

「去通俗化」敘事與 知識份子的戀愛改造 ——重讀影片《上海姑娘》

● 鍾瀚聲

摘要：1956年「雙百」方針提出後，中國文藝界一度迎來欣欣向榮的局面。在電影領域，一批優秀影片也應運而生。但好景不長，這批影片很快便隨着反右、「拔白旗」運動的到來遭到批判，而1958年由北京電影製片廠出品、成蔭導演的《上海姑娘》也在其中。《上海姑娘》對個體情感生活的過度強調，固然遵循了意大利新現實主義電影與解凍時期蘇聯電影的人道主義路徑，但顯然與社會主義倡導的革命之情、階級之情背道而馳。本文試圖以《上海姑娘》為個案，通過分析該片獨特的藝術價值及其歷史境遇，來管窺1950年代新中國初露鋒芒的激進電影實驗，以及國家意識形態對知識份子心靈私域的改造與衝擊。

關鍵詞：人民電影 《上海姑娘》 知識份子 「去通俗化」 心靈改造

1956年，隨着「雙百」（百花齊放，百家爭鳴）方針的提出，中國電影界「思想一元化」、「經濟一體化」的局面似乎有了鬆動的迹象^①。從1957年起，以北京、長春、上海電影製片廠為代表，相繼拍攝了一批兼具娛樂性與思想性的優秀電影作品，如《沒有完成的喜劇》（1957）、《青春的腳步》（1957）。其中，由北京電影製片廠（以下簡稱「北影廠」）出品、成蔭導演的影片《上海姑娘》（1958）無疑是這批佳作中的代表。但好景不長，這批影片很快便隨着反右、「拔白旗」運動的到來遭到批判。伴隨着政治風向的突變，即使是成蔭這樣的「三八式」電影人也未能倖免^②，《上海姑娘》受到周恩來、陳荒煤等政治高層的点名批判，並因此「含冤」數十載。但今天來看，這部電影無論是藝術價值還是歷史評價都需要重估。

影片講述了剛從學校畢業的青年工程技術員陸野，來到一座新興的城市參加工業建設。他自小在上海生活，但對上海姑娘愛打扮、愛漂亮、愛玩樂的生活作風有一種偏見，甚至討厭她們。正在此時，他所在的宿舍樓搬來了

三位上海姑娘，其中白玫擔任了陸野施工工地的甲方代表。由於生活和工作上的接觸，使陸野逐步改變了對這位上海姑娘的看法，雙方也漸漸在相處過程中暗生情愫。影片沒有以過往工農兵電影中因為工程、技術方案引發的外部衝突為核心，而是採用比較新穎的視角展示這群知識青年在沸騰工地上的生活，以及他們在工作中、愛情上的苦樂酸甜，繼而打破了當時人民電影「通俗化」的主流敘事模式。

「人民電影」一詞最早見於程季華主編的《中國電影發展史》一書，但該書並未對此概念作出相對嚴謹的闡釋，或許其編著者認為這本是一個不言自明的概念，便理所當然地將「人民電影」的起點追溯至1938年成立的「延安電影團」^③。而在中華人民共和國成立後，「人民電影」更被理所應當地界定為以工農兵群體作為創作主體而拍攝製作的影片，其根本出發點是在電影界繼續貫徹〈在延安文藝座談會上的講話〉提出的「文藝為工農兵服務」創作方針。「十七年」（1949-1966）時期，倡導「文藝為工農兵服務」的「人民美學」得到大力踐行，尤其是在二十世紀50年代成為各行各業的指導原則。安燕認為，「人民電影」的人民性實踐，既體現出「『站在工人階級的立場上來看待一切問題、處理一切問題』的時代意識，又體現出在肅清、批判資產階級思想的基礎上，知識份子通過檢討自身的小資產階級思想，把目光投向一切新社會的新事物，尤其是投向人民群眾在革命鬥爭和生產建設中的偉大事迹」^④。故而將工農兵題材放在頭等位置，以真實具體的生活和多樣化的藝術形式創作出符合人民群眾期待的電影作品，就成為人民電影最重要的美學特質。

以往對《上海姑娘》的相關研究大都從馬克思主義精神分析和社會主義城市摩登性的角度來闡釋影片中的女性形象與意識形態症候^⑤；筆者從中國電影史與電影美學的角度出發，認為這部影片中流露出的「去通俗化」美學特質更多是受到意大利新現實主義電影與解凍時期蘇聯電影的影響，但成蔭的這一實踐似乎與建國初期文藝界主張學習的「蘇聯方向」不相一致。尤其是在借助文學、電影等文藝形式對全體國民的文化心理結構、對知識份子個體心靈層面進行徹底改造的十七年期間，諸如《上海姑娘》這樣注重知識份子情感生活的作品注定會成為社會主義文化宣傳中的「異類」而遭到批判。但正因如此，才愈發突顯出該片在堅持探索個體心靈情感層面的可貴之處。

當前學界對於十七年電影的主流觀點大都從兩個維度展開：或是從國家意志、人民美學的角度，高度肯定此時期電影創作區別於資本主義電影形態的先鋒性和優越性；或是將其看作毛澤東時代特有的樣板美學雛形，與民國時期上海電影、改革開放以來中國電影的藝術與社會價值割裂開來。這兩種看似對立的觀點背後其實暗藏着相同的本質，即都傾向於將十七年電影看作是孤立於世界電影發展趨勢的一種特殊電影形態。但筆者對《上海姑娘》進行文本細讀後發現，影片形式和風格上的新穎之處恰恰在於創作者有意識地和當時世界電影藝術潮流進行了對話交流，而非受蘇聯社會主義現實主義影響的僵化創作^⑥。也正因為十七年人民電影中存在着以《上海姑娘》為代表的第三批「非主流」電影^⑦，民國時期上海電影的人文傳統才沒有完全中斷，改革開放後電影理論家與「第四代」、「第五代」導演對中國電影語言進行的現代化革命也不至於完全失去歷史與美學的參照。

一 夾縫中求生存——成蔭與《上海姑娘》的歷史際遇

1956年，剛剛大學畢業的青年作家張弦發表了短篇小說《甲方代表》，隨即被北影廠看中。本來，北影廠打算拍攝他的另一部小說《錦繡年華》，但廠長汪洋認為改編《甲方代表》要比《錦繡年華》更好^⑧。於是，北影廠將這部原名為《上海姑娘》的小說推薦給成蔭，成蔭在看過之後表示願意拍攝此片，根據他後來的回憶：「當時，我只是想：時代變了，人也變了，上海姑娘的觀念也變了。我想表現這種變化，想追求一種特有的藝術情調和生活趣味。」^⑨可見，黨提出的「雙百」方針顯示出中國電影藝術朝向開放型發展的可能性。與此同時，《希望之路》(*Il cammino della speranza*, 1950)等意大利新現實主義電影，以及民國時期一批優秀的中國電影如《夜半歌聲》(1937)，亦開始以影展或重映的形式登上中國銀幕^⑩，使得深受題材決定論之苦的中國電影藝術家感到耳目一新。而《上海姑娘》劇本的創作可謂恰逢其時，正好符合了這種政治和藝術相平衡的要求，由此也愈發堅定了成蔭拍攝此片的信心。

