

## 国家话语对婚礼仪俗的改造及其影像呈现 (1949—1966)

石宇宸

**摘要** | 不同的婚礼仪式映射着变化的社会结构，仪式的有效开展与传播，则有助于参与者接受社会化和再社会化。1949年后，高度集中的生产、管理体系下的电影被期待能发挥社会整合功能，驱动社会主义文化转换。因此，国家话语也作为在场的形塑力量，参与着人们的婚姻、家庭叙事，并影响了以婚礼为代表的私人生活沿革<sup>[1]</sup>。基于此，“十七年”（1949—1966）的婚姻、家庭题材电影中，婚礼仪式往往被运用为表征电影的民族身份属性，以及推动情节发展和情感表达的叙事性结构要素。

**关键词** | “十七年”电影；婚礼；家庭叙事；婚姻关系

Copyright © 2022 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



所谓仪式，即举行典礼的程序和形式。欧文·戈夫曼（Erving Goffman）将它定义为个体向特定对象呈现的，由其创构和遵守的，关涉其行动之符号意义的方式。埃米尔·涂尔干（Émile Durkheim）则将其定义为个体在神圣的对象面前必须遵从的行为规范。一般而言，互动仪式是在场性、过程性的，参与者在该进程中有着同一的聚焦点，基于此能感知到他人身上的节奏与情感，并产生道德、认同、能量等仪式结果<sup>[2]</sup>。而在兰德尔·柯林斯（Randall Collins）看来，最早将仪式，即“礼”及其社会规范、教化功能相联系的学者是中国儒家学派的代表人物孔子<sup>[3]</sup>。在

儒家学派的影响下，“礼”作为中国社会的深层结构，贯穿于中国人的日常生活之中，发挥着约束个人行为 and 调节社会秩序的功能。

婚礼，即由缔结婚姻关系的双方举行，旨在象征双方成年，在社会的认可下结合并接受全新

[1] 谷秀青：《集团结婚与国家在场——以民国时期上海的“集团结婚”为中心》，《江苏社会科学》2007年第2期。

[2] [美]兰德尔·柯林斯：《互动仪式链》，商务印书馆，2012，第78页。

[3] [美]兰德尔·柯林斯：《互动仪式链》，商务印书馆，2012，第XVI页。

的角色及其义务的仪式<sup>[1]</sup>，也是中国人人生礼仪中的重要环节。一般而言，婚礼形式由社会性质和婚姻性质两个因素影响、制约<sup>[2]</sup>。而中国传统婚礼以仪式婚为主，其制式在周代趋于完善，并随着社会不断发展不断丰富其形式和内涵。据此，中国婚姻、家庭题材电影中，婚礼仪式往往被运用为表征民族的民族身份属性、推动情节发展和情感表达的叙事性结构要素。

诚然，中国传统婚俗承载着对新人的祝福，以及他们对于新生活的憧憬。但是，繁琐的婚礼事项背后，无可避免地携带着铺张浪费、封建迷信等色彩。基于此，自民国以降，一些知识分子就有意识地改造、创新婚礼仪式，使之能更好地接轨于时代思潮。不仅如此，不同历史时期的国家话语也作为在场的形塑力量，参与着以婚礼为代表的私人生活沿革<sup>[3]</sup>。因此，在1949年以后，高度集中的生产、管理体系下的电影，被期待着能发挥社会整合功能，驱动社会主义文化转换之际，影像叙事中婚礼的呈现及其社会功能受到了国家的重视。本文聚焦“十七年”（1949—1966）

