

史为今用：谢晋影片《芙蓉镇》的历史叙事

梅千耀

中国电影艺术研究中心，北京 100082

DOI:10.61369/HASS.2025040020

摘要：《芙蓉镇》作为1980年代“反思电影”的代表，通过通俗化的叙事策略与高度类型化的人物设定，重述了“文革”历史并重建伦理。影片以情节剧的结构回应国家对“文革”的官方定性，将抽象的历史评价转化为观众可感知的、图解化的善恶对立，使改革开放的政治方向获得叙事合法性。李国香等反派形象对应“江青集团”的政治隐喻，而胡玉音与秦书田则象征个体经济与良知知识分子的道德正当性。同时，影片通过“消极合作者”秦书田的描绘，赋予知识分子在压迫下的策略性忍耐以情感厚度，从而完成政治记忆的道德洗涤。《芙蓉镇》以苦情叙事、伦理二元与情感动员实现了历史叙述的情感化转译，是新时期意识形态重建的重要文化实践。

关键词：谢晋；《芙蓉镇》；家庭伦理剧；意识形态

History for Present Use: The Historical Narrative of Xie Jin's Film "Furong Town"

Mei Qianyao

China Film Art Research Center, Beijing 100082

Abstract： As a representative of "reflective films" in the 1980s, "Furong Town" retells the history of the "Cultural Revolution" and reconstructs ethics through popular narrative strategies and highly typed character Settings. The film responds to the official characterization of the "Cultural Revolution" by the state with a plot structure, transforming the abstract historical evaluation into a perceptible and illustrated opposition between good and evil that the audience can perceive, thus granting narrative legitimacy to the political direction of reform and opening up. The villainous characters like Li Guoxiang correspond to the political metaphor of the "Jiang Qing Group", while Hu Yuyin and Qin Shutian symbolize the individual economy and the moral legitimacy of intellectuals with conscience. Meanwhile, through the portrayal of the "passive collaborator" Qin Shutian, the film endows the strategic endurance of intellectuals under oppression with emotional depth, thereby completing the moral cleansing of political memory. "Furong Town" achieves the emotional translation of historical narration through tragic narrative, ethical dualism and emotional mobilization, and is an important cultural practice of ideological reconstruction in the new era.

Keywords： Xie Jin; "Furong Town"; family ethics drama; ideology

进入改革开放新时期，一批历史反思片在中国大陆影坛陆续出现。其中，上影厂导演谢晋改编自伤痕文学的影片《天云山传奇》《牧马人》《芙蓉镇》是个中翘楚，最晚上映的《芙蓉镇》的观众接受度（观影人次过亿）、官方认可度（荣获金鸡、百花奖及广播电视部优秀影片奖）皆属最高。无论在数据或是影史地位上，该片都可被视为时代的主流，是主旋律电影在反思时期的形态。本文认为，该片之所以成功，在于既继承了国营厂影片为国服务、贯彻党和国家意志的基本功能；同时，顺应国家体制与路线转型、重新融入国际社会的现实，积极解放思想，抛弃教条而回归颂扬人性；此外，还积极接受先进国家电影文化成果的输入，在兼顾观众接受的基础上努力进行艺术探索，推动了电影范式转型和中国电影形态的现代化与国际化。

一、历史重述：图解式的道德叙事

《芙蓉镇》之所以获得广泛好评，很大程度上得益于其对“文革”的揭示与反思，以及借助情节剧手法完成的历史重述。影

片通过视觉化方式回应了当时社会与国家在“文革”评价上的高度共识，这种共识也是其叙述被广泛接受的前提。影片延续了左翼电影与“人民电影”的政治美学传统，同时调和了主旋律宣传与大众情绪，实现了情感动员与政治导向的双重目标。

影片通过典型化的人物设定，提炼出时代转折中的经验，为新时期改革路线提供了合理性支撑。李国香作为“政治投机者”的代表，原本只是饭店经理，却因裙带关系一路晋升，掌控镇政权，对胡玉音等正面人物实施打压。这一设定与“四人帮集团”的职权结构和行为逻辑互为映照，其人物造型与表演方式亦延续了当时主旋律电影中江青的视觉编码。与之对照的，是原支部书记的失势和胡玉音的屡遭迫害，使观众在人物命运的剧烈反差中识别历史的正误，从而在情节剧的起伏中接受政治判断。这种叙事结构与1981年中共中央《关于建国以来若干历史问题的决议》中对“文革”的定性高度一致^[1]。