然而，正當影片還在如火如荼地拍攝時，新中國的政治和文藝風向由於反右運動發生了180度的轉折。當1957年末審查《上海姑娘》的樣片時，張弦已經感覺到成蔭「有點緊張」。幸而電影局副局長陳荒煤在看片後表態說：「不是毒草。你們可以放心了！但有嚴重的缺點錯誤，要修改。」^⑪成蔭本以為此結論能讓自己吃下一顆定心丸，《上海姑娘》似乎也可以避免重蹈《沒有完成的喜劇》、《情長誼深》(1957)等「毒草影片」的覆轍^⑫。但接下來來自中央高層的批評幾乎宣判了這部影片的「死刑」。1958年4月18日，周恩來在製片廠廠長座談會上發表講話，點名批評了《上海姑娘》，掀起了一波新的批判高潮^⑬：

我最近看了四部片子(《尋愛記》、《幸福》、《鳳凰之歌》、《乘風破浪》、加上今天看的《上海姑娘》)共五部，看後都感到很別扭。……這些片子有的是原則問題，有的是風格、情調低級，不能反映時代，沒有偉大理想的召喚。基本思想是資產階級個人主義，是作者沒有實踐。

《上海姑娘》夾雜些不健康的東西。戲中很多地方沒有交代清楚，看不懂，這方面是採用了外國的手法，鏡頭跳動得太快；另一方面說明編、導對生產、實際的知識知道得太少，或者對此不感興趣。這部片子寫的雖是工地的一個工程隊，但是場面很大，給人的印象是一個女孩子在代表甲方指揮一切。

5月，正當反右運動還餘熱未散，毛澤東又結合了大躍進的時代形勢，在中共八大二次會議上正式提出了「插紅旗、拔白旗」^⑭。6月11日，《文藝報》發表社論〈插紅旗、放百花〉，文中表示：「現在儘管文藝戰線的紅旗是牢牢地掌握在無產階級手裏，但是文學藝術的大大小小的各個陣地，誰戰勝誰的問題並沒有得到完全解決。」^⑮由此也宣告了文藝界對於「拔白旗」工作方法的全面採納、跟進，而電影界更是首當其衝。12月2日，陳荒煤在《人民日報》上

發表〈堅決拔掉銀幕上的白旗——1957年電影藝術片中錯誤思想傾向的批判〉一文，算是徹底給包括《上海姑娘》在內的這波「非主流」電影定了性^⑥：

比如《上海姑娘》這部影片，就把一個上海姑娘白玫表現得高於一切。在整個工地建設中，唯有她重視工程的質量，堅持原則，敢於鬥爭，成為唯一正確的人物，而黨和行政的領導卻都是一些官僚主義者。結果，便形成這麼一個上海姑娘孤立地在改造世界。

……去年有相當數量的影片，其錯誤是帶有普遍性和共同性的。儘管表現形態各不相同，實質上就是對文藝為工農兵方向的動搖和叛變，一直到公開搖着白旗向黨進攻，反對黨的領導。

有鑒於此，成蔭不得不對《上海姑娘》進行修改補拍，同原片比較，最為突出的是「打了幾個大補釘」，「都是為了加強黨的領導，工人階級團結，改造知識份子的作用」^⑦。經過反覆的討論、修改，影片一直拖到1959年初才得以公映，並將原本的彩色片改印成黑白片，而公映時的廣告上則註明：「該片有嚴重缺點錯誤，希廣大觀眾批判」，批判文章也於公映日見報，據張弦憶述，這大概是所謂「批判公映」的第一個例子^⑧。

在接連受到建國以來各種政治運動衝擊後，新中國的文藝創作隊伍受到了重挫。而對於成蔭而言，剛剛從《榮譽屬於誰》（1950）的挫折中恢復^⑨，就再次受到政治和思想運動的波及，這一打擊無疑是致命的，以至於他只能無奈地感慨：「要求藝術配合中心，『圖解政治』，而『中心』『政治』天天在變化，電影生產周期又長，即使插上翅膀也趕不上……」^⑩隨着官方對《上海姑娘》思想內容的全面否定，也同時意味着成蔭在藝術上的追求與探索遇上重大挫折。到文化大革命開始前，成蔭又相繼拍攝了《萬水千山》（1959）、《停戰以後》（1962）等影片^⑪，但從藝術質量上看，都沒有能夠超過《上海姑娘》。因此，六十多年後，當我們重新進入這段歷史，回顧成蔭和他的《上海姑娘》時，就有必要去重新發現、確認這部影片的藝術價值及其所反映出的時代和歷史意義。

二 人民電影的美學「異類」——「去通俗化」的嘗試

1949年後，民國時期上海電影兼顧商業娛樂與人文關懷的優秀傳統都被迫中斷，再加上對好萊塢電影的清算，蘇聯電影成為了新中國電影工作者屈指可數的藝術參照，至於意大利新現實主義電影就更少為人知。在目前的中國電影史研究中，關於1950年代中蘇電影交流的討論已有不少，但涉及解凍時期（1953-1964）蘇聯電影對中國電影影響的研究還很有限，再具體到電影文本層面互動影響的研究就愈發少見。本節將具體闡述它們在電影語言、美學觀念以及主題思想上對《上海姑娘》的影響，突出其迥然不同於大部分傳統工農兵電影的美學特質。但無法忽視的歷史事實在於，這種藝術實踐顯然是與當時主流意識形態倡導的「通俗化」電影觀相背離。

筆者在北京的中國國家圖書館查閱《上海姑娘》電影劇本時發現，首頁寫有當時對這個劇本的批判指示：「蘇聯影片《生活的一課》翻版，讚美資產階級的生活情調，歪曲工人階級形象，大彈所謂『和平』『幸福』之濫調。」²²拋開政治性的批判不談，指示中提到《上海姑娘》是對《生活的一課》(Urok Zhizni, 1955)的「翻版」，無疑顯露出當時中國電影與蘇聯電影密切聯繫的時代特徵。儘管它們的側重點有所區別，但都是描寫新時代革命女性如何幫助傲慢自大的丈夫或愛人實現自我救贖。此外，兩部電影的視聽風格有着不少相似之處，特別是《生活的一課》前半小時的內容敘述謝爾蓋(Sergei)與娜塔莎(Natasha)結婚前相識相戀的部分，導演利用實景拍攝和精緻的場面調度展現蘇聯社會主義工業建設的火熱場面，與《上海姑娘》中如火如荼的施工景象確有相似之處。考慮到成蔭有過赴蘇聯學習的背景，而且在學習期間與《生活的一課》導演萊茲曼(Yuli Raizman)有過深入交流²³，這為《上海姑娘》的「去通俗化」美學提供了解碼路徑。

1954年秋，成蔭參加了中國電影工作者赴蘇實習團，到1955年結束深造回國。此時，他不僅漸漸走出了《榮譽屬於誰》的失敗陰影，更深化了對電影藝術的認知，這也充分體現在他發表的兩篇文章中。在〈從舞台導演到電影導演的體會〉中，成蔭直言自己此前將許多舞台創作的習慣帶入電影創作，對電影特性缺乏足夠的認識。直到在蘇聯接觸了意大利新現實主義電影和大量優秀的蘇聯電影後，才發現電影藝術的獨特之處。在觀看了新現實主義代表作《偷自行車的人》(Ladri di Biciclette, 1948)與《羅馬11時》(Rome 11:00, 1952)後，成蔭對電影藝術的真實性問題有了新的認識：「電影有着場景跳動的自由，和廣闊的表現可能……靈活地充分地把人物生活在特定的環境中，表現得很豐滿……把人物所生活的大環境，如城市、工廠等等都表現得很豐滿，而且拍攝得真實動人，這就增加了影片的真實感。」²⁴反映在《上海姑娘》中，為增加影片的真實感，成蔭選擇實景拍攝如火如荼的工業城市建設場景，為此他要求攝影師朱今明打破常規，盡可能找到理想的實景，或者是在外景的基礎上搭景，令人物的調度可以更加有機、靈活，避免因內外景的銜接，採取不必要的鏡頭分切，破壞影片的抒情氣氛和散文體風格²⁵。