时期的婚姻、家庭题材电影，梳理其中呈现的各类婚礼仪式，能还原国家话语改造仪式的历程，探讨该仪式蕴藏的建构性功能和叙事潜能。

### 一、携带包办、买卖色彩的传统婚礼

一般而言，中国汉族传统婚礼包括“六礼”、正婚礼、婚后礼、成婚礼等主要仪式，以及若干辅助性仪式<sup>[4]</sup>，如表1所示，部分具体仪式存在出入<sup>[5]</sup>。其中，“六礼”是最关键的程序。它由父母主持、媒人引导，新人的婚姻关系在该仪式中获得了社会、法律的双重承认，新人及其亲属也因此拥有了全新的社会角色。也即是说，受到“礼治”原则影响的传统婚姻观中，婚礼程序的完整性、合法性与婚姻关系的合法性是互为前提、因果的。因此，聚焦婚姻、家庭议题的“十七年”古装题材电影中此类婚礼仪式大量存在，并且占据了主导地位。譬如，明代背景的《碧玉簪》（1962）、南宋末年背景的《红叶题诗》（1962），以及改编自《聊斋志异》并在服饰上参照明代背景《花为媒》（1963）等均有对该仪式的深描。

表1 中国传统婚礼仪式

| 中国传统婚礼仪式 |      |      |      |      |          |    |
|----------|------|------|------|------|----------|----|
| 主要仪式     | 程序   |      |      |      |          |    |
| 三书六礼     | 纳采   | 问名   | 纳吉   | 纳征   | 请期       | 亲迎 |
|          |      |      | 聘书   | 礼书   |          | 迎书 |
| 正婚礼      | 拜堂   | 沃盥   | 对席   | 同牢合卺 | 饭馐设衽（合床） |    |
| 婚后礼      | 妇见舅姑 | 舅姑醴妇 | 妇馈舅姑 | 庙见成妇 |          |    |
| 成婚礼      | 亲迎   | 回门   |      |      |          |    |

尽管婚礼仪式的重要性不言而喻，但“十七年”电影的创作者在撷取、运用此类叙事元素时，通常也对其预设了批判的立场。首先，主张采用该

仪式的婚姻关系通常具备包办、买卖性质。也即是说，新人通常是其婚姻关系的客体，以及该仪式进程中“在场的不在场”。可以看到，《花为媒》就

[1] [美] W·古德：《家庭》，魏章玲译，社会科学文献出版社，1986，第73页。

[2] 潘允康：《中国城市婚姻与家庭》，山东人民出版社，1987，第84页。

[3] 谷秀青：《集团结婚与国家在场——以民国时期上海的“集团结婚”为中心》，《江苏社会科学》2007年第2期。

[4] 张树栋、李秀领：《中国婚姻家庭的嬗变》，台北南天书局，1996，第131页。

[5] 张树栋、李秀领：《中国婚姻家庭的嬗变》，台北南天书局，1996，第122-132页。

围绕着婚礼各个环节是否合“礼”展开叙事，不符合该原则的婚恋关系将不会获得双重承认。譬如，在媒人的献计下，李月娥与俊卿本已拜堂成亲、结为夫妇，但同样中意俊卿的张五可父母仍能以他们的婚事既有违“父母之命”（李父持反对态度）还不合“明媒正娶”的程序（张五可与俊卿两家完成了纳征礼）来否定其合法性。与此同时，追求自由恋爱的主人公，因此同父母意志和礼制原则展开了对抗。其次，传统婚礼的仪制，即仪仗规模、器物使用的规则，通常有着鲜明的阶级特征。譬如，《碧玉簪》里高中状元的玉林向秀英赔罪时就捧上了象征着地位和身份的“凤冠”。并且，婚姻论财趋势的上扬大大增加了婚姻支付的成本，使远超预算的婚礼成为部分家庭的“负担”。最后，穿插其中的祭祀仪式更为婚礼蒙上一层封建迷信色彩。

总而言之，在经历了彻底的政治、经济制度变革后，“十七年”婚姻、家庭题材电影里的传统婚礼常常被认为是通过仪式将包办、买卖婚姻神圣化，并使参与者认同相应话语体系的产物<sup>[1]</sup>，是亟需批判和改造的对象。然而，传统的婚礼仪式并没有因辛亥革命推翻了封建帝制而消失，部分近现代同类题材作品中仍有此类仪式遗存，它们的存在也印证了当地封闭的社会环境、落后的社会建制。譬如，电影《太平春》（1950）的故事就发生于解放前，乡绅地主、国民党军队势力勾结的浙东小镇。电影中，赵地主强占凤英为妾，所以行“纳妾礼”。此时，更为简陋、僵化的仪式既映照着女性在包办、买卖婚姻下的悲剧性命运，还佐证了由资产阶级领导的民主革命的不彻底性。