胡玉音的个体户身份，使其角色建构直接介入了改革开放语境下私营经济合法性重建的政治话语中。自1949年起，个体经济经历了从暂时鼓励到全面否定的过程，在“文革”中更被污名化为“资本主义复辟”的危险象征。早期如《艳阳天》《青松岭》等影片所传达的“集体优于个体”观念，在改革初期逐步被松动。随着经济改革深入、宪法承认个体经济合法地位，胡玉音的成功致富与社会认同象征着新时代价值重构：私营经济不再是“毒草”，而是国家发展与个人成就的合法路径。影片借助胡玉音及其家庭的“翻身”叙事，赋予个体经济以政治正确性，使其成为芙蓉镇社区价值认同的核心标杆。

影片中的谷燕山形象，则进一步强化了其政治与历史立场。他是参加过解放战争的转业军人，既有政治合法性，也具备基层影响力。在叙事中，他始终支持胡玉音与秦书田，反对李国香的滥用权力。影片中最具象征意义的是其梦境场景：胡玉音分娩的画面与他在革命战争中奋战的记忆交织在一起，并通过“母腹中躁动的胎儿……喷薄而出的红日”这段毛泽东语录，赋予“分娩”以国家再生的寓意。谷燕山的道义支持不仅是对正面角色的伦理背书，也是对改革路线的“红色正统”建构。这一形象回应了现实中“老干部”在文革后被平反与重新启用的政治现实，也为路线调整提供了文化支持。

影片的历史书写并非单纯的回顾与纪录，而是一种为现实政治服务的“史为今用”的意识形态策略。小说《1984》中有言：“谁控制了過去，誰就控制了未來。”改革开放初期，邓小平提出“对有些人，过去搞得不对的，搞过了的，要改过来”^[2]“过去我们讲得不对的，现在可以讲得对些，讲得反过来些”^[3]，明确体现了对历史评价的现实主义运用逻辑。《芙蓉镇》通过精心安排的人物命运和情节构型，将国家层面的历史判断转化为观众熟悉的伦理剧结构，并借助“谢晋模式”中的情感表达降低政治教育的门槛。尽管该模式因其美学保守、情绪化过度而常遭批评，但在社会转型时期，它却以道德二元对立架构有效实现了政治理念的通俗化和情感动员。例如，片中胡玉音的成功依赖于道德品质与个人魅力，这种叙述将改革中的“个体经济”嵌入了“善有善报”的传统道德逻辑。影片刻意规避她所涉及的“缺乏资质”问题，而强化其勤劳、善良、坚忍的个人形象。通过这种“去政治

化”的人性叙述，影片有效地淡化了意识形态色彩，将抽象的政策转化为观众可感、可信的伦理范本，增强了改革理念的道德合法性。

最终，《芙蓉镇》以苦情叙事与善恶二元结构完成了对历史的政治编码与情感性调和。“人情”的回归，使观众在政治历史的断裂中找到某些不变的文化价值与道德定位，从而避免路线转换引发的道德真空和价值失序。李国香、王秋赦与胡玉音、秦书田分别构成情节剧中的“恶”与“善”，其对立关系不仅映射政治斗争，也体现了改革话语中的道德正当性，为经历频繁政治运动的人们提供了明确的情感出口与道义定位，“经历了那么多次政治运动，人们需要的正是这种清楚明白的道义立场”^[4]。《芙蓉镇》提供的，正是这一情绪化、道德化的历史叙述框架，将政治理念转化为具体可感的价值形象，藉由情感力量实现社会的思想统一与政治信任的重建。

二、主体建构：良心未泯的“消极合作者”

历史叙述的展开依赖主体的存在。个体既是历史的塑造者，也是在结构性力量中被规训的产物。谢晋作为《芙蓉镇》的导演，其创作体现了强烈的主体性书写。他既是文革的亲历者和见证人，也曾参与其中。文革期间，他拍摄了《海港》《磐石湾》等样板戏，也拍摄了后被定性为“四人帮阴谋电影”的《春苗》^[5]。进入80年代，随着“反思电影”兴起，他迅速转向，推出《天山传奇》《牧马人》《芙蓉镇》，确立了“反思三部曲”代表导演地位。这种转变既是艺术风格的演进，也反映了知识分子在文革后寻求话语重建与道德正当性的努力。

《芙蓉镇》中，秦书田的形象展现了被规训者如何在新时期重建主体性。他既非理想化的反抗者，也非完全屈从的顺民，而是一种“消极合作者”。他在反右运动中被划为右派，沦为劳动改造的对象，文革中遭到进一步打压，却仍被安排书写宣传标语——这一设定揭示了政治暴力的荒诞。秦书田不张扬反抗，也不麻木屈从，而是在沉默中承受、在顺从中揭示压迫。他代表了当时许多知识分子的处境：不是投降者，也无法成为英雄，只能在高压之下为生存作出策略性妥协。这种“非英雄主义”的叙事策略使观众更易移情，将历史创伤转化为个体经验，并实现感性与理性层面的认同。这也成为谢晋作为知识分子导演，对其过往经历做出的道德解释。

