

# 改革开放后中国谍战电影政治修辞的位移

○ 陈彦均

**摘要：**改革开放后，就间谍题材的剧情电影而言，逐渐成熟的“谍战片”相比“反特片”有着更强的概括性与包容性。在这四十年间，中国的谍战电影从原有的古典模式逐渐发展出两种崭新的形式，这两种形式对传统的意识形态表述进行了改写，从而使谍战电影进入到类型的改良阶段。随着新世纪的到来，新型的谍战叙事继续着超越政治修辞表述定式的步伐，最终却止步于号称要颠覆古典传统的巴洛克宫殿的门前。

**关键词：**改革开放 谍战电影 意识形态表征

就大陆本土类型电影的发展历程而言，“谍战片”并非是个一以贯之的词汇，而是继2009年《风声》《潜伏》等影视剧的大热之后才开始被广泛使用的术语。作为前身的“反特片”由于其命名正确且鲜明的政治立场而赢得了新中国成立初始主流意识形态的认可，同时也由于较为成熟的类型样式而成为改革开放后最早恢复生产的电影片种之一。虽然“反特片”的惊险风格填补了历经十年浩劫的中国观众的娱乐匮乏，但有学者论证，传统反特片的完结早在20世纪80年代中期就已经开始，标志性文本便是由黄建新执导的《黑炮事件》，这部并非反特类型的电影表现出对于冷战意识形态明显的反省<sup>[1]</sup>。当然，类似变迁在那些将类型电影视同为神话系统的研究者眼中已经是无须争辩的事实，但是也正如托马斯·沙兹(Thomas Schatz)在描述新旧好莱坞的更迭时将旧好莱坞的死亡称之为一种

“混杂的恩惠”，“反特片”的式微似乎也在给出同等性质的馈赠，它强烈的政治使命感开始瓦解，却也获得了大量娱乐因素和更多文化动因的补充。

## 一、冷战时代的余晖：作为古典模式的谍战电影

关于谍战电影，在宽泛的见解中，它标志着大众文化对冷战时代及其后冷战时代的想象。按照英国学者约翰·W·梅森(John·W·Mason)的理解，冷战的根源在于“二战”后苏美双方对于“安全保障”的不同认知。而介于两个超级大国之间的中国，始终坚信自己身处冷战对峙的“中间地带”，这种认识伴随着赫鲁晓夫对中国控制的加剧而加剧，彼时的中国正在遭遇国际交往中最孤立无援的困境，政治的不安情绪扩大了自新中国建立初期就已确立的阶级斗争的局面，

陈彦均，上海大学上海电影学院2016级博士研究生。

正如毛泽东早在1949年一次中央委员会上的报告：在拿枪的敌人被消灭之后，不拿枪的敌人依然存在，他们势必要与我们做出拼死的斗争，我们绝不能轻视这些敌人。这一判断提示我们，正是“特务”这一更为隐蔽的敌人的出场决定了新中国阶级斗争的长期性与严峻性。

“特务”原为中性词，与“间谍”的含义相近，不同之处在于，前者是现代汉语中的外来词汇，最初意指“从事特殊任务的人”，而后者早在我国《左传》中就有相关的记载，现代才逐渐发展为对世界情报人员的统称。但在“十七年”的惯常使用中，本土词汇却由于其现代意义广泛参与了苏美双方的冷战政策而遭到外来词汇的全面排斥，在此过程中，“特务”一词也沾染上意识形态色彩，成为到中国大陆进行情报窃取和政治破坏的敌对人员的专有名称。电影的状况也大致相似，“间谍片”一词因为专门指称美国的电影类型或是国民政府模仿好莱坞拍摄的抗战间谍电影而被弃用，当1949年《无形的战线》甫一问世，《人民日报》便发表了权威评论，对其内容进行了“反特斗争”的概括并使之区别于“小市民观众喜欢过的、美制的与蒋匪帮文化喽啰们制的‘间谍片’”<sup>[2]</sup>。