在预设了价值评价之外，“十七年”的创作者在呈现传统婚礼仪式时，还出现了以下两个特征：首先，仪式本身相较于传统轨范常常是简化、俭化的。这是因为：第一，受限于经济现实和意识形态原因，该设计旨在响应新中国成立后勤俭节约的优良作风。第二，尽量避免在银幕上过度渲染该仪式具备的喜庆、隆重的氛围，从而造成负面的宣

传效果。譬如，《碧玉簪》《花为媒》等古装戏曲电影里，即使新婚夫妇是同阶级联姻，均有着良好的经济基础以支撑高昂的婚姻支付，他们的婚礼场景本该花团锦簇、穷奢极欲。但是，创作者在场景设计、演员表演上却借鉴了戏曲艺术的“假定性”原则，使其场景的视觉呈现仍相对凝练、克制。譬如，《花为媒》的拜堂礼现场，不仅无高朋满座，仅有硕大的“囍”字，以及红地毯、红绸、红灯笼等基本布置来渲染喜庆的氛围。同时，供桌的布置更是不及规制。而《碧玉簪》的叙事进程中则省略了该环节，直接进入后续在私人空间内展开的礼仪程序。值得一提的是，“十七年”少数民族题材电影中，对其他民族传统婚礼仪式的限制反而相对宽松，它们有时则作为富有异域风情的视觉元素装点着影像叙事。

其次，无论上述电影聚焦的年代何如，正因为婚礼的性质难免受到传统观念的影响，不符合主流价值预设，其程序通常无法顺利执行，且仪式本身可能成为冲突激化、危机产生的叙事场景。譬如，电影《花为媒》中新人行完拜堂礼后就上演了一场“双姝相争”的闹剧。不仅如此，有时候人物对各个程序事项的主动破坏，被视为具备主体意识，乃至携带“阶级斗争”自觉的戏剧性行动。可以看到，电影《太平春》中“亲迎”环节的缺失，就成为张根宝伺机中止仪式并带着凤英私奔的良机。同理，《乔老爷上轿》（1959）中，蓝木斯派人抢亲黄丽娟时，书生乔溪也为保护丽娟将错就错、李代桃僵地坐于轿中，最终避免了其悲剧的发生<sup>[2]</sup>。但基于主人公有限的认知水平，这两种破坏仍没有彻底否定、扬弃该仪式，并同仪式背后的传统权力结构、人伦秩序割席。

[1] 潘允康：《中国城市婚姻与家庭》，山东人民出版社，1987，第86页。

[2] 中国电影资料馆、中国艺术研究院：《中国艺术影片编目（1949—1979）》，文化艺术出版社，1981，第503页。

## 二、不同权威主体的婚礼现代化探索

基于传统婚礼仪式的先弊病，对更简单、大方的婚礼的探索与中国近现代探索并驾齐驱。譬如，城市中开始流行的“文明结婚”<sup>[1]</sup>，20世纪30年代南京国民政府新生活运动主导下设计、推广的“集团结婚”，以及新中国成立后国家倡导的“婚姻登记制度”等均是婚礼仪式改创的典型。它们丰富了“十七年”电影中的仪式性场景，同时，它们也受到了大相径庭的价值评价。

