”“个体/集体”“民族/世界”等关于“现代的正当性”复杂关系的符号凝结。在“社会现代性”层面,从高加林进城失败,到唢呐匠自由进城打工,吴天明电影中的乡土叙事由“乡”而“城”,反映了中国社会改革“市场化”“城市化”进程;但在“审美现代性”层面,从高加林“离乡”,到孙旺泉“留乡”,再到唢呐匠“归乡”,吴天明的乡土叙事却由“城”而“乡”,乡土成为吴天明理解传统与现代关系的意义归宿地。在中国深度融入全球化秩序的时代转型中,吴天明在其电影中向传统文化深情回望,始终难以对个体伦理的正当性予以道德证成。在阐发传统文化方面,吴天明的电影做得很到位,但“吴天明不具备辩证对待现代化的态度”,“对怎样来思考当代文化的未来和发展,他们却束手无策”^[35]。因此,吴天明对历史和文化的反思,仅仅停留在知识分子的文化乡愁和乡土情怀上,其西部电影以道德判断代替历史判断,难以融通传统与现代文化,形成具有“中国式现代化”特色的影像建构和艺术表达。“中国西部片概念”,标志着“一种中国式学术话语的正式诞生”。从这个意义上说,已有40年历史的中国西部电影,其未来创作要在与“历史”与“当代”双重对话和“社会现代性”与“审美现代性”的双重融合中,“面对博大精深的文化遗产,实施传统的现代转化”^[36],形成具有中国标识度的话语表达,建构具有鲜明民族风格的艺术语言,将当代中国电影的创作推上新的艺术高度。

参考文献:

- [1] 张艳蕊.唢呐曲《百鸟朝凤》在吴天明电影遗作中的多重隐喻[J].大连民族大学学报,2019,21(2):139.
- [2] 王一川.中国西部电影模块及其终结:一种电影文化范式的兴衰[J].电影艺术,2009(1):57.
- [3] 杨吉华.“乡愁”的审美表达与“中国”历史流变的文学书写[J].深圳大学学报(人文社会科学版),2018(6):145.
- [4] 张弛.浅析韦伯学说中的“正当性”[J].江淮论坛,2007(3):91.
- [5] 燕继荣.政治学十五讲[M].北京:北京大学出版社,

- 2004: 144.
- [6] 周濂. 现代政治的正当性基础 [M]. 上海: 上海三联书店, 2021: 7.
- [7] 王人博. 1840年以来的中国 [M]. 北京: 九州出版社, 2019: 3.
- [8] 陈独秀. 陈独秀文章选编: 上册 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1984: 73.
- [9] 科兹洛夫斯基. 资本主义的伦理学 [M]. 王彤, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1996.
- [10] 张娟. 从经典西部片看美国传统个人英雄主义价值观: 以《原野奇侠》和《正午时分》为例 [J]. 电影文学, 2008(11): 20.
- [11] 尹晓丽. 儒家文化传统与中国电影民族品性的构成 [D]. 上海: 复旦大学, 2007.
- [12] 阳海洪, 顾晴涛. 当代中国工业题材影视剧之株洲形象建构及改进策略 [J]. 湖南工业大学学报(社会科学版), 2023, 28(6): 70.
- [13] 战迪. 新时期以来中国都市电影研究 [M]. 北京: 吉林出版集团有限责任公司, 2014: 53.
- [14] 李道新. 中国电影文化史: 1905—2004 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2005: 54.
- [15] 乔洁琼, 孙磊. 现代身体的影像建构与意义生产: 再读电影《大路》[J]. 电影新作, 2022(4): 126.
- [16] 任杲, 宋迎昌, 蒋金星. 改革开放40年中国城市化进程研究 [J]. 宁夏社会科学, 2019(1): 25.
- [17] 李德润. 电影要跟上时代和四化建设的步伐: 习仲勋在中国电影家协会第五次会员代表大会上讲话 [J]. 电影艺术, 1985(6): 3.
- [18] 李简瑗. 类型承续与观念自觉: 中国类型电影的类型分析与理论建构 [M]. 成都: 西南交通大学出版社, 2017: 182.
- [19] 陈晓明. 现代性与中国当代文学转型 [M]. 昆明: 云南人民出版社, 2003: 200.
- [20] 吴红莲. 困惑·迷途·感悟: 电影《人生》中高加林的价值取向解读 [J]. 电影评介, 2009(8): 41.
- [21] 潘维. 信仰人民: 中国共产党与中国政治传统 [M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2017: 78.
- [22] 肖云儒. 第二次征服《人生》: 从小说到电影 [J]. 小说评论, 1985(1): 72-76.
- [23] 王海洲. 想象中国: 二十世纪八十年代中国电影研究 [M]. 北京: 中国电影出版社, 2016: 62.
- [24] 李兴叶. 爱情描写应有更高的境界: 从电影创作中的一种不良倾向谈起 [J]. 电影艺术, 1982(1): 1.
- [25] 《中国青年报》. 倾听青年观众的呼声 [J]. 电影艺术, 1982(6): 7.
- [26] 张军. 电影《老井》的艺术构思 [J]. 西南民族学院学报(哲学社会科学版), 1988, 9(2): 105.
- [27] 仲呈祥. 《老井》: 从小说到电影 [J]. 当代电影 1987(6): 43.
- [28] 张阿利. 中国西部电影论 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2022: 139.
- [29] 金观涛. 探索现代社会的起源 [M]. 北京: 社会科学文献出版社, 2010: 28.
- [30] 蔡翔. 1980年代: 小说六记 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2024: 181.
- [31] 常江. 帝国的想象与建构: 美国早期电影史 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2011: 135.
- [32] 王海红. 《百鸟朝凤》对“西部电影”风格的坚守 [J]. 电影评介, 2016(12): 18.
- [33] 杨小军, 丁馨妍. 论中国式现代化的本质要求 [J]. 湖南工业大学学报(社会科学版), 2023, 28(1): 1.
- [34] 金民卿. 以高度的理论自觉提升当代中国的理论解释力 [J]. 青海社会科学, 2013(1): 1.
- [35] 王杰, 周晓燕. 暴虐的“乡愁”: 评电影《百鸟朝凤》 [J]. 上海艺术评论, 2016(4): 90.
- [36] 陈旭光. 瞩望一种新西部电影: 历史、现实与“空间生产” [J]. 艺术百家, 2024(1): 107.

责任编辑: 黄声波