在对词汇的取舍过程中，我们至少获得了两点信息。首先，“反特片”的命名完全是对冷战政治的遵从，而伴随“铁幕”的拆除，“反特片”也必定要让位于政治表述更为中性的“谍战片”。后者承继了前者对国家安全、民族危亡的叙事编排，但为顺应后冷战时期世界局势的变化，镜像结构必然会发生某些调整。其次，在类型公式上，“十七年”期间的“反特片”具有一套符合意识形态规范的书写模式，使其完全不同于“间谍片”的庸俗色情，又能起到提高人民阶级斗争意识的目的。改革开放伊始，《保密局的枪声》、《特高课在行动》等影片的问世标志着标准样式的复归，这些影片的对抗空间不再局限于社会主义的文化环境，但其他类型元素却是对传统“反特片”的延续。可以认为，正是“十七年”的标准成型

与新时期的适度扩充共同构成了谍战电影古典形态的模本。

所谓类型的古典形态，意指“孤立的惯例形成惯例系统并达到平衡……电影工作者和观众都对惯例系统相当了解，由此可维持一个有利于类型系统表征的环境，类型进一步保持一个与系统环境相适应的持续表征”。<sup>[3]</sup>具体到谍战电影，最典型的惯例便是革命势力与敌对势力之间不可调和的对抗。在古典模式中，通常是由一名男性角色占据着叙事的中心，这一角色在与诱惑放荡的女特务的周旋中彰显着自己坚定的革命意志，又在与狡猾的敌特分子斗智斗勇的较量中表现着自身超群的业务能力，作为神话般的英雄，他是“社会秩序的力量与乌托邦理想的化身”。我们发现，直到20世纪90年代，这种古典英雄的形象仍活跃在银幕上，在《梅花公馆》中，地下工作者沙风在女特务的色诱面前丝毫不为所动，他不但识破了暗藏在强烈性暗示背后的杀机，还利用对方对死亡的恐惧获取了敌特机关“梅花公馆”的重要信息（图1）；《十字架下的魔影》中的侦察队长龙一雄虽未经历道德观的考验，但通过在分析案情时摆弄台球的错误手势与毫无意外的脱杆，龙一雄成功捍卫了自己作为一个拒绝享乐的革命者形象。当然，这两个人物身上的古典特性并不限于他们对腐蚀斗志之物的拒斥，更体现在与敌对分子的较量中沉着缜密的谋略规划与相机行事的胆识才智，与此类似的影片还有《古龙镇谍影》，当军统特务“黑狼”



图1《梅花公馆》地下工作者在女特务的色诱面前不为所动

冒充侦察员“战地之鹰”骗取了游击队员的信任时，“战地之鹰”却顺藤摸瓜地掌握了对方虚假身份的证  
据，并以还施彼身的计谋假借“黑狼”名义将军统保安队引入了新四军的包围圈。

在这些古典模式的谍战电影中，敌我的对抗惊险曲折，但结局必定是敌对组织的罪恶阴谋遭到粉碎，社会秩序获得重建，国家安全得到维护。古典模式拒绝所有悬而未决的情节设置，对于类型电影而言，这是它神话功能的内在要求，类型电影将某种社会或历史经验浓缩成冲突与解决的戏剧结构，令观众在观影结束后情感上产生满足的体验。而对于谍战电影而言，封闭的文本建置还在于该类型本身负有的意识形态宣教功能，在反间防谍的斗争中，古典英雄的每一项任务都不仅仅是个人品质的演练场，它的完成始终依托于一个优秀组织的培育及信任，无名战友们投身革命事业的协作和牺牲，广大群众对先进政党打击敌人的支持与配合，正是在这些因素的共同作用下，孤胆英雄才能一次又一次的击溃强大的敌人。在此，叙事的逻辑起点必然是对自我立场的肯定，并以此同他者邪恶的、腐败的、分崩离析的特质对立起来。在影片《枪访要塞》中，国民党高级将领鹿将军正在进行军事要塞的周密布防，内心却充满了末日般的政治悲观情绪，他看不到国民党的未来，也对共产党的价值许诺表示质疑，直到地下党员赶在国军的处决行动前对他展开了冒死营救，并在掩护其子女转移时的壮烈牺牲才使鹿将军坚定了与国民党分道扬镳的决心，决意投身新中国的建设事业。事实上，在谍战电影的古典模式中，这种“凯旋式的自我肯定”已经成为了书写惯例，一个代表中国最广大人民利益的政党相信自身的先进性具有的意识形态感召力，它召唤着胸怀爱国热情的各界人士，亦能感化向往和平的世界人民，《梅花公馆》中的日本间谍庆子便是如此，在接触了中国共产党领导下的抗日英雄的英勇事迹后，她的灵魂深受触动，不但认识到日本侵华战争的罪恶，而且还颠覆了自己黑色女人的形象，成为从敌特机关内部配合中共完成革命行动的重要力量。