诚然，前两类仪式在突出婚姻双方主体地位、保障其合法权益，以及减少婚姻支付成本上具有一定贡献。但其先在的阶级、政治身份，是它们被忽视乃至受到批判的主要原因。以文明结婚为例，它在不同地域、群体间的流行程度，直接与各地资本主义文化的盛行程度成正比<sup>[2]</sup>，因此，新中国成立后它一般只会出现在批判当代城市资产阶级及其生活方式的电影里，具体涉及新中国成立前文明结婚形态的电影则相对缺席。但通过反映20世纪50年代城市生活状貌的《如此多情》（1956）和《悬崖》（1958）中仍能窥见经过改良后的文明结婚的些许状貌。集团结婚则由国民党政府主导、见证，它含有向国民党旗帜、孙中山像鞠躬等具有浓厚政治意味的程序<sup>[3]</sup>。因此，该私人仪式还具备着成为国民党集团政治仪式的潜能<sup>[2]</sup>。基于此，国民党政府主持的集团结婚通常缺席于该时期的电影。

可以看到，《如此多情》的婚礼在饭店里举行。电影中不仅有展示二人礼成的鞠躬环节，还设置了庆祝结婚的舞会环节——看上去雅致而洋气。然而，此前的剧情却揭示了嫌贫爱富的傅萍仍误以为结婚对象是地位非凡的“黎处长”而非普通公务员黎明，以及黎明为了支付这场体面的婚礼不得不向朋友、同事们“众筹”的事实。凡此种种，皆使它的欢愉皆成了讽刺。而《悬崖》中的新婚夫妇则是一对窃取知识产权的资产阶级知识分子，他们在新居里举办婚礼。场景的主体

是一张典型西式长桌，上面有鲜花、美酒，会场觥筹交错、热闹非常。但是，这场婚礼俨然成了炫耀性消费和社会资源交换的场合，空有热闹、格调，却失去了喜庆、祝福的本质。这是因为：他们之间不对等的社会地位，以及僭越道德的身份关系，使他们的情感关系掺杂着欲望与控制。不仅如此，在赵玫归国现场揭穿真相后，骤然得知丈夫作为的方晴更一时难以接受，情绪出现了变化。此时，不以为然的袁教授在婚礼上仍能游刃有余地交际，但景深末端的新娘方晴反而像个“多余人”，婚礼于她而言成了讽刺。

与此同时，国家倡导的婚姻登记制度则是“十七年”电影认可并积极传播的主要仪式，它将国家法律的承认视为婚姻关系生效、失效的唯一标准。延续着苏区的改革经验，1950年的首部《婚姻法》中就对其有明确规定：男女双方及其亲属应亲自到区级、乡级人民政府进行婚姻登记<sup>[4]</sup>。1953发布的《有关婚姻问题的若干解答》则进对婚姻登记制度的功能及其具体实施办法进行了补充<sup>[5]</sup>。而仪式程序中严格的资格审查，以及婚姻登记制度的推广则有效地遏制了非法婚姻，譬如包办、早婚、重婚等的发生，真正保障了妇女、儿童的基本权益。

因此，可以看到发挥着《婚姻法》宣传功能

[1] 梁景和：《现代中国社会文化嬗变研究（1919—1949）——以婚姻·家庭·妇女·性伦·娱乐为中心》，社会科学文献出版社，2013，第48页。

[2] 谷秀青：《集团结婚与国家在场——以民国时期上海的“集团结婚”为中心》，《江苏社会科学》2007年第2期。

[3] 梁景和：《现代中国社会文化嬗变研究（1919—1949）——以婚姻·家庭·妇女·性伦·娱乐为中心》，社会科学文献出版社，2013，第49页。

[4] 中央人民政府委员会：《中华人民共和国婚姻法》，[http://www.law-lib.com/law/law\\_view.asp?id=43205](http://www.law-lib.com/law/law_view.asp?id=43205)，访问日期：2022年1月31日。

[5] 佚名：《中央人民政府法制委员会有关婚姻问题的若干解答》，《山西政报》1953年第7期。

的电影《儿女亲事》（1950）以王春贵和李秀兰争取婚姻自由的故事，对婚姻登记制度的程序，以及其中的若干问题进行了图解。电影中，李老川自作主张为女儿定下婚事，并拿着村长开的介绍信替女儿申领结婚证。幸运的是，在说服秀兰的母亲后，及时赶到的妇女主任通过否定该程序的合法性，来证明这段包办婚姻的无效性，并帮助有情人终成眷属<sup>[1]</sup>。可以看到，区长给他们办理婚姻登记手续时，办公桌旁敞开的窗户透进来的自然光，恰好象征着这对新人柳暗花明的心境。