除此之外，成蔭對於電影中的景別選擇、場面調度問題也有了相當深刻的理解。由於電影鏡頭的角度是非常自由的，觀眾可以從各種角度來觀察影片所反映的生活，因而和舞台劇只能從一面觀察人物活動形成了鮮明反差。因此，真正出色的場面調度必須由人物的情緒和彼此間的關係，以及所在的環境共同構成，同時還必須注意到畫面的構圖，以充分發揮後景的作用。成蔭提到後景調度對電影藝術真實性的幫助：「我們看蘇聯影片『生活的一課』的作者把男主角工程師所處的環境充分地表現了出來，再加上人物的活動不是拘泥於一地一角，而是人物活躍地生活在他所處的建築工地上。同時，我們通過後景的處理，把時代的面貌也可以充分地顯示出來。」²⁶體現在《上海姑娘》裏，無論是外景還是室內，成蔭都在後景部分有意突出了諸如工地、建築物等反映典型環境的元素，令影片的真實性大大加強。

以陸野試圖向白玫表白的那場戲為例，在一個移動長鏡頭中，前景是陸野與白玫兩人邊走邊聊，後景則不斷呈現出工地上如火如荼的施工景象，體

現出社會主義建設的偉大成就。這也形象化地預示着陸野在愛情上可能「碰壁」的結果：

白玫：你怎麼又不說了昵。

陸野：哦，我已經寫了〔情書〕。

白玫：陸野，我希望你能諒解我。我剛剛參加工作不久，我現在只希望怎樣把工作搞好，先不想考慮別的問題，我也希望你能這樣，我們現在不是合作得很好嗎？

下一個鏡頭則是陸野攥着信的手部特寫，在聽過白玫的回應後，他默默將信放回了褲兜；最後一個鏡頭是兩人在黃昏中散步遠去的中景。沒有激烈的言詞衝突，也看不到瑣碎的鏡頭分切，導演只用了三個鏡頭，就對電影中這場決定兩人情感和情節走向的「重頭戲」作了簡短精闢的交代。

成蔭還在〈導演札記〉中談到與演員的關係。由於電影和舞台劇的本質區別，電影演員的表演要堅決避免採用舞台劇演員的誇張手法，而是盡可能表演得真實自然。因此，電影的力量在於可以通過演員眉宇間和許多細微的具體行為來深刻揭示人物複雜的精神世界，而導演的作用在於「努力幫助演員去揭示出人物複雜的內心活動，指導演員應該怎樣把這種內心活動鮮明地表現在讀詞的語氣中」^②。為此成蔭着力於追求對人物細微情緒的捕捉和生活情趣自然流露的再現，費了很大的力氣糾正演員的過火表演，要求演員不是在「演戲」，而是在真實的環境中生活，這對當時的電影表演觀念來說具有革新意義^③。

舉例來講，影片中重要的一場戲，發生在陸野與白玫兩人因為施工方案問題第二次爭吵（也是影片中二人最後一次見面）的場景中，由於他們對彼此的態度都很複雜（工作上誰都不肯服軟，感情關係上也遲遲無法推進），這也令接下來的爭吵顯示出相當「曖昧」的成份：

白玫：你們不能那樣幹下去。

陸野：你不是都告我的狀了嗎，怎麼又來干涉我的工作？現在事實已經擺的很清楚了。

白玫：原來你所追求的就是這些，真沒想到。

陸野：這總比你們上海小姐所追求的要高尚些。

白玫：本來我還想，算了。

很顯然，兩人對話中談及的絕不僅僅是工作方案的問題，其中更滲透出彼此情感關係該何去何從的「蛛絲馬迹」。在具體的影像呈現中，兩人暗流湧動的心緒其實都是通過細微的動作、欲言又止的神情而非激烈的言語爭吵予以交代的，故而在這場相當戲劇性的戲中，所有的台詞加起來不過五句而已。

最後，成蔭也特別提及了如何處理電影中的色彩問題。在蘇聯時，成蔭就向萊茲曼請教過電影色彩的表現問題。萊茲曼認為現代題材影片「選擇彩色要從生活中求得。……在生活中彩色不被人注意，但給人情緒上的影響是很大的。影片的色彩也如此。觀眾不注意色彩，但色彩給他以情緒上的感染」^④。

受其影響，在拍攝《上海姑娘》時，成蔭與朱今明就色彩問題有過詳細討論：「成蔭要求色彩淡雅、和諧、有層次，避免鮮豔奪目。乍聽起來，他說的似乎沒有甚麼獨特之處，也稱不上甚麼難題，但真正達到這一要求還是頗費心機的，因為稍一大意，就會使畫面灰濛濛的，平淡無味，會與影片應有的清新、明朗的基調相違背。」^⑩體現在成片中，男女宿舍的布置都各具特色：每個人的牀鋪、牆壁都賦予人物不同的色彩，突出各人的愛好性格。而在表現初到工地的上海姑娘時，對她們的服飾展示也別出心裁，雖不可能華麗，但樣式上又是講究的，在圍巾、手套、帽子上色彩要有所突出，用點鮮豔的色彩，給予一些點綴，賦予上海姑娘區別於普通工農兵的活力與生氣。

從理論文字到活動影像，均體現出《上海姑娘》不同於以往傳統工農兵電影的另類美學，而根本原因在於成蔭對於電影藝術真實性的追求，從而令影片突破了當時主流人民電影的「通俗劇」(Melodrama，又譯情節劇)傾向^⑪。通常意義上，通俗劇的特點是大喜大悲、表現誇張並善惡分明，這種美學手法將是非、黑白、褒貶高度戲劇化，因此要充分發掘生活的戲劇性，必須依靠誇張手法。它往往寫好人受難，並提示觀眾如何辨別善惡^⑫。在此基礎上回顧1949年前的左翼電影，以及新中國大多數的工農兵電影，我們不難理解中共為何要求電影創作者抓住通俗劇這一形式。根據畢克偉(Paul G. Pickowicz)的解釋：「他們要使這一流行形式服務於革命的政治，而不是保守的政治，在舊的『通俗劇』基礎上轉入馬克思主義關於階級鬥爭、資本主義、帝國主義的概念，使善善惡惡更加涇渭分明。……馬克思主義關於資本家和帝國主義的論述在『通俗劇』那裏只變成人格化的邪惡勢力」^⑬，而最終目的則是要喚起底層大眾的革命鬥志，打倒資產階級。