## 二、缺席和在场的能指游戏：意识形态的弱化与谍战电影的改良

在谍战电影古典模式的二元叙事中，有一种近似“权力意志”的元素充当着内在的推动力。在尼采(Friedrich Nietzsche)的描述中“权力意志”并非是个固定的概念，而是不时地与“生命意志”、“生命本能”混用在一起，这一复杂现象揭示了权力意志与生命之间的同构关系，“所有的生命过程都以这种意志为出发点，任何事物都不愿保持不变，万物都在追求积累与增多”<sup>[4]</sup>，权力意志使行为者的举止充沛有力，他们积极自信，对自己的一切感到荣誉，并在行动中创建各种价值，作为真正的强者，他们的行动法则永远是“先肯定自己，再否定他人”。正是这一法则，成就了谍战片中的古典英雄高尚的人格魅力，而负载于人物身上的意识形态表征也随之获得了传达。

如果我们认可“肯定式”的叙事机制就是谍战类型的经典编码，那么这种编码在成型之初就面临着被解码的风险，类型电影也就会来到它的“改良时期”。在改良阶段，“观众之所以会产生要求类型发生变化的愿望，并不表示他们的公众意识和集体信念发生了变化，而是强调集体信念应该在反复被检视的过程中，发展出更复杂的形式与主题”<sup>[3]30</sup>。对于谍战电影而言，改良阶段出现的首要标志便是针对“肯定式”叙事机制的改写，一部分改良作品以“先否定他人，再肯定自己”的逻辑重新构建了谍战电影意识形态的呈现方式，与古典模式政治指涉的绝对在场相比，这里的政治修辞却是以“缺席的在场”来进行表述的。

影片《在暗杀名单上》为我们提供了“否定式”叙事机制的典型案例。表面上，影片是在印证一个二元形态下的政治评价：中国共产党只有斗争的历史，没有暗杀的习惯；而国民党只有暗杀的历史，没有斗争的习惯。与这种显然的“肯定式”论断不同的是，在这部电影中，中共形象的正义和纯洁是通过对国民党恐怖暗杀历史的否定式呈现而获得确证的。在国民党溃逃台湾的前夕，保密局少将陶景光的弃政从商被视



作投共信号而成为了“暗杀名单上”的最后一个对象，相比陶景光所掌握的机密情报，国军更重视的是由他一并带走的700万美元的首饰，这就是《在暗杀名单上》叙事展开的背景。为了夺回珠宝提货单，保密局先后以各种非人道的手段使其屈服，并最终派出了杀手，而当珠宝箱被启开的那一刻，箱内的空空如也却宣告了国军阴谋的彻底失败。在这部影片中，传统意义上泾渭分明的人物谱系是不常见的，虽然正是陶景光选择将首饰上交给新兴的人民政权才导致了珠宝成为使国军疲于奔命的“麦格芬”，但这一情节完全被叙事所虚化，它只是在结尾处以只言片语的形式向观众做出了澄清。

