

“十七年”電影中城市話語的 歷史敘說與政治審慎*

儲雙月

[提要] 新中國初年電影的歷史敘事帶有從“舊”到“新”的轉化痕迹，有些影片倚重民間意識形態表現出了戲劇性、趣味化和人生味，為當時的廣大觀眾所喜聞樂見。但是，那些原本在舊時代具有進步意義、在新中國初年還算政治上無害處的主題和內容，到了後來就越來越變得跟不上其更新的要求和節奏，因而遭受批判和禁映。在文藝一體化的強大規範力量下，城市、城市資產階級/小資產階級逐漸成為被壓抑和禁錮的象徵。城市文明視角和知識分子立場的陸續放棄，使得原本具有多重面孔的城市在後來的電影歷史敘事中逐漸被程式化、概念化，乃至電影的歷史敘事只剩下兩條路徑：一是將工人階級作為城市的主體來塑造；二是講述處在政治險境中的城市資產階級/小資產階級被新生的工人階級或人民大眾改造、救贖過來。

[關鍵詞] 城市小資產階級 國統區進步電影 政治規訓 趣味化 城市文明

[中圖分類號] J909 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2018) 01 - 0057 - 09

中國革命是以農村為中心、走農村包圍城市的道路獲得勝利的，而且農民是中國革命的主力軍，是中國民主革命主力軍和無產階級最可靠的同盟軍。相比較農村、農業、農民而言，城市、工業、城市資產階級/小資產階級（包含知識分子）^①對中國革命作出的貢獻和發揮的作用就小多了。城市資產階級/小資產階級在政治立場和革命態度上的含混性、曖昧性、複雜性，使其不斷成為新民主主義革命和社會主義革命這兩大熔爐改造的對象，再加上新中國現代化方案和工業化道路不斷被擱置和中斷，城市始終沒有獲得較大幅度拓展、繁榮，這也是歷史敘事出於革命功利主義考量對城市和城市小資產階級抱著政治審慎和限制、疏離態度的重要原因。從政治和文化的角度來考察，在文藝一體化的強大規範力量下，城市、城市資產階級/小資產階級逐漸成為被壓抑和禁錮的象徵。

* 本文係國家社會科學基金藝術學青年項目“中國當代電影的歷史研究”（項目號：11CC091）的階段性成果。

城市資產階級/小資產階級：作為貶抑、改造的對象

到了1949年，許多未經過《在延安文藝座談會上的講話》（下文簡稱《講話》）精神洗禮和延安整風運動那樣具體而深刻的思想鬥爭的國統區文藝工作者，面對文藝領導權由新的執政黨掌握的事實，紛紛陷入了文藝為誰服務和怎麼服務的困境。解放區文藝工作者較早地朝著延安文藝座談會指示的方向實踐，將文藝工作的對象定位為工農兵以及革命幹部，而國統區的進步文藝工作者繼承和延續的是左翼文藝傳統，將城市小資產階級作為服務對象來開展反帝反封建的革命文藝。這一點在毛澤東的《講話》中也得到了闡明，“那裡的政府把工農兵和革命文藝互相隔絕了”。^②

中華全國文學藝術工作者代表大會明確無產階級政黨掌握文藝領導權，確立解放區文藝為正統的革命文藝，並將它的工作經驗在全國範圍內推廣，文化權力享有者以工農兵為主、城市小資產階級為次。國家戰略層面根據政治、經濟、階級因素來區分文藝及其道德價值觀、審美取向，並以此判斷它們的優劣高下。因此，那些為農民、士兵和革命的幹部服務的解放區文藝，自然要遠遠勝過表現城市小資產階級並為其服務的國統區文藝。周恩來針對文藝如何為人民服務的問題指出了方向：工農兵是人民的主體，所有文藝工作者都要深入工廠、農村、部隊熟悉工農兵，並發展成一個運動；至於小資產階級的生活、思想、感情都是大家所熟悉的，不應放主要的力量予以表現。^③國家最高層領導人在文化戰略規劃上還是延續戰爭時期的《講話》思維，不提倡新時代文藝工作者“把自己的注意力放在研究和描寫知識分子上面”，也不允許他們“把自己的作品當作小資產階級的自我表現來創作”。^④