1949年以後，蘇聯的社會主義現實主義創作原則被當時中國各大電影製片廠奉為主臬，導致電影始終無法擺脫概念化與公式化的弊病；然而，蘇聯卻率先對這種「斯大林模式」指導下的文藝觀作出批評。從1953年開始，繼任的赫魯曉夫(Nikita S. Khrushchev)多次在會議上強調文藝應該「積極干預生活」，大膽揭露社會生活中存在的問題。由此，採取了一系列革新措施的蘇聯文藝界開始進入解凍時期。在這股自由風潮引領下，蘇聯電影漸漸走出斯大林時期的個人崇拜和「無衝突論」的桎梏，這一時期不僅誕生了《第四十一》(Sorok Pervyy, 1956)、《雁南飛》(Letyat Zhuravli, 1957)等探討人性價值的戰爭題材傑作，也出現了《沒有說完的故事》(Neokonchennaya Povest, 1955)、《生活的一課》等現實題材佳片。

成蔭正好趕上了解凍時期蘇聯寬鬆自由的文藝創作環境。在和眾多優秀的蘇聯電影工作者學習交流的過程中，他們共同受到意大利新現實主義電影的啟發，在致力於探索電影藝術現實主義風格的同時，也在力圖創造區別於歐美電影的影像特質(蘇聯此後更是誕生了一批革新了電影美學、探索人物心理敘事的「詩電影」傑作^⑭)，這都突破了社會主義現實主義所追求的通俗劇風格。此後，許多中國電影都或多或少借鑒吸納了解凍時期蘇聯電影的美學特徵，包括《上海姑娘》、《情長誼深》、《生活的浪花》(1958)在內的多部描寫知識份子戀愛友誼的影片，都受到《沒有說完的故事》、《生活的一課》等蘇聯電影的影響^⑮。

可是好景不長，從1950年代中後期起，中國有關蘇聯的主流表述卻隨着一系列的國際事件發生了變化。1956年赫魯曉夫發表了關於斯大林的「秘密報告」和隨後掀起的「去斯大林化」運動，在整個社會主義陣營引起震動，中蘇關係也變得愈來愈微妙和敏感。在電影領域，自1956年起，毛澤東、周揚等中央高層開始對蘇聯文藝政策發表批評³⁶，主流媒體上陸續出現了關於蘇聯電影的負面報導，包括《勞動與愛情》(Vysota, 1957)、《共產黨員》(Kommunist, 1958)在內的多部蘇聯電影受到批評³⁷。

更明顯的例證發生在中共官員對待《第四十一》與《雁南飛》的態度上。如今看來，這兩部影片都採用了「去通俗化」、詩化甚至是意識流的一些藝術手法，對主人公的情感生活有着真實大膽的表現，大大增強了影片對複雜人性的思考與人道主義內涵，成為世界電影史的經典。但在1957年中共代表團赴蘇商談兩國文化合作時，中方主管電影的領導認為《第四十一》鼓勵了與階級敵人之間的愛情，會帶給年輕人不好的影響。而周恩來在1959年3月針對《雁南飛》在意識形態與藝術表現手法上的「缺陷」發表的官方聲明，則更能說明問題：「對叛離了她那真實和忠誠愛人的青年女子，很難說那時〔是〕正當合理的，我想這也就是影片為甚麼頗受美國人喜歡的原因」³⁸，這也成為影片最終沒有被引進中國的決定性因素。從中方對兩部蘇聯電影的質疑聲中，歸根結底反映出官方對「公開表白黨組織無法清晰掌握的戀愛關係，以及對階級歸屬感混亂不清的影像文本的發行放映深感不安」³⁹。而巧合的是，前面提到周恩來批評《上海姑娘》「採用了外國的手法」、「夾雜些不健康的東西」，其實恰恰點出了影片和意大利新現實主義電影、解凍時期蘇聯電影不可名狀的親緣關係——背離通俗劇，追求新現實主義的詩意風格。

我們無法確定，《上海姑娘》受到批判，在多大程度上與中蘇政治關係的悄然變化有關。但很顯然，影片這種「去通俗化」的散文式美學風格與當時中共日益激進的極左文藝思潮背道而馳。洪子誠認為，自1950年代中期以後，這種文藝激進思潮表現在左翼文藝思想性(政治性)—真實性(現實性)的藝術性結構中，拆除「真實性」這一用來協調對立關係的趨向，而使這一結構簡化為政治—藝術的關係，把政治思想化為鮮明的形象⁴⁰。按照這種邏輯，只有將政治與藝術直接掛鉤的影片方才是優秀的文藝作品，而諸如《上海姑娘》這種受外國電影手法影響、追求「去通俗化」和真實性的電影，顯然是違背了「無產階級文藝」的規範，故而也背離了黨所期望的人民電影的實驗方向。

從這個角度來看，或許也解釋了周恩來為何會「看不懂」《上海姑娘》，因為影片在很多地方並未像那些高度戲劇化和通俗化的影片那樣，將故事情節、人物關係闡釋得黑白分明、通俗易懂，而是希望觀眾在散文化的敘事進程中，主動去感知和參與影片中人物情感、心理的細微變化。按照當時的邏輯，如果一部電影不



《上海姑娘》對電影形式風格的有意識探索注定其成為十七年電影的「異類」。(圖片由鍾翰聲提供)

是為無產階級而拍的（題材內容上不以工農兵為主角，形式風格上又超出了工農兵群體的欣賞能力），那麼它必然屬於資產階級的文藝作品，就要被無情打倒。但從世界電影藝術的發展趨勢來看，《上海姑娘》顯然是走在了當時絕大部分工農兵電影的前頭。

如今看來，《上海姑娘》對電影形式風格的有意識探索注定其成為十七年電影的「異類」，因為在高度戲劇化和通俗化的主流電影觀念背後，反映出的其實是新中國政治本位及其一元化思想主導的文藝創作形態。這種情況一直延續到1979年，隨着〈丟掉戲劇的拐杖〉、〈談電影語言的現代化〉等理論文章橫空出世^④，以及第四代、第五代導演的創作跟進，中國電影人才再次認識到意大利新現實主義電影與解凍時期蘇聯電影的美學與社會價值，並再次有意識地突破高度戲劇化和通俗化的電影觀念，探索現代藝術電影的影像語言。儘管《上海姑娘》的藝術價值顯然還無法達到同時期世界藝術電影的水平，但在那個「文藝為政治服務」的特殊年代，任何有意識地進行形式風格與主題思想探索的中國電影都顯得格外彌足珍貴。

三 社會主義革命的「感覺結構」——知識份子的戀愛改造

《上海姑娘》於1959年初公映後，隨即遭到包括《大眾電影》、《文藝報》、《中國電影》在內的多家報刊點名批評，其中一大「罪名」便是展示了年輕人「混亂」的愛情觀。《大眾電影》評價影片花費大量篇幅展現白玫與陸野「不健康」的愛情，「陸野是一個甚麼樣的人呢？他是一個內心空虛，高傲而又孤芳自賞的人物。在他身上看不到年輕人應有的朝氣，而這位堅持原則的上海姑娘竟非常欣賞他，最後愛上了他。在她眼裏，陸野居然是一個正直、誠懇的人，只是脾氣有點倔。她對他施工的失敗採取惋惜和同情的態度，這正是作者真實情感的流露」^⑤。《光明日報》刊登的一篇文章也將影片裏「男主人翁陸野散漫鬆散的調調」和他「那些痛苦的戀情」總結為是一條貫穿全片的「小資產階級的思想情調」^⑥。那麼值得追問的是，在當時的中國究竟甚麼樣的愛情才算是「健康」呢？