秦书田之所以“良心未泯”，并不因他有何高尚政治行为，而是他始终坚守人伦秩序与家庭情感，未沦为犬儒。影片通过强调家庭伦理，将“良心”从宏大的政治维度转移到小共同体的人情维度，这种转移体现了80年代中国电影普遍趋势。在“十七年电影”与文革时期影片中，爱情常被视为洪水猛兽，动辄被冠以“写男女爱情”“鼓吹爱情至上”的名号加以批判。而《芙蓉镇》正面呈现了爱情，将其塑造为抵御迫害的道德庇护所。影片

通过展现秦书田与胡玉音从结为夫妻到被迫分离的过程，凸显了革命话语对家庭与人性的摧毁。在外部打压下，家庭成为他们维系尊严与情感完整的避风港。这种小共同体支撑下的伦理重构，使“良心未泯”的形象根植于“夫妻”“邻里”等人情关系之中。相较之下，黎满庚作为“党性至上”的代表，在胡玉音与“组织”之间选择后者，最终在人性的试炼中失败。这一对比不仅揭示了革命伦理的冷酷，也突显家庭伦理的温情与正当性。当秦书田在李国香审问时试图隐瞒黎满庚的行为，正是对人伦道义的坚持。这种人性维度的执守，为“消极合作”赋予了情感深度和道德基础。

从宏观层面看，这种“消极合作者”叙述体现了“谢晋模式”的典型特征：人物屡遭苦难却不主动反抗，观众则通过“好人受苦”的逻辑获得情感释放。这延续了中国通俗剧的传统：将苦难视为人生价值的重要内容，表现人物甘受折磨，从中获得道德意义^[6]。这一“自我受难”的文化逻辑，在儒家的“安贫乐道”以及部分五四文学中“自虐即高尚”^[7]的传统中皆有体现。在新时期主旋律电影中，这种叙事不仅完成了对文革创伤的情感书写，也使讲述者得以从“合作者”身份中抽离，合法承担起历史反思的文化功能。在电影与政治话语共同塑造下，芙蓉镇成为一个“荒唐变形世界”的象征^[8]。越是在这种荒谬结构中“消极合作”，越能凸显出知识分子与普通人在压迫下仍保有的道德尊严与精神抗争。他们虽未直接反抗，但通过伦理守护、家庭情感与日常人性维系，在暴力与意识形态夹击中找回了被“革命”吞噬的人性。这种人物塑造为新时期中国知识分子确立道德起点与叙述正当性提供了典范。

因此，秦书田这一“良心未泯的消极合作者”形象，体现了历史与道德的双重建构。他既揭示了个体在极权体制下的生存策略，也展现了在最小伦理单位中对人性的坚守。这正是《芙蓉镇》构建历史主体的核心立场：在废墟之上，那些“像牲口一样活下去”的人们，通过日常伦理和情感重建，重新确认了尊严、人性与历史的位置。

三、史为今用：历史观念与电影形态

70年代末至80年代初，伴随对外开放政策的实施，西方文化大量涌入，激发中国知识分子“开眼看世界”的愿望，也带来突破文艺停滞、追赶世界潮流的焦虑。电影领域此时呈现双重趋势：好莱坞主导的商业电影在技术和市场层面占优；而意大利新现实主义和法国新浪潮所代表的艺术电影，则强调哲学思辨和作者表达。两者分别代表工业逻辑与美学探索，为中国电影提供参照。相比之下，中国电影仍处于模仿苏联革命叙事与好莱坞“大制片厂”美学阶段，电影语言与思想均显滞后。这种落差促使电影人急于引入国外理论。在政治与意识形态管制松动的背景下，电影创作与批评获得更大自由。于此同时，中国重新进入国际文

化视野，中国电影也成为西方“观看”的对象，电影人意识到与国际标准的差距，产生“自我表述”与“面向世界”的双重诉求。在此背景下，电影逐渐被视为具有独立精神与艺术主体性的媒介，其价值不再仅限于宣传教化，而在于呈现个体经验与美学探索。谢晋秉持的现实主义传统，强调从现实提炼“典型人物”“典型环境”，以戏剧化结构传达社会主题；而受新浪潮影响的新生代批评者则反对“类型化”叙事，主张强调个体性与生活的“原生态”，强调电影应保持“零度感情”^[9]，成为“思想的容器”。纪实美学的兴起反映了工具论电影观与艺术电影观的冲突，对“谢晋模式”构成挑战。