茅盾在會上對近十年來國統區革命文藝所取得的成就作了總結，竭力將其納入全國進步的革命文藝洪流之中：“不管我們在文藝思想上曾存在著或多或少的問題，在創作上曾存在著若干嚴重的缺點，國統區文藝運動還是有其顯著的成就的。從鬥爭的總目標上看，國統區與解放區的文藝運動是一致的；從文藝思想發展的道路上看，雙方在基本上也是一致的；而就國統區的革命文藝運動的主流來說，最近八年來也是遵循著毛主席的方向而前進，企圖同人民靠攏的。”^⑤茅盾在順應時勢地承認解放區文藝為正統地位的前提下，強調城市裡的左翼文藝一直緊繫著進步的革命的文藝旗幟，力所能及地為國統區進步文藝工作者爭取一些話語權。雖然他希望國統區文藝工作者在從舊時代向新時代的飛躍過程中，能夠明確辨析新與舊的不同，但是真正落實到如何爭取進步、改造自己的工作任務上還是淺嘗輒止，並沒有作出具體的統籌規劃。生活在城市的進步文藝工作者是在國統治區受鉗制、受摧殘的客觀條件下進行著苦鬥，缺乏工農兵生活體驗，只是熟悉城市裡的資產階級、小資產階級生活，瞭解市民階層的審美情趣和觀賞口味。再加上對黨的政策方針、新文藝全域觀念不甚瞭解，於是，進入新時代，他們普遍出現了無所適從的惶惑和焦慮。

在第一次文代會召開期間，夏衍、于伶作為上海市軍管會文教管理委員會文藝處領導，於1949年7月12日召開了影劇界編導、導演座談會，就中共在新解放區的文藝政策作了報告。夏衍說道：“我們最低的要求是：一、希望私營電影公司的出品對人民沒有害處，對人民政府的政策沒有違背。當然，我們的希望是能夠教育人民、改造舊的思想、鼓勵生產建設；二、寫作的題材，我們以為只要立場正確，題材不一定要寫解放區的朋友們不太熟悉的工農兵，只要掌握了正確的方向。只要自己所寫題材能夠符合繁榮經濟，增加生產，肅清匪特，鞏固治安都可以寫。”于伶在座談會上宣布成立電影審查機構和對國產片的審片原則，並且說道：“一切都以符合人民利益

為標準，即：一、不反對無產階級、中國共產黨和中國人民解放軍；二、不反對人民民主制度；三、不反對世界人民民主運動。”^⑥由此可知，出於振興國家電影工業的考慮，上海文藝界領導所傳達的新解放區文藝政策並沒有明確解決文藝為什麼人的問題，也未對文藝工作者提出轉變立場的要求，仍將他們視為人民政府團結而非改造的對象。顯然，這與第一屆文代會的指導思想是有出入的。前者對創作的題材、主題、人物的要求更為寬鬆，後者則明確指出文藝工作者應將主要力量集中於為工農兵服務的方向，著力解決文藝的普及和提高問題，通過積極地深入工農兵群眾、實際鬥爭和學習馬列主義來切實轉變立場和世界觀，與工農兵大眾在思想感情上真正地融為一體。

隨後不久，上海《文匯報》於8月27日開始就小資產階級可否作為文藝作品的主角連續展開兩個多月的討論，表面上是探討如何完整理解和正確把握文藝的“工農兵方向”問題，實質上是為生活在城市的進步文藝工作者爭取一些生存空間。他們力圖掙脫“為工農兵服務”這一文藝方針的繮繩，既不願走上“工農兵必須作為作品的主人公和正面人物”這一題材狹窄化之路，也不願捨棄左翼電影的主流觀眾——城市市民階層。因此，他們把毛澤東在《講話》中提出的文藝要為工人、農民、兵士和城市小資產階級這四種人服務的論點作為依據，提出可以寫城市小資產階級在新社會中的轉化和新生的題材，以擴大文藝的表現領域。爭論的結果是選擇了折中、調和的中間路線。國家文化戰略決策層認為，城市小資產階級、掌握文化知識的知識分子屬非體力勞動者，只有經過馬克思列寧主義理論學習、工農兵生活的實踐，去除頭腦裡“許多剝削階級的髒東西”和精英意識，完成內部思想感情的改造，讓勞動人民文化的靈魂佔領自己，才可以在新時代獲得文化權力，具有為工農兵服務的能力。以知識分子思想改造為主題的電影需要對自我進行審判、譴責乃至懲罰，來驗證其受到這種思想改造的正當性、必要性。因而，只有在文本敘事中反映出勞動人民文化所具有的深入人心的征服效應，才能讓人民文化權力更深層地嵌入社會結構。因此，只有站在批判小資產階級的立場，切實而嚴肅地描寫出小資產階級與自己的落後思想、缺點錯誤作鬥爭和改造的過程，發揚進步或革命的思想，這樣的文藝作品才是值得歡迎和讚揚的。