这部影片竭尽所能的描绘了国民党统治时期政治的黑暗、手段的凶残、与黑帮势力的勾结、对异己分子的绝不宽容，这些特质共同解释了一种主张失信于民以及一个政党众叛亲离的原因，而与之相对的意识形态立场则无须真正的“现身”便能在对这些特质的否定判决中实现自我的宣告。这便是改良时期“否定式”叙事机制的表述逻辑，如果说在“肯定式”的叙事机制中，政治修辞的表达方式是直接而鲜明的，陈述句式始终以“我是……”作为叙述的起点；那么到了改良阶段，对于“我是……”的肯定却总要以对“他是……”的否定作为前提，而陈述方式也就转变成“他是……，而我是……”的间接语式，在这一转变中，权力意志不再作为关键要素推动谍战电影的叙事发展，而意识形态的表达功能也同时被减弱了。

现在，让我们把观察范围扩大，展开对其他异于古典模式的谍战片的检视，便更能确认表述逻辑的改变导致政治修辞弱化的事实。众所周知，1987年中国电影界展开了对娱乐电影的大讨论，这场旨在为娱乐片正名的论争随即在创作层面得到了响应。但是，对于当时的中国电影而言，市场意识的淡薄，技术人才的短缺，以及对娱乐性认识的不足促使这些电影的制作者只能诉求于对成熟的香港商业电影与好莱坞类型电影的模仿。一时之间，枪战、动作、悬疑、畸恋充斥于电影银幕，谍战片则由于政治和娱乐的双重属性

而成为了极易融合所有元素的电影类型。

在《间谍战与女色无关》的一开场，影片就以两具肉体彼此纠缠的画面满足了观众的窥视欲望，而当它与军统局军人因贪享女色而被处决的场景交叉剪辑在一起，性便在与暴力的交融中衍生出禁忌的快感，这对于影片的娱乐效果而言显然是加倍的。在展现国民党间谍活动的影片中，女色往往是腐蚀对手意志的利器，但军统局却唯恐这把锋刃转而朝向自己的胸膛，于是才会出现《间谍战与女色无关》开头的一幕，“女色误国”成为军令，身体欲望遭到禁止。如何从“不近女色”的军统局窃取绝密情报便成为日、英、美三国间谍不得不应对的挑战，如果说英国的谍报专家沃特琳的胜出正是利用了一对国军恋人的地下恋情与“禁淫禁色”的军中铁律的绝不相容，她自己也在这场激烈的角逐中以一个智谋的、中性的形象印证着片名之意，那么国军情报官员在军统内部“州官放火”的荒谬现实面前给予地下恋人的谅解则是对这一反人性军纪的一种质疑，而他以一份假文件骗过沃特琳并成为间谍战的最终胜利者也暗示出片名的隐藏含义，不再是“间谍战与女色无关”，而是“间谍战成败与否与女色无关”，在后者对前者的反讽中，是“否定式”叙事机制的再次浮现。

当然，谍战电影意识形态的弱化并非仅有改变陈诉逻辑这一条途径，对古典模式中类型公式的变动同样具有改写价值表述功能的作用，与“先否定他人，再肯定自己”所制造的“缺席的在场”的意识形态表征不同，由此形成的政治修辞则是一种“在场的缺席”。从类型电影的发展历程来看，这部分改良后的谍战电影以越发曲折的方式讲述冲突的过程，古典英雄的自信和乐观主义态度在行动中遭遇挫折，他或许会发生判断失误甚至死亡的情况，以此来表现社会为解决矛盾不得不付出的巨大代价。<sup>[3]187</sup>

影片《远东间谍战》改编自日本关东军策划暗杀斯大林的真实事件，历史上对日本在此次国际性谋略中的失利有着截然不同的两种解释，《远东间谍战》的改编却不倾向于任何一方，而是试图对两种解释进

行综合，两者间的固有矛盾也在综合过程中被保留下来，从而造成了叙述中大量语焉不详的情节设定，创作者既无意展现中苏在共同御敌时结下的同盟情谊，也缺乏对长期潜伏在日军内部的中共特工如何传递情报并终止暗杀的一系列行为做出详细的描述，甚至刻意回避对苏联将军叛逃祖国投奔满洲的真实意图的解释，这一系列的举动终于使得观众在看似封闭的结尾段落丧失了确切的完结感。