戀愛、婚姻乃人之常情，但在受儒家傳統秩序影響的中國，對所有中國人婚戀的壓抑管控也有着悠久的歷史。真正意義上的「心靈革命」是在五四以後，自由戀愛、婚姻自主等現代婚戀觀念被政治領袖、知識份子視為反封建、反傳統的重要組成部分予以大力提倡，成為現代中國啟蒙—革命事業中不可或缺的一環^⑦。不過，在當時一些革命論戰家眼中，愛情是一種生活中不可或缺而又不應過度重視的東西，因為對於戀愛的強調很可能會導致大眾滑向浪漫主義、個人主義的貪圖享樂中去，從而影響到無產者全身心投入革命事業的集體目標。為防止它在「更高生活」的層面挑戰革命的壟斷地位，大部分革命者（不僅限於共產黨人）都決定將戀愛置於革命的從屬地位。而在左翼理論家眼中，對戀愛、婚姻的態度更因為馬克思主義的階級論立場變得格外敏感。以革命事業為己任的共產黨人當然承認人的感情和欲望，但他們認為婚

戀決不僅僅是個人情感問題，因為愛與婚姻都是有階級性的，尤其是當婚後雙方形成新的家庭及組織關係後，更遠遠超出了私人領域涵蓋的範圍^⑥。

然而，戀愛與革命之間不可分割的親緣關係又令宣揚革命至上論的共產黨人感到左右為難^⑦；既不能將愛情徹底揚棄，又不能過度宣揚戀愛中蘊含的「主體」價值。從「革命加戀愛」的左翼文學，到宣揚女性為革命意識捨棄個人情欲的左翼電影，都表明共產黨的文藝工作者在推進革命婚戀觀方面的努力。在這種觀念影響下，1949年前中共面對着撲朔迷離的戰爭形勢，為最大限度保證革命戰鬥力的發揮，針對黨員幹部、士兵的婚戀政策有着堪稱嚴苛的規定^⑧，這種強硬措施既保證了革命幹部、軍人能夠集中注意力抗敵，也有效管控了共產黨人「純潔」的婚戀觀——在愛的階級性前提下，特別強調婚戀必須符合集體利益，有利於黨的事業，這是共產黨人集體主義邏輯在戰爭年代的放大。

1949年後，原本出於戰時需要制訂的婚戀政策因不再適應當時國情，很快便遭廢棄。在充分考慮到廣大工農兵群體的婚戀需求後，1950年5月中央人民政府頒布了《中華人民共和國婚姻法》；作為新中國成立後出台的第一部法律，《婚姻法》不僅徹底否定了傳統中國的舊婚姻制度，而且要全面「建立新的婚姻制度、新的家庭關係、新的社會生活和新的社會道德，以促進新民主主義中國的政治建設、經濟建設、文化建設和國防建設的發展」^⑨。但《婚姻法》在具體實施過程中，卻遭遇水土不服的情況。在廣大農村地區，「父母之命、媒妁之言」的傳統婚戀模式很難在短時間內被自由戀愛、婚姻自主的現代觀念所取代，傳統與現代的交錯生成了這一時期農村婚戀歷史的複雜性^⑩。雖然對黨內的不少幹部群體來說，他們比一般民眾更快適應了婚姻自主和男女平等的基本原則，但還是存在一些道德缺失的幹部利用政治權力手腕誘惑、欺騙女性的事件^⑪，對於這類現象的揭露後來也集中出現在《青春的腳步》、《誰是被拋棄的人》（1957）、《懸崖》（1958）等一批以道德規訓為目標的婚戀題材電影中。

如果說，新的婚戀觀念隨着法律制度而強制推行全國的做法在黨內幹部和工農兵群體均產生了一定程度的震盪，那麼在知識份子中，自由戀愛、婚姻自主、一夫一妻的觀念想必會更容易得到貫徹。但真正的問題在於，知識份子所理解的婚戀自主和國家意識形態的要求是否一致呢？在「雙百」方針指引下，各電影製片廠於1957至1958年共出品了十三部反映婚戀題材的影片，而整個1950年代也只出品了二十一部。但在接下來的反右、「拔白旗」等政治運動中，有十一部影片受到點名批判^⑫，其中一個「罪名」便是對於愛情的描寫「有失水準」。工人群體（《幸福》〔1957〕）、農民群體（《鳳凰之歌》〔1957〕）、知識份子（《上海姑娘》）、商業工作者（《尋愛記》〔1957〕）、少數民族（《蘆笙戀歌》〔1957〕）都在銀幕上談起了「不正當的愛情」，因此有文章批評這些電影中的戀愛方式無非是「跳舞多、上館子多、擁抱多、接吻多」，「都是美國影片裏順手拿過來的東西」^⑬。

仔細分析那些受到批判的婚戀題材影片後不難發現，其中大部分均是以道德規訓的形態出現，真正目的是針對部分年輕人愛慕名利虛榮、好逸惡勞、驕傲自大、喜新厭舊、急功近利的心理及道德品質進行諷刺，而戀愛問題只不過是其價值觀的具體表現形式。但在官方看來，這種赤裸裸暴露黑暗面的

文藝作品顯然是有失真實性的，因為生活在社會主義制度下的廣大革命群眾不可能有這種扭曲的道德品質與婚戀觀念。正由於知識份子與官方意識形態在婚戀觀上出現的「認知錯位」，導致現實中出現了頗為弔詭的一幕——原本旨在諷刺批判部分幹部群眾帶有「資產階級婚戀思想」的影片，卻被當成「資產階級婚戀思想」的樣板遭到批判。

對比之下，《上海姑娘》似乎不存在這個問題。影片顯然是正面展現了生活在新時代的社會主義青年之間純潔美好的愛情，更為難能可貴的是，白玫為了革命事業的建設，甘願暫時擱置與陸野的感情，真正體現了「愛情依附於革命」的革命婚戀觀。那麼片中愛情仍被批判為「不健康」的原因又是甚麼呢？對此問題，著名文藝評論家李希凡的文章〈殘渣的浮起——略評部分電影文學劇本中的資產階級思想傾向〉則進一步明確了「官方態度」。作者認為，文藝作品可以描寫愛情，但在共產主義者的生活中，愛情只是極小的一部分，「愛情在社會主義、共產主義文學裏，也不可能成為永恆的主題，只有企圖把讀者和觀眾誘離現實生活，以緩和尖銳的階級矛盾的資產階級文藝，才把愛情看成文藝的永恆的主題」^{⑤3}。

按照這個標準，《上海姑娘》不僅花費了大量篇幅展示愛情在兩人工作生活中佔據的位置，更以兩人的愛情（而非革命或階級鬥爭）作為核心的戲劇衝突建立整部影片的敘事。比如，影片在敘事結構上並未特別強調男女主人公在工作中「尖銳的階級矛盾」，而是將其部分轉化為戀愛關係中的失意苦悶來加以平衡。如前文分析，兩人的戀愛關係充滿了各種各樣的情感流露，既有彼此吸引時的害羞喜悅，也有求而不得時的嫉妒苦悶，還有相互爭吵後的失落困惑，這都充分體現出愛情關係中複雜曲折的不確定性。陸野鼓起勇氣寫了情書，還未拿出就被白玫堵住。在兩人因工程方案問題爭執無果、不歡而散後，影片反覆出現的鏡頭，是他們不斷擦肩而過；平行剪輯的鏡頭語言時刻向觀眾暗示着兩人愛情關係的不確定性，而這恰恰符合了李希凡所批判的「資產階級文藝」的愛情觀。不僅如此，李希凡進一步否定了文藝作品對人性和人情的表現，並將其歸結為資產階級的產物，認為這類作品「雖然披着甚麼『普通人的人情』外衣，描寫『複雜』的性格，……實際上卻恰恰是美化了資產階級的卑劣靈魂。……正是十足的資產階級戀愛至上主義者，毫無社會主義青年的氣質」^{⑤4}。