在新旧观念夹缝中完成的《芙蓉镇》，体现出谢晋某种自我突破。他自述“我经历过的悲剧逼得我非要讲话不可”，表明创作中的主体意识。影片结尾中人物命运的安排——李国香官复原职，王秋赦反复呼喊“运动了”，以及李国香舅舅的结局——均突破了“好人蒙冤—价值发现—道德感化—善必胜恶”的固定模式，“善”与“恶”发生吊诡转化，暗示体制复归的荒诞与历史循环的反讽。这种策略将批判提升至对制度逻辑与集体心理的思考，表达对主流历史叙述的不完全信任，也将文革反思从道德控诉拓展至民族心理和政治逻辑层面。与此同时，《芙蓉镇》仍属于戏剧式电影，谢晋的创作深受“人民电影”时期及苏联训练、上海市民电影传统的影响，保留了旧有戏剧化特征。同时，当时中国电影仍属国营制片厂体制，电影作为政治文化产品，需兼顾叙事与宣传功能。“电影是党和人民的事业，是党的强大宣传工具”^[10]这种工具论逻辑仍支配谢晋创作。《芙蓉镇》正是遵循1981年《关于建国以来若干历史问题的决议》的框架，通过个体悲剧反思文革，同时维护现体制合法性。谢晋在表达反思与传达官方意志间寻求平衡，实现“史为今用”的功能。

因此，“谢晋模式”之争不仅是审美冲突，更是外国电影思潮输入中国、引发本土文化重构的产物。这场争论背后仍存在进化论式思维——将新观念视为更“先进”的取代者。然而，电影演进并非线性替代，今日“剧本杀电影”“宫斗剧”的流行仍证明戏剧性叙事的持续活力。从更广阔文化视角看，谢晋模式的争议对应的是社会结构转型与文化体制松动的历史节点。如同意大利新现实主义、苏联解冻电影、韩国新电影等都产生于类似“解冻”时刻，对“谢晋模式”的批判既是中国电影对外部经验的回应，也是本土观念的自我更新。当市场与商业逻辑逐渐主导，艺术与政治电影的对立也将淡化，电影终将走向多元形态与复合功能的回归。

四、结语

作为谢晋“反思三部曲”的高峰之作，《芙蓉镇》并非仅是对“文革”创伤的回顾性叙述，更是在复杂政治语境中完成道德秩序重建与主体身份修复的意识形态实践。影片通过结构化的情节剧

模式和极具象征意义的人物命运安排，使抽象的政治路线转化为观众可以共情与理解的伦理对抗。尤其通过“良心未泯的消极合作者”秦书田这一人物，《芙蓉镇》以不激进却坚定的姿态，传达出对人性、家庭与情感的珍视。在社会普遍渴望稳定与和解的年

代，影片提供了一种具有人情温度的历史解释路径，促使大众在苦难记忆中寻求情感释放与价值归属。这正是“谢晋模式”最具穿透力的文化价值所在，也映照了中国电影在转型时期承担的复杂叙事功能。

参考文献

- [1] 中央政府门户网站《关于建国以来党的若干历史问题的决议（一九八一年六月二十七日中国共产党第十一届中央委员会第六次全体会议一致通过）》https://www.gov.cn/test/2008-06/23/content_1024934_3.htm.
- [2] 高屹.《历史选择了邓小平（34）》中国共产党新闻网 <http://cpc.people.com.cn/n1/2018/0517/c69113-29996144.html>.
- [3] 邓小平.《邓小平：解放思想，实事求是，团结一致向前看》中国改革信息库 <http://www.reformdata.org/1978/1213/2172.shtml>.
- [4] 毕克伟.《通俗剧、“五四传统”与中国电影》，载于郑树森主编《文化批评与华语电影》，广西师范大学出版社2003年10月出版。
- [5] 张骏祥、丁峤.《清算“四人帮”搞反党电影的政治阴谋》，载于《“四人帮”是电影事业的死敌——文化部电影系统揭批“四人帮”罪行大会发言汇编》，中国电影出版社1978年出版。
- [6] 毕克伟.《通俗剧、“五四传统”与中国电影》，载于郑树森主编《文化批评与华语电影》，广西师范大学出版社2003年10月出版。
- [7] 徐文静.《绝望的抗争与另类的救赎》[D].曲阜师范大学,2009.
- [8] 赵军.《〈芙蓉镇〉：深藏在现实主义中的后现代创作》，《中国电影报》2021年12月8日。
- [9] 苟春荣.《追忆对所谓“谢晋模式”的发难及其后果》，《忘年交书简二集专题资料汇编》。
- [10] 阿真.《扫除影坛背后的不正之风》，《电影艺术》，1982,(01):4-5.