儘管如此，為了振興凋敝不堪的中國電影工業，中央政府在1949年部署電影生產計劃和任務時，並未要求新解放區的私營電影一步到位地發展到工農兵電影，而是允許漸進式發展。10月22日至11月8日，中宣部中央電影事業管理局分別召開藝術委員會、製作委員會、發行委員會。會議傳達了周恩來、周揚的指示，從劇本、製作、資金、設備、發行等方面鼓勵和調動私營影業的創作積極性，營造促使原國統區的革命文藝與工農兵電影順利銜接和有效過渡的政策環境。在當時文藝政策的積極引導之下，許多追求進步的原國統區電影工作者慎重地尋求合適的切入點和安全係數比較高的劇本。不過，有些影片仍然難逃被批判的劫數，其原因在於它們較多地延續了國統區革命文藝的思維慣性和創作傳統，在新形勢下或多或少地偏離了國家意識形態。

在共和國初年受批判、遭禁映的上海私營廠生產的影片中，《影迷傳》（1949）、《人民的巨掌》（1950）、《腐蝕》（1950）、《我們夫婦之間》（1951）、《夫婦進行曲》（1951）、《關連長》（1951）都是將城市小資產階級作為主角來塑造或者故事發生在城市的影片。這類影片大多以當時需要被教育、限制、改造的對象作為主人公，涉及城市中人的精神狀態和思想情感，從他們被批判和封殺，可以窺出國家意識形態對城市和城市小資產階級表現出一種政治審慎甚至道德倫理警惕、排斥的傾向。來自各方的批評主要集中於影片站在小資產階級的立場，在藝術上迎合城市小資產階級知識分子和市民階層的趣味，而沒有從階級的政治和革命功利主義出發來理解利益問題、塑造人物，也沒有或不完全照顧工農兵情感，反映出創造這個偉大時代的偉大的勞

動人民。它們的接踵而至，被當時的評論界認為是“上海的文藝工作的領導，已經長期地被資產階級思想佔了上風，這種情況已經嚴重地損害了新的人民文藝的發展”，^①“說明電影界的極度思想混亂，思想改造已刻不容緩的事實”。^②

《我這一輩子》成本10億元，收入14億元；《腐蝕》成本13億元，收入21億元；《思想問題》成本7億元，收入7億元（以上皆為舊幣）。《我這一輩子》（1950）和《腐蝕》分別是改編自國統區進步作家老舍、茅盾的小說，電影比小說的結局更為光明，因劇作實力雄厚，兩部影片的藝術感染力都很強，取得了很好的經濟效益。《腐蝕》如果不是因禁映通知被迫下線還會取得更好的票房成績。有些影片在上映初期頗受歡迎，思想也不是非常消極，但禁映和批判直接影響其票房收入。《思想問題》雖然嚴格按照當時的文藝政策拍攝，也沒有遭受批判、禁映的厄運，但是這種意識形態濃厚而藝術水準不高的影片依然不受觀眾歡迎，最終收入與成本只維持了平衡。這些都給創作者、投資者帶來了很多惶恐、顧慮等思想負擔。在當時思想界和文藝界的訓誡、引導之下，後來的《不夜城》（1957）、《情長誼深》（1957）較為真實細膩地描寫了民族資本家、知識分子思想改造的歷程，憑藉塑造被改造的階級獲得政治信任。

生活化、常態化、趣味化：被否定的城市日常生活審美意識

1949年3月，中共七屆二中全會確立黨的工作重心由農村移向城市，正式開啓了中國由農村到城市並由城市領導農村的時期，“但整個國家在意識形態上卻排拒舊上海等大都市已有的以工商文化為主要內容的新都市文化”。^③按照工業化道路的發展邏輯，城市既是參與政治生活和勞動生產的場所，也是參與休閒和消費的領域。商業是市民日常生活、社會生活都會涉足的公共空間，是多種城市文化因素交融匯聚的空間載體。但在新形勢下，屬於資本主義經濟範疇的商業貿易雖然曾經推動了中國現代化的進程和城市文明的發展，但因社會主義的意識形態、思想文化鬥爭的現實需要而受到禁錮、控制，市民休閒和消費的景觀空間便逐漸從“十七年”電影中消退，文藝創作將鏡頭紛紛轉向勞資矛盾緊張、階級鬥爭激烈的廠礦。從國家意識形態角度看來，商品經濟意味著盈利、資本剝削，連帶著它所承載的城市文化的功能在歷史敘事中也一並被驅逐。

商品經濟發展，城市繁榮，市民階層壯大，世俗文化興起，這樣的城市文明和現代化前行進程能夠激發人們的思想情感活動，推動城市文化不斷演進和創新，表現出城市自身的人文內涵和精神格調，彰顯出每個城市特有的誘惑力和吸引力。現代化能夠促進中華民族的偉大復興，開闢多元化思維模式，首當其衝改變的是城市的物質景觀和精神景觀。但中國是在近代落後挨打的過程中被迫走上現代化的道路，反帝反殖民侵略鬥爭的偉大勝利讓民族自信心、自豪感和凝聚力空前增強。新中國的國家治理延續了戰爭時代的思維，對來自資本主義世界的現代化，自然而然地懷有抗拒心理和排斥情緒，將民族化與現代化的矛盾與張力凸顯和放大，提升到意識形態領域之內進行較量。因而，彰顯現代化成就的城市文明在電影歷史敘事中不斷被淡化，將當下城市形象、文化與個體生動、具體而多樣的精神世界聯結為一，考察和觀照大時代背景下城市的歷史、政治、時空、個人命運，以及對歷史進行個人經驗式地抒寫和呈現，已然顯得不合時宜。