新中國已然成立，但「繼續革命」的政治路線始終沒有中斷，並且逐漸成為指導各行各業的「金科玉律」。在大步邁向社會主義的過程中，戀愛、婚姻雖然不可或缺，但重要程度卻遠遠比不上革命事業的建設。因此，從國家意識形態的層面看，不僅決不允許戀愛、婚姻這樣的「個人情感」影響高速建設社會主義的「國家大事」，甚至出現了政治意識形態主導和干預下的婚戀傾向。中國人的心靈史檔案從此被納入國家意識形態的管控範圍，出現了對中國人婚戀情感的集體化定義。在這種定義下，「愛情被褪去了一切特殊化或個性化的價值維度，而獨服從於『階級』這一新的普世性範疇。一名社會主義主體『愛』上另一名社會主義主體的理由，是她或他的階級屬性與革命意志，而不是她或他的道德素質、知識能力、經濟地位、社會階層或性吸引力。愛情不再是專屬獨異的個人與單數的心靈之事務」^{⑤5}。

從這個維度上不難理解，為何主流媒體會批判《上海姑娘》的愛情觀，因為像陸野這樣一個因一己私欲而給革命事業造成巨大損失的墮落青年，根本就不配擁有愛情。如今看來，這種以革命意志裹挾個體情感的判斷顯然有違人性。1949年後，自命為代表先進意識形態的共產黨人把個人從封建家庭的束縛中「解放」出來，《婚姻法》同時保證公民享有平等自由的婚戀觀。但在「自由戀愛、婚姻自主」的幌子下，受國家意識形態操縱的國民婚戀觀卻愈發流露出與傳統儒家結構秩序一體兩面的本質，只不過是由政治/階級/革命身份替代了之前的宗法身份。當政治思想、階級成份成為人們擇偶的首要標準，「唯革命/階級論」形成新的身份歧視進而制約着人們的婚戀自由。於是，組織和集體開始取代父母尊長成為新時代的「家長」。而國家和集體權力不斷侵佔私人生活領域的結果最終導致了「婚姻的異化，極端的現象就是組織對個人婚姻的包辦、干預和家庭正常親情倫理的破裂」^⑥。

在十七年的文藝作品序列中，關注知識份子「革命加戀愛」題材並真正得到主流意識形態認可的經典文本，當首推楊沫於1958年出版的長篇小說《青春之歌》。通過分析小說中的革命主題與情愛敘事，李楊認為這部小說的獨特之處在於它既不是一部純粹的政治小說，亦非純粹的言情小說，而是將「政治/革命」與「戀愛/性」進行了完美同構。換言之，「在《青春之歌》這樣的成長小說中看到的『性』與『政治』……根本無法將『性』與『政治』區分開來」^⑦。但無可否認，小說在革命與性互為同構的表象之下，實則反映出的依舊是「戀愛/性」依附於「政治/革命」的時代主題。這也完全符合茅盾心目中對此類小說終極形態的總結：「幹同樣的工作而且同樣地努力的一對男女怎樣自然而然成熟了戀愛。如果也給這樣的結構起一個稱呼：我們就不妨稱為：革命產生了戀愛。」^⑧至此，楊沫小說中的知識份子形象終於為同類題材的文學作品塑造了一個樣板。但是，在電影領域似乎始終沒有出現這樣一個典範。

1959年9月25日至10月24日，為慶祝新中國成立十周年，全國各大城市舉辦了「國產新片展覽月」活動。在展出的十八部優秀故事片中，《青春之歌》(1959)可能是受到官方意識形態肯定的知識份子題材影片中最接近「革命產生戀愛」的範本^⑨。影片藉林道靜毅然與曾經深愛過的丈夫余永澤劃清界限的「思想覺悟」，向所有知識份子傳遞出一個明確信號——即「小資產階級的自由戀愛」是盲目幼稚的，只有堅定追隨革命者的腳步，知識份子才能找到真正的「信仰」。在影片中，凡是涉及個人化的情感揭示，「必須將其納入整體秩序，皈依群體，否則會被認為是不健康的『小資情調』」。因此，原著小說中盧嘉川、江華與林道靜之間精彩的情愛描寫，被導演崔嵬認為是一種有可能「大大削弱了一個共產黨員的形象」的「不健康的情緒」，繼而遭到刪除^⑩。當時的電影工作者出於「不求藝術有功，但求政治無過」的惶恐心態，對《青春之歌》進行如此改編是可以預見的，但結果就是電影沒能抓住原著中政治與性互為同構的精髓。失去了情愛描寫的《青春之歌》，原本高昂熱烈的革命主題也黯然失色，變得愈來愈像革命樣板戲，徹底淪為口號式的政治宣傳。

相比知識份子題材影片在反映「革命加戀愛」這一主題時的「力不從心」，《幸福》、《我們村裏的年輕人》(1959)等影片則從工農兵群體的維度，生動詮釋了「戀愛服從於革命」的意識形態訴求：青年人能否贏得愛情，完全取決於

他們的革命和勞動態度。將自己全身心奉獻給革命事業的主人公(如《我們村裏的年輕人》的曹茂林與高佔武、《幸福》的劉傳豪)最後都收穫了「愛情的獎勵」,而那些成天朝三暮四、意志軟弱的主人公(如《我們村裏的年輕人》的李克明、《幸福》的王家有)最後則一無所獲,既失去了愛情,也失去了榮譽。鑒於工農兵群體在建國後的社會結構中佔據壓倒性地位,當銀幕上的無產階級都欣然接受了來自官方意識形態宣傳的婚戀觀念時,那些有着「資產階級自由化」傾向的知識份子群體表現出的猶疑,只會愈發被認為是「思想落後」的表現。至此,在社會主義革命的「感覺結構」(structure of feeling)引領下,婚戀已經不再屬個人私密領域,而徹底淪為革命/組織/階級的附庸。

相比於工農兵題材影片對「戀愛服從於革命」意識形態的全盤接受,當時的知識份子題材影片似乎還沒有充分領會新中國婚戀觀背後的革命本質,這也導致了電影領域始終沒有出現像文學領域《青春之歌》這樣經典的「革命產生戀愛」文本。又或者說,當時的電影創作者是在有意識地借助知識份子的情感生活試圖對這種「革命包辦一切」的政治主張進行「抵抗」^⑥。在諸如《上海姑娘》、《情長誼深》等影片中確實出現了對知識份子友情、愛情等私人情感領域過度展示的傾向^⑦,而這很可能破壞國家意識形態將個體詢喚成單向度主體的政治訴求。事實上,在高度的政治管控下,「人民電影」中的「人民」早已成了一個被神聖化的虛構主體。如論者所指,「這個首先並且主要由『工農兵』構成的群體性存在,以其政治與美學上的反個體性而在實踐中變成了一個一無所指的『空洞能指』」^⑧。因此對於知識份子來說,要想跟上國家意識形態的革命步伐,首先要學會的不僅是如何「革命地戀愛」,更是「革命地自我改造」。這在建國後長達三十年的時間裏,始終成為困擾知識份子獨立思想最真實的心靈寫照。