实际上，该故事还传递着以下几点信息：首先，夫妇依据法定程序申领结婚证，并被纳入统一管理仪式，是象征他们在全新的家国共同体中获得全新身份证明的公开仪式。其次，男女双方是婚姻登记制度中的唯一权利主体，他们充分享有婚姻自主权而无须受到封建家长的限制。该厂境内，光的来源与区长位置的重合，此设计还强调着新人的主体权利的获得有赖于全新制度、秩序的保障。再次，村长对婚姻登记制度的误读，暴露出建国初期基层治理体系、力量不完善的问题。《记忆的性别》中李秀娃的口述史就佐证了这段记忆，“各级机关单位的主要精力放在土地改革上，导致了《婚姻法》的贯彻、执行情况相对不乐观。”<sup>[2]</sup>该现象也构成了1953年3月“婚姻法贯彻运动月”开展的前提情境。因此，“婚姻登记”也成了该时期婚姻、家庭叙事的关键性情节要素之一。譬如，改编自同名小说的电影《结婚》（1954）也通过相爱多年的恋人春生、杨小青因工作繁忙，不得不一次次延迟婚期，即来不及去办结婚登记手续的故事，再次强调了该程序的重要性。

### 三、新式婚礼的时代特征和教化功能

不容忽视的是，虽然仪式婚失去了法律效力，但文化无意识层面，大众仍看重结婚仪式，并期望在获得法律认可之际，能获得社会承认。因此，国

家没有明令禁止人民举办结婚仪式。并且，社会上逐渐形成了既能适应传统文化结构，又能反映社会变革的新式婚礼。而潘允康总结了新中国成立后的主要婚礼类型，包括传统婚礼、文明结婚、婚宴、茶话会、集体婚礼、旅行结婚等<sup>[3]</sup>。文明结婚在上段曾提及，此处不再赘述。值得一提的是，农村题材电影里经由改造后呈现的婚礼仪式，因其在城乡二元道德结构上的优越性，常常被视为凝结着当代家国想象的理想化范式。

譬如，《儿女亲事》的末段，李秀兰、王春贵在成功申领结婚证后，就举行了一场典型的新式婚礼供观众们进行参考。首先，婚礼由非职业人员操办，村长担任证婚人，秀兰娘担任主婚人。没有轿夫，婚礼乐队由村剧团兼任。其次，婚礼仪式公开，邀请全村村民参与、见证。再次，新人既不着传统婚礼的“凤冠霞帔”和对应官服，也不着民国文明结婚仪式中流行的白色婚纱、大礼服，仅仅身着相对美观的日常服装再点缀胸花。此外，会场的布置以简单、大方为主要风格。可以看到，毛主席像、国旗、标语作为主要的视觉元素装点婚礼，是私人生活中国家在场的标志；鲜花、“囍”字等次要视觉元素的运用，旨在强化该婚礼的喜庆氛围。最后，婚礼流程简练，只保留正婚礼环节。并且，向领袖敬礼等具体环节也象征着该仪式具备泛政治化倾向。而婚礼现场，新人和毛主席像以三角构图，且毛主席像在最上的方式组合，暗示了仪式运作的目的——帮助参与者内化新式家国关系，即在“家国一体”的前提下，存在着“先国后家”次序。

[1] 中国电影资料馆、中国艺术研究院：《中国艺术影片编目（1949—1979）》，文化艺术出版社，1981，第42页。

[2] [美] 贺萧：《记忆的性别：农村妇女和中国集体化历史》，张赞译，人民出版社，2017，第155页。

[3] 潘允康：《中国城市婚姻与家庭》，山东人民出版社，1987，第89页。

值得一提的是，人民公社化运动中，有部分地区展开了“八包”“十包”的试验，旨在更快地过渡到共产主义。而由公社统一支付的婚礼仪式，更具简化、标准化特征<sup>[1]</sup>。