《夫婦進行曲》、《腐蝕》、《人民的巨掌》、《影迷傳》不僅將犯有政治錯誤或者脫離人民群眾革命鬥爭的城市資產階級、小資產階級作為主角來塑造，而且還展現了他們不同於工人階級的消費、休閒享樂的生活方式和場景。他們出入戲院、舞廳、花園洋房、亭台樓榭，乘轎車出行，享用西餐、西點，這種優雅、從容的有閑階級生活方式，被斥為墮落、腐化、沒落、自由化的資

產階級價值觀，剝削階級腐朽思想道德意識的表現。國家意識形態對貪圖個人享樂這種既是政治層面上也是社會生活中的惡劣現象採取零容忍的態度，而且堅決消除和杜絕腐化墮落的資產階級生活方式，以免對人民群眾造成腐蝕、侵害。更為重要的是，電影創作者們普遍對那些影片中持反共言論（《夫婦進行曲》）、犯有特務罪（《腐蝕》《人民的巨掌》）、沉醉於虛無縹緲的夢幻生活（《影迷傳》）的城市資產階級、小資產階級角色持寬大包容的態度，沒有給予嚴厲的政治懲罰和道德審判。從國家意識形態視角來看，上述影片在主角選擇、內容敘述和把握人物評價的尺度等諸多方面存在過失、偏差，違背了文藝為工農兵服務的宗旨，不利於宣傳和教育。勒令禁映或者嚴正批判它們，是爲了對目前普遍存在的創作傾向予以糾偏，並加以規範。

影片《我們夫婦之間》講述了代表農民的妻子張英與代表城市小資產階級知識分子的李克因日常生活瑣事而發生的爭吵與和解，結尾卻以妻子張英接受知識分子的價值觀念及工作、生活和交際方式告終。這是不符合當時所要求的“知識分子與工農結合”這一主題闡釋的精神和原則的：第一，不但沒有站在批判城市小資產階級的立場上，而且還反向性地講述了工農幹部城市化的過程；第二，題材拘泥於微不足道的穿衣打扮、吃飯等常態化的日常生活瑣事，沒有上升到城鄉之間的思想鬥爭、兩大社會階層在價值觀問題上的分歧，來強化政治性、思想性和戰鬥性。電影是因爲原著小說遭受批判而連帶被禁映的，當時以丁玲爲代表的批判者認爲，“這篇小說正迎合了一群小市民的低級趣味”，“就是他們喜歡把一切嚴肅的問題都給它趣味化，一切嚴肅的、政治的、思想的問題，都被他們在輕輕鬆松嘻皮笑臉中取消了”。^⑩

《夫婦進行曲》通過一對夫婦在新舊社會交替之際的思想差距和轉變對照，講述了新中國宏觀經濟和金融政策、婦女解放事業的合法性。影片生動鮮活地描摹了解放軍即將到滬時上海資產階級和小資產階級焦灼、害怕和猜疑心理，是解放前後上海城市文化與社會中上層心態的真實寫照。逃往香港還是留在上海決定著每個人的命運走向，反映出各社會階層對新舊政權的態度。影片毫不避諱地呈現闊太太們對共產黨的非議和攻擊，但又沒有給予應有的反駁和懲罰；小資產階級思想改造的途徑選擇出現偏差；工人、工會主任、軍事代表等工農兵形象塑造得不到位……這些都遭到評論界的指摘：“近來，在電影方面，單純以夫婦之間的糾葛爲題材的作品漸漸增多起來，這是很值得注意的現象。像《我們夫婦之間》、《夫婦進行曲》這樣的作品，使緊張複雜的革命鬥爭，與轟轟烈烈、巨大規模的國家建設，在藝術反映中，都黯然消失在夫婦之間的瑣事裡面；所謂夫婦進行曲在這裡淹沒了時代的聲音；小資產階級知識分子的思想感情在這裡佔據了大部分的鏡頭。工農兵的活動，都只在作者們所需要的時候才被隨意加以擺佈。”^⑪無論是審美日常生活化還是日常生活審美化，都是建立在較爲雄厚的經濟基礎之上的文化價值觀，在當時被視爲資產階級和小資產階級的審美原則。這一點逐漸在國家戰略層面、評論界、創作界達成共識。