在〈殘渣的浮起〉一文結尾,李希凡這樣總結道:「要求文藝表現人情和人性,這要求本身就反映着資產階級的文藝觀點……在今天,提出這種口號和寫出這種作品來,更嚴重的政治意義,是用來對抗黨的改造知識份子的政策,鼓吹唯心主義的道德的感化,道德的自我完成。」^⑨由此,這篇文章通過構建「批判電影中資產階級的戀愛方式—批判電影裏資產階級的人性、人情觀—批判電影中拒絕改造的知識份子」的邏輯鏈條,其根本目的是將知識份子重新劃歸到資產階級的「敵對陣營」中去,這也與反右、「拔白旗」等政治運動的目標高度契合。的確,相比於廣大的工農兵群體與黨內幹部,具備較高文化素養的知識份子因擁有獨立思考能力,很可能對於國家意識形態強調的革命至上論提出質疑。再加上在舊社會,多數知識份子由於其家庭出身、教育背景,大多與地主、資產階級聯繫密切,讓這些具有獨立意識和懷疑態度的知識份子實現這種轉變並不容易^⑩。

坦率而言,《上海姑娘》的主人公並不是有着重大貢獻的傑出知識份子,影片也沒有把他們當作英雄模範一味謳歌,而是力圖客觀展現他們在努力建設社會主義事業過程中漸生的友誼情愫。對成蔭而言,他不過是想把意大利新現實主義電影與解凍時期蘇聯電影的美學與思想經驗應用到中國電影的創作,既可以豐富中國電影的藝術創作格局,又能與世界電影美學潮流進行對話。尤其是看到這些影片展現出厚重的人文關懷與複雜人性的探索後,成蔭

也希望在《上海姑娘》裏真實自然地表現新一代知識青年的生活理想與情感世界。正如電影理論家巴贊 (André Bazin) 評論新現實主義「首先不就是一種人道主義，其次才是一種導演的風格嗎？」那樣⁶⁶，《上海姑娘》拒絕塑造樣板化、公式化的人物形象，更拒絕表現知識青年僵化死板的戀愛關係與心靈世界，無疑體現出創作者所秉持的人文關懷與藝術操守，這是一個電影藝術家應有的藝術與社會良知。

但遺憾的是，由於影片對美好愛情、純潔友誼等心靈維度的過度展示和推崇，很可能導致一種顛覆革命意識形態管控的現代個體意識溢出。正如影片中對上海姑娘摩登性的展示那樣，無論是從裝束打扮（燙髮、穿裙子）還是生活趣味（喜歡跳舞、看電影）上，都體現出區別於傳統工農兵婦女的時尚一面。雖然這些上海姑娘也是具有革命性的無產階級勞動者，但她們在外在形象和生活方式上卻依然抹不去那始於二十世紀30年代的摩登氣質⁶⁷。而一旦這種潛隱在革命性之下的現代性「繼續失控」，滑向超越階級或革命層面的個體心靈意識時，馬上就被強大的國家意識形態「鎮壓」下去。

除此之外，這部影片其實還很可能內在地傳達出這樣一個信息，即知識份子希望以他們自己原有的面貌出現在銀幕上。考慮到1956年前，以《無窮的潛力》(1954)、《偉大的起點》(1954)為代表的工業題材影片中對於知識份子形象的醜化⁶⁸，這種願望並不過份。正如當時也有作者為《上海姑娘》辯護：「如果說，由於影片中的白玫，認真執行了上級的指示，在驗收工作中表現了一定的原則性，就說這是歌頌了小資產階級，美化了知識份子……難道說沒有原則性，不認真執行上級的指示，見了不合格的產品也輕率地驗收，這才算符合今日大學生的實際情況麼？才算是不美化知識份子麼？」⁶⁹然而，隨着對《上海姑娘》等影片展開的激烈批判，卻傳遞出來自政治高層的鮮明信號：「主流意識形態關於知識份子的觀念是不容置疑、不可動搖的。生活中的知識份子和藝術作品中的知識份子都必須老老實實地接受教育和改造。『雷池』是不可輕越的，半步也不行！」⁷⁰

四 結語

作為「雙百」方針背景下誕生的「百花電影」中的一員⁷¹，《上海姑娘》在吸收意大利新現實主義電影和解凍時期蘇聯電影美學特徵的基礎上，以「去通俗化」的散文式風格反映出1950年代中國經濟建設時期知識青年的情感生活、工作熱情及其成長歷程，是十七年電影序列中一部形式內容俱佳的優秀影片。但遺憾的是，在那個「文藝為政治服務」的時代，努力與世界電影美學潮流對話交流的《上海姑娘》注定顯得不合時宜，並因此被扣上「資產階級個人主義」的帽子而「含冤」數十載。直到改革開放後，隨着電影理論家和第四代、第五代導演分別在理論與創作層面對中國電影進行「現代化革新」，中國電影才真正破除了政治意識形態主導的十七年電影美學觀，重啟對影像本體論的研究，新現實主義電影和解凍時期蘇聯電影也重新成為中國電影學習借鑒的榜樣。正是在此背景下，當年曾激烈批判過《上海姑娘》的那些人，也開始重新反思

影片的價值。陳荒煤的反思或許最具代表性：「《上海姑娘》在當時看來，無論從題材，從表現形式方面都是在創新。……我覺得它和現在許多現實題材的作品相比較，仍然還是一部好影片。這個上海的姑娘還是個很美好的形象。因而，這個遺憾所帶來的缺損與不足，是我們共同的責任。特別是我們過去擔負領導生產的，就要負更多的責任。這個教訓是慘痛的！」^②

此外，本文透過分析《上海姑娘》對「革命加愛情」主題的「不健康」詮釋，並與同時期的工農兵題材電影進行比較後發現，十七年電影中正面表現知識份子情感生活、心靈情感題材的影片，幾乎沒有一部能符合官方意識形態對革命婚戀觀的要求，因而在各種政治運動中遭到嚴厲批判^③。如今這些影片反倒成為十七年電影中藝術價值較高的作品，而當年那些得到主流認可的知識份子題材影片，比如《青春之歌》，在今天看來也因為對主人公情感生活的徹底否定，而淪為乾癟的革命宣傳工具。當新中國以「繼續革命」之名，對全體國民的文化心理結構，特別是針對知識份子的心靈情感層面進行改造之際，一部分文藝工作者以婚戀題材為載體，針對個人自由和政治承諾之間的兩難選擇大膽進行戲劇化表現；有些甚至向黨管理個人情感生活的情況發出了質疑，體現出應有的藝術操守與社會良知。儘管這些電影大都沒能逃脫被批判的命運，但這種真實反映人民物質精神生活、探索個體心靈情感的藝術嘗試證明，真正有價值的文藝作品絕不會被革命的宏大敘事淹沒。即便通俗化與粉飾性的樣板戲電影曾主宰中國電影界數年之久，但隨着改革開放後中國電影重啟對人性與人情的描摹挖掘，也再度證明中國電影美學觀念的發展流變決不是與十七年電影史完全割裂的，而追根溯源，正是因為有《上海姑娘》這樣一批「非主流」影片在其中接續傳承的緣故。