尽管在政治修辞的表达方式上存在差异，娱乐性却是所有谍战电影的共同追求，以阴森的医院、死寂的太平间、颓败的钟楼承载剧情的《圣保罗医院之谜》便为影片营造出惊悚的氛围，相似的叙事空间也在《十字架下的魔影》中出现过，不同于后者利用声画对位的方式对“魔影”引发的观影焦虑进行的缓解，表现主义的视觉风格却使“圣保罗医院”始终笼罩在浓重的疑云之中。解放初期的成都由于国民党在溃败前安装了炸药而失去了光明的夜晚，为了使发电机正常运作，必须找到爆炸装置的设计图纸，这就是侦察科长肖凡需要完成的任务，但是，随着寻找图纸的线索因为相关人物的离奇死亡而被逐一切断，侦破工作在一开始便陷入了困境。在古典模式的情节设置中，困境是必要的安排，对困境的突围有利于彰显侦察员的英雄本色，与敌特分子的激烈对抗亦能唤起观众对正面人物命运的关注，但就肖凡而言，困境却意味着他英雄形象的“解魅”，由于对神秘的精神病院的调查疏漏，致使图纸的获得在很大程度上归因于畏罪的敌特分子的主动投诚（图2）。与肖凡错失对一个古典

英雄的塑造相反，那个备受怀疑的太平间看守王驼背却分享了观众致以英雄的敬意，他在善待每一个死者助其能够体面步入未知的旅程之余，收留了躲过暗杀的图纸设计人使其免于外界的纷扰，在爆炸的危机解除之后，城市沉浸在胜利的喜悦中，太平间内却静谧依旧，前来探望的肖凡不忍打搅，小心地将致谢的酒瓶放在了入口的地上。

在谍战电影的人物谱系中，王驼背并不是一个常见的形象，和那些觉悟高昂的积极分子不同，他更近似于无政府主义者。在历史上，无政府主义意味着对一个极富魅力的理想世界的诉求，它是无政府主义者抵制一切压迫与权威、提倡一切自由和平等的愿景投影。但对于王驼背这样的普通民众而言，“无政府”却不过是掏空内涵后的空壳，它非但与政治主张之间毫无牵连，反而是将个体完全抽离于社会实践之外，所以当面对肖凡的多次盘查，王驼背始终坚持“我这里没有好人坏人，只有活人死人”的言论。

在“讲述神话年代”里，该言论映照的正是某种社会参与的危机，学者汪晖将此危机定义为“去政治化”，这一现象是指“对构成政治活动的前提和基础的主体之自由和能动性的否定，对特定历史下的政治主体的价值、组织构造和领导权的解构，对构成特定政治的博弈关系的全面取消或将这种博弈关系置于一种非政治的虚假关系之中”<sup>[5]</sup>。对于“去政治化”成因的追溯使我们不得不返回20世纪80年代末的政治风波，从彼时整个社会主义阵营的状况来看，这场风波绝不是一个孤立的事件，而是冷战时期两大意识形态之间最后一次生死较量的余波震荡，柏林墙的倒塌以及苏联的解体似乎再次印证了德·托克维尔（Alexis de Tocqueville）在19世纪提出的论断，革命的爆发往往是在一个政权意图进行改革的时候，假如托克维尔是对的，那么中国共产党的成功应战显然是对这一魔咒的破除。在接下来的20世纪90年代，政府的各项改革也继续在稳定的社会格局中不断推进，然而，太多迹象却使我们无法将20世纪90年代视为20世纪80年代的自然延续，对于彼时的中国社会现实来说，随



图2 《圣保罗医院之谜》“解魅”的英雄形象

着与改革相关的概念如“市场化”、“全球化”逐一演变为现实，大多数的人已被、或正在被抛到新秩序之外，他们的失意、痛苦、不满、愤懑，共同构成了普遍的社会焦虑情结，在愁云惨雾的笼罩之下，“人们没有能力展开深入的政治思考”。