石揮執導的《關連長》、《霧海夜航》（1957）在藝術處理上也存在“趣味化”傾向，遵照日常生活原則來刻畫人物內心世界，人物形象鮮活生動富有濃郁的生活氣息，但先後被批判爲“嚴重歪曲了中國人民解放軍的形象”、“誣蔑黨的幹部、歪曲黨的形象”。石揮爲了拍攝工農兵電影專門去部隊、船上體驗生活，而且確實是真誠地歌頌解放軍和那些在危急關頭團結互助的工農兵群眾的。只不過他並未使用工農兵電影慣用的典型化藝術創作手法，仍然延續著國統區進步電影的傳統。他塑造銀幕形象注重親切自然，讓觀眾能從角色的言談舉止中窺出人物形象的職業身份、家庭背景等信息。與孫瑜一樣，他多年來積累了接近和尊重觀眾的豐富經驗，既把電影當做娛樂消遣品也視之爲藝術品，“不能容忍乏味的、公式化概念化、沒有思想性和藝術性的作品”。^⑫

石揮在“大鳴大放”時期呼籲“創作自由”，^⑩之後便被上海電影界定性為極右分子遭到揭批。導演鄭君里從藝術角度指出“他熱狂地誇大了正面人物的所謂陰暗面，用欣賞的態度加油加醬，從中製造各種笑料，去迎合小市民觀眾的低級趣味”。^⑪導演張俊祥則從石揮的言論和文章入手加以批判：“他公開標榜他那個集體不搞重大題材，只寫日常生活；他公開地說，影片不要管什麼主題不主題，只要情節曲折觀眾愛看就行。請問這不是胡風的‘隨處有生活’的臭名遠揚的理論的翻版是什麼呢？這不是抗拒黨的文藝反映當前主要鬥爭，文藝表現工農兵生活的方針，又是什麼呢？不寫重大題材，不反映工人農民的生活鬥爭，不要思想性，要什麼呢？石揮提出的是要‘趣味’，要‘生活感與人情味’。……他硬把自私自利的小市民的‘生活感’套在工人、農民和戰士的頭上。他所說的‘人情味’不過是些資產階級趣味的庸俗噱頭。”^⑫依照當時上海電影界對石揮的批判邏輯，“趣味化”不再是一種藝術品味追求，而被視為是在“無稽醜化”工農兵形象。

事實上，《馬路天使》（1937）、《十字街頭》（1937）、《太太萬歲》（1947）等舊上海影片都是以栩栩如生、幽默風趣、有渲染力的喜劇化表演風格，來表現城市平民、小資產階級知識分子所熟悉的城市生活。但是，“從生活中來，到生活中去”，構建城市化、生活化的電影範式已遠遠不能適應以意識形態宣傳和教育為主要訴求的工農兵電影的發展了。當時，只有以舞臺為人物活動背景、緊緊圍繞知識分子在革命大熔爐裡進行思想改造展開敘述的《思想問題》等少數影片沒有遭受批判。這些影片放棄了城市形象、城市面目的勾勒和描摹，抽離現實社會，從概念出發。這種真空化、生硬化地闡釋主流意識形態的創作傾向，主導了後來很長一段時間的電影創作。

呈現繽紛多彩的物質世界，且深刻而全面地開掘人性，已不符合文藝為工農兵服務的方針政策。依據每個人的經濟基礎對其階級成分進行劃分，這種觀念在革命實踐和國家治理中得到強化且達成共識。無產階級的物質性赤貧無疑是其政治覺悟高的佐證，人民主體性這一政治身份不僅能夠表明他們鮮明而堅決的革命態度，也表徵著他們能夠對新生政權最大程度地敞開懷抱。物質生活較為寬裕的城市小資產階級在政治地位上就處於弱勢。將城市小資產階級作為文藝創作的主角，展現他們周圍的城市文明和物質生活享受，顯然不適用於仍然普遍掙扎在溫飽線上的工農兵，不利於調動工農兵投身社會主義革命的積極性。基於彌合社會貧富差距來考量文藝創作者對物質性的自我認知，最終是為了消滅城市題材文藝作品中的非工人階級的思想意識。由這一觀念出發，十七年電影歷史敘事逐漸放棄了對城市的全面而深刻的歷史化抒寫，無心營構有關城市的具體可感的物質景觀和富有深度的人性景觀，而將城市的自我意志刪繁就簡為民族、階級的鬥爭和勞動生產，並在此過程中鍛造出新我。城市在十七年電影歷史敘事中不是具有力量的、批判性的、再生性的存在，而是走向平面化、符號化，城市的面目模糊不清，甚至城市形象也不再被真正看見。