而公开的婚礼仪式中，群体的聚集、焦点的共通、情感的共享，既会刺激着群体的兴奋程度，还有助于他们将喜悦的情绪转化为象征着团结的符号<sup>[2]</sup>。基于此，“十七年”电影中的新式婚礼还被期待作为政治仪式，能生动、具象地唤起参与者对国家意识形态的认同。可以看到，《儿女亲事》里，村长在证婚时也借机对《婚姻法》及其背后的新型婚姻观念进行宣讲。他对村里首度通过自由恋爱而成婚的夫妻进行了表彰，并向李老川为代表的顽固势力提出批评。此时，当镜头切向村民们时，他们私下交谈中对李老川行为的不齿，印证着他们在参与仪式的潜移默化中接受了这套话语体系。不仅如此，导演还设置了对比蒙太奇来表现他的价值评价——全村人在仪式中建立起信仰、认同之际，李老川格格不入地呆在屋内。此时，对位的声画关系，即喜庆的背景音乐和他孤苦的身影并置时，产生了极强的冲突感、讽刺性。

电影《水库上的歌声》（1958）里，因工作耽搁婚礼的兰香和未婚夫志强也在战友们的帮助下，在除夕夜办了场特殊的工地婚礼<sup>[3]</sup>。所谓事急从权，无论从场景布置、流程设计上，该仪式都较之《儿女亲事》简单。如果说《儿女亲事》中，举行仪式的目的，在于公开宣讲新型婚姻制度，《水库上的歌声》则期待通过仪式能鼓舞大家劳动生产的积极性。可以看到，该片中的新人发言环节，他们如何自由恋爱的过程不再是叙述的重点——《婚姻法》的成功推广让该理念已成为新的文化无意识。因此，当兰香激动地告诉大家，她计划将十三陵水库工地建设的经验带回乡里，继续用实际行动回馈大家的支持、教导时，婚礼现场的气氛被推向了高潮。基于此，这

场婚礼仪式也被转化为动员仪式。而仪式完毕后，战士们夹道相送，兰香和春贵率先提着施工装备走出。镜头一摇，天亮之后，就是“一定要把水库修好”的大标语，以及热火朝天的劳动、工作场景。其实，《儿女亲事》的尾声也有着相似的处理：镜头推进鲜花后叠化转场，映入眼帘的是一片丰收的麦田，村民在这里开始了他们积极的劳作。婚礼的兴奋拂去了劳作的疲惫，成为刺激着他们生产、生活的原动力。

#### 四、结语

综上所述，对仪式婚法律效力的否定，以及对于法律婚的确认和推广，是中国共产党改革婚姻、家庭制度的重要举措<sup>[4]</sup>。无论是传统婚礼、文明结婚，抑或者集团婚礼，创作者审慎地化用它们时，常受到其阶级、政治属性影响，对其预设了批判的立场，通常以简化、俭化原则进行展示，且创作者也有意识地将它们标记为悲剧性婚姻的见证。与此同时，婚俗改革的成果，即婚姻登记制度，及其衍生的新式婚礼反而被完整地展示。不仅如此，人群聚集、情感共享的婚礼仪式，在电影中也被转化为能发挥教化、动员功能的政治仪式——让大众在集体兴奋中，认可国家话语对传统价值理念的替代。

[石宇宸 中国艺术研究院电影电视系]

[1] 中共中央党史研究室：《中国共产党的七十年》，中共党史出版社，1991，第354页。

[2] [美]兰德尔·柯林斯：《互动仪式链》，商务印书馆，2012，第138页。

[3] 中国电影资料馆、中国艺术研究院：《中国艺术影片编目（1949—1979）》，文化艺术出版社，1981，第312页。

[4] [美]马克·赫特尔：《变动中的家庭——跨文化的透视》，宋践、李茹等译，浙江人民出版社，1988，第404—405页。