### 三、“逃脱中的落网”：止步于巴洛克形式之前的谍战电影

虽然改良后的谍战叙事对传统意识形态表述进行了改写，但对于后冷战时期的中国观众而言，它却失去了“集体观影的情感动员力”。这种状况一直持续到新世纪第一个十年的末期，谍战电影才重新获得被市场青睐的机会，彼时正值新中国成立60周年的庆典，作为献礼剧的谍战片为自己赢得了观众，也为之后谍战叙事的流行奠定了基础。另一方面，随着广电总局整顿戏说“红色经典”的开始，谍战剧便顺势成为了一种替代形式，正如许多制作人员的坦言，选择谍战剧是因为它能够兼容惊险、侦探、悬疑等商业电影的惯用手法。不同于改良阶段意识形态的弱化，这些影片的政治话语表述再一次发生了变化。

《东风雨》为我们理解这种改变提供了样本。表面上，影片是对“在场的缺席”的延续，中共情报员用生命传递的是一份失效的情报，它并未起到阻止太平洋战争爆发的作用，但与其说这是对主体能动性的又一次否定，倒不如说是对残酷战争的控诉，影片结尾处对战争造成的难以统计的伤亡与损失的旁白印证着影片对“反战”主题的诉求。为了应对共同的敌人日本法西斯，政见各异的集团结成了战时同盟，同盟成员不但包括了国共双方的谍报人员，甚至还有来自日本的布尔什维克。这种战时同盟具备了安德森(Benedict Anderson)所谓的“想象共同体”得以存在的基本条件，即共时性和宿命感，如果说共时性源于共同置身在乱世中的生存体验，那么宿命感则来自于人们对日本发动战争的不可控制。但正如杜赞奇(Prasenjit Duara)指责这种共同体的“虚假统一”对“偶

然”和“争议”的历史的遮蔽，战时同盟也仅仅是个薄弱而短暂的建构，无外乎军统高级特工早就预见了同盟成员的未来：各为其主，以死相拼。这表明对抗其实并未消除，而是掩藏在同仇敌忾的抗日情绪下，并由双方人员的死亡所延宕和保存。对于谍战类型而言，《东风雨》的意义就在于，它以“反战”这样一个全球流行的命题逃离了意识形态的尖锐对立，但还是落网在一个潜在的对抗空间之中；它标志着新型的谍战叙事试图超越政治修辞的表述定式，最终却止步于号称要颠覆古典传统的巴洛克宫殿的门前。

巴洛克(Baroque)一词源自葡萄牙语，意为“不圆的珍珠”，欧洲人后来将其发展为风格的代名词，用来贬低那些“缺乏古典主义均衡的作品”，作为一种“艺术的倒错”，巴洛克往往意味着伟大艺术的衰落。对于类型电影而言，巴洛克形式“通过对类型惯例(叙事技巧和故事公式)的颠覆，使观众与银幕的叙事拉开距离，产生间离效果，引发意识形态和政治的反思，实现对类型成规化的价值系统的有效破坏”<sup>[31]</sup>。除了解构固有的意识形态价值以外，在电影制作者看来，巴洛克的迷人之处还在于它满足了导演对个人风格的追求，正如我们在《东风雨》中所看到的有别于古典谍战的诗意叙事，但这种创新并非没有边界，新型谍战作为“红色经典”的替代物，肩负着完成革命历史题材不可能完成的任务，但也受制于这一题材的仪式功能，支持民族抗日战争和解放战争的政治、社会影响力直接排除了颠覆或严肃质疑英雄态度的可能。<sup>[34]</sup>影片中日本的布尔什维克中西正弘也只有在与日本军国主义为敌的前提下才可能被视为英雄人物，这个昔日懦弱的农民的儿子，因为共产主义信仰而变得勇敢而坚定，他的个人经历不经意地向我们揭示了新型的谍战电影逃脱传统意识形态表述的两种方式。