灰色人生：舊時代城市生存鏡像

為了強化處於核心地位並起著支配作用的集體主義觀念，十七年電影的歷史敘事越來越羞於表達屬於私人情感世界的愛情、親情，唯有人民陣營內部的同志情誼和不同階級陣營之間的仇恨可以在文本敘事中給予濃墨重彩地表現。愛情、親情是每個人都會經歷的情感，最為大家所熟識，因而相對於革命友誼、階級仇恨來說顯得司空見慣和平庸。只有把創作目光從處在近景的愛情、親情移開，跳出個人情感世界的狹小圈子，融入處在遠景且廣袤無際的社會革命鬥爭之中，這樣的歷史敘事才是正當的。私性空間的情感世界受到抑制，而公共空間的革命友誼、階級仇恨是可以自由抒發和宣揚的，一抑一揚之下，電影對人與人之間階級關係演繹就遠遠超過了人性開掘。

在《人民的巨掌》中，讓特務繩之以法的最大功臣是家庭範疇內的妹妹和妹妹的男朋友（小資產階級知識分子），而不是工人階級的群眾組織，因此備受指責。《我們夫婦之間》、《青春之歌》（1959）、《腐蝕》中出現了一些關於夫妻、情侶之間溝通、相處以及表達愛意和好感的段落和場景，在當時被批為小資產階級傾向、浪漫化幻想，但恰恰是這些為影片增添了亮色以及可觀賞性。因為故事素材來自創作者日常生活積累，是人性的自然流露，這種私性空間的情感交流並不讓人感到虛偽和忸怩作態。然而，在“舍小家顧大家，舍小愛為大愛”的集體主義觀念作用下，愛情、親情等日常人性、人情被隱去或淡化，而階級友誼、階級仇恨這種出自革命戰爭年代的情感，在聚光燈照射下走到舞臺的中央。政府的文藝指導思想趨於強調個體對集體的奉獻犧牲，倡導以國為家的寬廣胸懷，擯棄渺小的自我，做一個大寫的“人”，義無反顧地投身於革命洪流之中。

《腐蝕》和《青春之歌》都涉及誤入歧途或找不到政治出路的國統區城市小資產階級知識女性，表現了她們對國民政府統治深惡痛絕卻又無力承載革命重任的處境，不同程度地抒發了政治失意和苦悶、寂寞之情。尤其是《腐蝕》中的女知識分子趙惠明，內在景深始終陷於情緒化低迷，與灰暗、沉悶、低氣壓的城市（上海、重慶）氛圍交相輝映。這部改編自時任文化部長茅盾同名小說的電影，在熱映之際突然被停映，而且政府、業界、學界也沒有給予任何說明和批判。三十年後，柯靈對此這樣解釋：“這部小說在抗戰期間，國民黨特務橫行，反共高潮猖獗的時候，起過極大的戰鬥作用，在革命根據地也有廣泛的影響。1950年，《腐蝕》搬上了銀幕，我是電影劇本的編者。觀眾是歡迎這部影片的，但忽然無緣無故地停映了。一打聽，出了問題：據說特務是應該憎恨的，《腐蝕》的女主角卻使人同情。這理由當然無可訾議，而且牽涉到危險的立場問題：同情特務，還得了嗎！那時茅公是文化部長，而提出這個意見的是‘武化部’——公安部門。結果是不聲不響地把影片‘封閉’，或曰‘入庫’，至今消息杳然。”^⑩抗戰勝利後，這部小說因為揭露國民黨的法西斯統治，在重慶還被國民政府查禁。讓茅盾和電影主創始料不及的是，即使是遭受國民政府封殺的文藝作品，到了新中國也不適應於新形勢的需要，淪為明日黃花。

國民政府統治時期，許多深受19世紀歐洲批判現實主義影響的文藝創作者們紛紛拿起筆杆子、扛起攝影機來詛咒灰色人生、揭示社會黑暗，並且將暴露黑暗的主題引入政治、文化和人性等層面，探討造成現實黑暗的根源。影片《腐蝕》、《我這一輩子》將這類指摘舊社會、暴露黑暗的小說搬上銀幕後，朝兩個向度進行提煉：一方面不遺餘力地揭示罪惡制度和反動政府對小資產階級知識分子、半無產階級的城市平民在肉體和精神層面的雙重摧殘；另一方面對小資產階級知識分子、城市平民缺乏韌性的軟弱意志品質、面對壓力極易幻滅動搖、瞻前顧後、狹隘自私等性格弱點進行深度剖析，指出他們的悲劇在於選擇了一種注定失敗的個人奮鬥方式。生長在城市這一灰色地帶，政治、經濟、社會地位上處於相對弱勢，某種程度上讓他們很難掙脫自己的灰色人生。《青春之歌》中的林道靜在城市處處碰壁，在農村卻找到了知識分子與農民結合的政治出路，最終走上了捨棄小我成就大我的康莊大道。農民是中國社會的最底層，農民的悲慘處境給林道靜上了一堂生動的政治課，讓其成功改造了自己的小資產階級個人主義思想。在《關連長》中，如果關連長面對的是農民的貧苦孩子而不是生活在城市的孩子，那麼犧牲自己來保全孩子性命的行為也許就是另外一種解讀了。政治態度不明朗、不純粹的城市、小資產階級知識分子，在歷史敘事中都被列入審慎對待、重新鑒定的對象。鑒於關連長為之奉獻和犧牲的對象的政治身份具有不確定性，《文藝報》（1951年第4卷第5期）指責創作者“以小資產階級人道主義代替了戰鬥的革命人道主義”。因為毛澤東說過，“在階級社會裡就是只有帶著階級性的人性，而沒有什麼