在第一种方式中，电影制作者详述了和中西正弘一样的平民们。传统谍战中的古典英雄依然是社会秩序的维护者，但平民却不仅仅是被教育的对象、帮手或无政府主义者，而是可以和英雄并肩站立的形象。



在《听风者》中，平民何兵的出场无疑是夺人眼球的，这不但是由于他超凡的听觉特能，更因为这个街头小混混的出现为理性自持的特工世界注入的一抹亮色。与我们对平民形象的陌生不同，在描述中共特工张学宁的人物特征时，那些赞誉古典英雄的词语都可以加诸在她的身上，胆识卓越、冷静克制。当平民故事与英雄传奇平分秋色，与其说我们获得的是一段传统的谍战叙事，倒不如说我们亲眼见证了“英雄是怎样炼成的”，而加速何兵成长的正是张学宁的牺牲，英雄之死便由此具有了传递精神的意味，何兵最终用自毁双眼恢复特能的方式告慰亡灵投身革命，电影也以此完成了它从平民视角出发逃离谍战片的价值系统又再次回归到英雄叙事的循环（图3）。影片《密战》重复着同样的逃脱模式，在这部由《永不消逝的电波》所改编的新型谍战电影中，出现了原版故事并不存在的角色，出卖民族利益的投敌者梁栋，一个人选择了叛国就等于放弃了被传统谍战正面书写的机会。尽管人物的设置更具挑战性，但故事并未因此而复杂，依然



图3 《听风者》平民故事与英雄传奇平分秋色

是普通人向革命者的转变，这与影片有意涉及敏感人物，却无意塑造汉奸的固定形象有关。梁栋虽然贪生怕死，但到底良心未泯，而他也终于迈出了蜕变的步伐，成长为打击日寇、协助革命者们脱险的英雄。当然，良知的觉醒离不开心灵的触动，梁栋的转变就缘于目睹了一个革命者舍身取义的壮举，被烈士鲜血洗礼过的灵魂不再怯懦，他开始相信，牺牲是为了别人可以更好的生活。这种对崇高信仰的表达，与中西正弘最后的慷慨陈词如出一辙，但不同于后者的热烈高蹈，这里话语的平实而质朴。

而以信仰的叙述置换意识形态的对抗也就成为了新型谍战逃脱传统政治修辞的第二种方式。这与当今中国“信仰困局”的社会事实密切相关，隶属于《人民日报》的《人民论坛》杂志曾做过一个以“当前社会病态”为主题的网络调研，其中，“信仰缺失”以88.0%的认同比例被列为社会病态之首<sup>[6]</sup>，信仰缺失论指出信仰或者缺位于今天的中国社会，或者被掏空了内在的本真性与神圣性。与此相对应，有学者提出了“信仰乱象论”，该观点认为信仰问题的本质不在于中国人缺少信仰，而在于人们的信仰都普遍集中在私人领域，难以突破至人际交往的公共领域并形成价值共识，从而导致了“信仰但不认同”的现实困境。虽然立场不同，但两个观点都传达出拥有信仰的重要性，“信仰是人与人之间的理想关系，从这种关系中产生出使共同体结合起来的纽带……这种共同体支撑着人格并且是精神禀赋的源泉。信仰是一种人格性的和共同体的关系”。<sup>[7]</sup>

这正是麦家创作《风声》的意图所在，人生多险，生命多难，只有依靠信仰，软弱个人才能坦然地度过一生。根据同名小说改编的电影《风声》延续了这个主题，所以裘庄的“密室之困”完全可以被视为多舛生命的隐喻，而各种奇观化的酷刑则是对信仰强度的考验。然而，影片中顾晓梦自剖心志的独白却将信仰最终归置到了国族历史的背景之下，使之成为具体的共产主义信仰，“‘主义’的信仰方式，远不止包括对其政治教义的信仰和认同，更是理所当然地包