超階級的人性”，^⑩而這正好說明“他們的靈魂深處還是一個小資產階級知識分子的王國”。^⑪

《腐蝕》、《我這一輩子》、《青春之歌》都側重精確地展現主人公內隱的心理世界，以日記體形式、“我”的故事或自傳性來抒發靈魂被腐蝕、被奴役壓迫而內心極度苦悶孤寂的情緒，給人以個人經驗式的、私密性和主觀性很强的印象。影片中的情緒基調雖然沒有流於感傷，但與工農兵電影所需要的高昂格調不相吻合。《我這一輩子》是以依靠體力謀生的城市平民（相當於半無產階級）為主角，並且策略性地將“我”的兒子改成為一個英勇的共產主義戰士來增強反抗性、鬥爭性，上映時才未遭批判。《青春之歌》描摹出了小資產階級女知識分子陷入泥潭渴望新生、尋找個人政治發展道路的精神歷程，表現了普遍的時代情緒。其在當時歷史條件下是真實可信的，也是頗為真摯感人的，但因缺乏貫穿始終的戰鬥性、鼓動性、革命性，在“文革”時期還是遭到了批判。《我們夫婦之間》、《關連長》、《夫婦進行曲》等影片在新中國初年遭受批判，反映了國統區進步電影與新中國工農兵電影兩種創作觀念的交鋒。新時代的到來要求國統區文藝工作者去努力適應新形勢，清醒地進行主體意識的轉換，以便在新的價值體系下歷史化地呈現大寫的“人”。

茅盾在討論《青春之歌》時曾辯駁道：“《青春之歌》所反映的歷史事實，離開今天有二十多年了。……如果我們不去努力熟悉自己所不熟悉的歷史情況，而只是從主觀出發，用今天條件下的標準去衡量二十年前的事物，這就會陷於反歷史主義的錯誤。”^⑫他認為評價文藝作品首先要熟悉作為作品基礎的歷史情況，對歷史事實沒有調查研究就沒有發言權。這篇評論是對《青春之歌》的代表性批判者郭開論點的回應，也暗含著對自己遭禁的《腐蝕》的解釋和辯白。早在第一次文代會上，周揚就指出國統區文藝工作者應從現在的觀點出發來描寫人民群眾和進行自我審視：“知識分子離開人民的鬥爭，沉溺於自己小圈子內的生活及個人情感的世界，這樣的主題就顯得渺小與沒有意義了，在解放區的文藝作品中，就沒有了地位。‘五四’以來，描寫覺醒的知識分子，描寫他們對光明的追求、渴望，以至當先驅者的理想與廣大群眾的行動還沒有結合時孤獨的寂寞的心境的作品，無疑地是曾經起過一定的啟蒙作用的。但現在，當中國人民已經在中國共產黨領導之下，奮鬥了二十多年，他們在政治上已有了高度的覺悟性、組織性，正在從事於決定中國命運的偉大行動的時候，如果我們不盡一切努力去接近他們，描寫他們，而仍停留在知識分子所習慣的比較狹小的圈子。那麼，我們就將不但嚴重地脫離群眾，而且也將嚴重地違背歷史真實，違背現實主義的原則。”^⑬顯然，周揚的觀點更能代表當時的主流。

《我們夫婦之間》、《關連長》、《霧海夜航》等影片都是站在城市小資產階級知識分子立場上，以城市文明的眼光審視富有喜劇感的工農兵形象。影片中的工農兵幹部形象並不完美，存在舉止談吐粗魯、缺乏文化教養與處世智慧、冒進盲動、機械教條等種種不足和缺陷，影片中的批評雖屬善意但仍被認為是偏離了當時的文藝指導思想。城市小資產階級知識分子唯有在文藝創作中將自己的視角置換為人民視角，才能塑造出令人信服的工農兵形象。政府是希望電影創作朝著大衆化、民族化方向努力，既通俗易懂、簡潔有效且又符合新中國意識形態、反映工農兵願望。但是，這種“工農兵電影”思路必然造成創作上題材領域狹窄和人物形象單調的弊病。