括了对其政治领袖及其所代表的意识形态的信仰和认同”。<sup>[8]</sup>刘小枫曾指出,共产主义/社会主义精神在中国的落地生根是对中国现代思想中自卑与自傲的基本心理样态的一种映射,自卑激发“学西方”的奋发之志,而自傲则产生“反西方、超西方”的民族情绪,这种双重心理需求不但导致了“主义”信仰本身的复杂化,也导致了信仰在实践过程中始终为“对立”保留着一个位置。无外乎民族忧患与满怀自豪能够同时并存在顾晓梦关于信仰的独白中,而影片也最终未能超越谍战叙事对政治话语表述的要求。《秋喜》同样是关于信仰的叙事,不同的是,这里的信仰明确指向为“政治信仰”(图4)。政治信仰解决人们政治认同的问题,它能够使个体对某个政治组织产生情感和意识上的归属感,并对该组织的政治观念表现出绝对的忠诚。政治信仰本无高下之分,于是当反派夏惠民被塑造成一个忠于党国信仰的军统特工,这个人物就区别于传统谍战中的反面角色而具备了被观众同情的特



图4 《秋喜》人性之争与信仰之战

质,他会因为国民党的撤退计划而怅然若失,也会因为信仰的破灭而痛哭流涕。导致政治信仰产生好坏差异的全在于人性这把标尺的启用。在一定程度上,对于人性的善恶判断存在着“普世标准”,而从这些人性的“公理”出发去反证政治的好坏就是一个容易达成共识的方法。<sup>[9]</sup>推而言之,如果我们通过一个政治信仰看到了人性中美好的部分,那么它就可以被认为是一个好的政治信仰,反之则否。所以晏海清的心怀慈悲和夏惠民的滥杀无辜就不仅是人性美丑的展露,更是衡量政治信仰好坏的依据,这一点在两人最后的对决中得到了证明。这场对决的性质并不单一,晏海清为秋喜的死复仇而来,但很快与夏惠民展开了人性善恶的较量,而当他毫不犹豫的射杀后者,在毁灭邪恶人性的同时,政治信仰的纯洁也得到了捍卫。

毫无疑问,新型谍战都是中国在全球化时代生产的作品。詹姆斯(Frederic Jameson)曾指出,全球化就是世界范围的美国化,它将淘汰特定种族的生活方式,使其加入到文化标准模式的运作当中。的确,我们不难在新世纪以后的谍战叙事中捕捉到标准化制作的痕迹,意识形态内容的淡化、影像视觉感染力的增强,但正如胡克所言,时代虽然变化,谍战片的本质却没有发生根本的变化,依然是政治性和娱乐性的完美结合,变化的只是不同的政治性与不同的娱乐要求。<sup>[10]</sup>对于中国的谍战电影来说,与革命历史传统之间千丝万缕的联系决定了它去标准化生产的可能,在逃脱与回落的过程中,这一类型始终保持着自身的独特性。▲

#### 注释:

- [1] 檀秋文,彭婧怡.从意识形态宣传到娱乐性的蜕变——20世纪80年代反特片研究[J].当代电影,2009(12):67.
- [2] 陈琦.慢镜头:从反特片到谍战片[J].南方文坛,2014(4):52.
- [3] 吴琼.中国电影的类型研究[M].北京:中国电影出版社,2005:29.
- [4] (德)费里德里希·尼采著.贺麟译.权力意志[M].广西:漓江出版社,2007:290.
- [5] 汪晖.去政治化的政治——短20世纪的终结与90年代[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2008:39-40.

- [6] 徐艳红,袁静,谭峰.当前社会病态调查分析报告[N].人民论坛,2014-09-10(25).
- [7] (美)罗尔斯,左稀等.简论罪与信的涵义[M].北京:中国法制出版社,2012:121.
- [8] 李向平,张晓艺.当代信仰关系与社会文化思潮——兼与潘知常教授商榷[J].上海文化,2016(6):22.
- [9] 刘瑜.在恐惧与热爱之间[J].读书,2015(1):30.
- [10] 胡克.新谍战片的美学倾向与文化分析[J].电影艺术,2010(1):64.