城市文明視角和知識分子立場的放棄，使得原本具有多重面孔的城市在“十七年”電影的歷史敘事中被程式化、概念化，人物思想簡單化、性格扁平化，劇情發展過於直線性、簡單化。事實上，在大時代來臨之前和席捲之後，舊社會的既得利益層出現迷惘、恐慌和逃避情緒，工人階級——人民的主體因為政治地位的翻身解放而對新生政權充滿嚮往和成長的期盼，城市小資產階

級處於左右搖擺、患得患失之間，這些都為歷史敘事中的城市建構提供了多種選擇。舊的被摧枯拉朽，在消失，新的在創造，不斷再生壯大，城市狀貌可謂非常複雜，始終處於動態過程。國家意識形態關於城市主體的界定，直接影響到後來的電影歷史敘事對世界和自我的認知，並要求將兩者統一在一起。這就導致電影的歷史敘事，要麼將工人階級作為城市的主體來塑造，要麼講述處在政治險境中的城市小資產階級、知識分子被工人階級或人民大眾改造和救贖，別無他途。

與“十七年”形成鮮明對比的是，如今城市、城市文明和城市上中階層生活幾乎壟斷性佔盡銀幕，而農村、鄉村文明、農民在電影中日益被邊緣化以至被忽略、被遺忘。當年的文化，因為被迫捲入政治的漩渦而喪失了應有的從容淡定，經濟和政治包容性的增長促使文化日趨多元、開放，但資本的逐利本質乃至全球流動的逐利性，又有腐蝕、吞噬和綁架文化的危險。尋找思想和文化的多元化、開放性、外向性，應當是每個時代不變的主題。

①按毛澤東對小資產階級的界定，城市小資產階級納入了手工業主，小知識階層——學生界、中小學教員、小員司、小事務員、小律師，小商人等。他們是生活在城市的市民階層，知識分子是其中重要的組成部分。參見毛澤東：《中國社會各階級的分析》，《毛澤東選集》第1卷，北京：人民出版社，1991年，第5頁。

②④⑦⑩毛澤東：《在延安文藝座談會上的講話》，《毛澤東選集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第849、856、870、857頁。

③周恩來：《在中華全國文學藝術工作者代表大會上的政治報告》（1949年7月6日），《中華全國文學藝術工作者代表大會宣傳處編：《中華全國文學藝術工作者代表大會紀念文集》，北京：新華書店，1950年，第27—28頁。

⑤茅盾：《在反動派壓迫下鬥爭和發展的革命文藝——十年來國統區革命文藝運動報告提綱》（1949年7月19日），見中華全國文學藝術工作者代表大會宣傳處編：《中華全國文學藝術工作者代表大會紀念文集》，北京：新華書店，1950年，第46頁。

⑥轉引自陳播主編：《中國電影編年紀事》（總綱卷上），北京：中央文獻出版社，2005年，第318頁。

⑦嚴子錚：《資產階級創作方法的失敗》，北京：《文藝報》，1952年第5期。

⑧姚芳藻：《是從頭做起的時候了》，上海：《文匯報》，1952年1月27日。

⑨王文勝：《城市隱匿：“十七年文學”的文化選擇》，

廣州：《粵海風》，2004年第4期，第57頁。

⑩丁玲：《作為一種傾向來看——給蕭也牧同志的一封信》，北京：《文藝報》，1951年第8期。

⑪鍾惦柴：《〈夫婦進行曲〉是一部壞電影》，北京：《人民日報》，1951年8月28日。

⑫孫瑜：《尊重電影的藝術傳統》，上海：《文匯報》，1956年11月29日。

⑬石揮：《重視中國電影的傳統》，上海：《文匯報》，1956年12月3日。

⑭鄭君里：《談石揮的反動藝術觀點》，北京：《中國電影》，1958年第1期。

⑮張俊祥：《石揮是電影界的極端右派分子》，北京：《人民日報》，1958年1月23日。

⑯柯靈：《心嚮往之：悼念茅盾同志》，上海：《上海文學》，1981年第6期，第14頁。

⑰茅盾：《怎樣評價〈青春之歌〉？》，北京：《中國青年》，1959年第4期。

⑱周揚：《新的人民的文藝——在全國文學藝術工作者代表大會上關於解放區文藝運動的報告》，中華全國文學藝術工作者代表大會宣傳處編：《中華全國文學藝術工作者代表大會紀念文集》，北京：新華書店，1950年，第71頁。

作者簡介：儲雙月，中國藝術研究院電影電視藝術研究所副研究員，博士。北京100029

[責任編輯 桑海]