註釋

① 啟之（吳迪）：《毛澤東時代的人民電影，1949-1966》（台北：秀威資訊科技股份有限公司，2010），頁33。

② 成蔭屬典型的「三八式」黨員（1938年前後加入中共的黨員），建國後拍攝了《鋼鐵戰士》（1950）、《南征北戰》（1952）等享譽一時、貫徹工農兵方向的電影，但即使是他這樣「又紅又專」的電影人亦感受到沉重的政治壓力。參見曹碩龍：〈我所了解的成蔭同志〉，載北京電影學院成蔭作品研究小組、中國電影出版社中國電影藝術編輯室合編：《論成蔭》（北京：中國電影出版社，1989），頁233、236、237。

③ 參見程季華主編：《中國電影發展史》，第二卷（北京：中國電影出版社，1980），頁337-41。筆者認為應對此概念及其發展演變歷程作更為嚴謹的學術討論，但限於篇幅，須另行撰文。

④ 安燕：〈「政治地拍電影」：20世紀50年代「人民電影」美學闡釋〉，《文藝研究》，2020年第11期，頁112。

⑤ 參見馬軍驥：〈《上海姑娘》：革命女性及「觀看」問題〉，《當代電影》，1990年第3期，頁17-25；徐剛：〈「摩登城市」與意識形態表達——以「十七年」文學與電影中的「上海姑娘」為中心〉，《當代電影》，2012年第3期，頁48-53；張金玲：〈1957年中國銀幕的「上海姑娘」〉，《電影新作》，2017年第4期，頁49-54；李玥陽：〈無法指認的女性美：現實主義與《上海姑娘》〉，《中國圖書評論》，2019年第10期，頁46-55。

⑥ 近年來，一些學者已注意到十七年時期電影理論界受世界電影潮流的影響。比如1953年開始出版的《電影藝術譯叢》在翻譯引進外國電影理論與電影創作動

態方面取得了一定成績，儘管當時譯介的文章大都來自蘇聯，但仍有涉及意大利、日本、德國、法國和印度等國家的電影理論與創作動態，為當時的中國電影人打開了呼吸世界現代電影藝術新鮮氣息的窗子。參見陳山：〈輿論統轄與理論創新的矩陣——20世紀五六十年代國家電影理論體制的構成〉，《當代電影》，2020年第1期，頁78-86。

⑦ 吳迪認為，十七年人民電影序列中有三波這樣的「非主流」電影，出現時段分別為政治風氣較為寬鬆的1950年代初、「雙百」方針期間以及1960年代初。參見啟之：《毛澤東時代的人民電影，1949-1966》，頁2。

⑧⑩⑪ 張弦：〈成蔭和《上海姑娘》〉，載《論成蔭》，頁195；196；196。

⑨⑫ 朱安平：〈《上海姑娘》一波三折〉，《大眾電影》，2008年第14期，頁38；39。

⑬ 馮明：〈談意大利影片「希望之路」〉，《人民日報》，1956年7月18日，第8版；〈「五四」以來的優秀影片 都將重新印製和公映〉，《人民日報》，1956年9月5日，第7版；謝力鳴：〈明朗的思想，可貴的藝術——意大利影片「警察與小偷」觀後感〉，《人民日報》，1957年10月29日，第8版。

⑭ 蔡楚生：〈有毒草就得進行鬥爭——在「沒有完成的喜劇」討論大會上的總結發言〉，《中國電影》，1958年第1期，頁30-42；顧仲彝：〈批判「情長誼深」的資產階級思想〉，《中國電影》，1957年第21期，頁149-51。

⑮ 周恩來：〈在製片廠廠長座談會上的談話紀要——1958年5月在長春召開的三廠電影躍進會材料之一〉（1958年4月18日），載吳迪（啟之）編：《中國電影研究資料：1949-1979》，中卷（北京：文化藝術出版社，2006），頁185-86。

⑯ 1958年5月8日，在中共八大二次會議上，毛澤東首次公開提及「插紅旗、拔白旗」問題：「我們要學習列寧，要敢於插紅旗，越紅越好。要敢於標新立異。標新立異有兩種，一種是應該的，一種是不應該的。……旗幟橫直是要插的，你不插紅旗，資產階級就要插白旗。資產階級插的旗幟，我們要拔掉它。」參見毛澤東：〈在中共八大二次會議上的講話提綱〉（1958年5月），載中共中央文獻研究室編：《建國以來毛澤東文稿》，第七冊（北京：中央文獻出版社，1992），頁208-209，註釋7。有關「拔白旗」運動的歷史概況，參見王軍：〈「插紅旗、拔白旗」運動始末及評價〉，《黨史研究與教學》，2002年第5期，頁38-43。

⑰⑱ 洪子誠：《1956：百花時代》（北京：北京大學出版社，2010），頁220；208-209。

⑲ 陳荒煤：〈堅決拔掉銀幕上的白旗——1957年電影藝術片中錯誤思想傾向的批判〉，《人民日報》，1958年12月2日，第7版。

⑳ 曹碩龍：〈《上海姑娘》——一部艱辛探索的影片〉，載《論成蔭》，頁161-63。

㉑ 成蔭本來信心滿滿，希望大幹一番，卻因為《榮譽屬於誰》的片名問題而遭到意外的批判，影片經審查修改後才於1954年改名發行。參見陳墨：〈一部影片的歷史：《榮譽屬於誰》研究〉，《當代電影》，2018年第8期，頁67-73。

㉒ 舒曉鳴：〈對成蔭同志現實題材影片創作的思考〉，載《論成蔭》，頁153。

㉓ 申伸、成征：〈成蔭生平年表〉，載《論成蔭》，頁315-17。

㉔ 張弦：《上海姑娘》（北京：中國電影出版社，1957），頁1，中國國家圖書館藏。

㉕ 成蔭在歸國後寫下的〈導演札記〉一文，提到了他向萊茲曼請教電影色彩方面的問題。參見成蔭：〈導演札記〉，《中國電影》，1957年第21期，頁101-102。

㉖⑳ 成蔭：〈從舞台導演到電影導演的體會〉，《中國電影》，1956年第2期，頁55-56；56。

㉗㉘ 朱今明：〈難忘的合作〉，載《論成蔭》，頁189-90；189。

㉙㉚ 成蔭：〈導演札記〉，頁100；101。

㉛ 畢克偉（Paul G. Pickowicz）著，蕭志偉譯：〈「通俗劇」、五四傳統與中國電影〉，載鄭樹森編：《文化批評與華語電影》（桂林：廣西師範大學出版社，2003），頁20-41。畢克偉認為通俗劇的特徵與五四傳統在建國前的左翼電影中能夠共存，只是在十七年的電影中不再作為主流。而筆者認為雖然表現五四傳統不再成為建國後電影的主流，但是人民電影中的通俗劇特質卻得到了延續，大量工農兵電影中確實存在着高度戲劇化，善惡分明、大喜大悲，表現誇張等特質，諸如《白毛女》（1950）、《紅色娘子軍》（1961），以及文化大革命時期的樣板戲電影和《決裂》（1975）等都是如此。因此，筆者不能完全同意畢克偉的觀點。

- ⑳ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven, CT: Columbia University Press, 1985), 17-20.
- ㉑ 畢克偉：〈「通俗劇」、五四傳統與中國電影〉，頁33。
- ㉒ 關於「詩電影」概念及蘇聯「詩電影」的發展歷史，參見李小蒸：〈蘇聯的詩電影〉，《電影藝術》，1986年第12期，頁33-39。
- ㉓ 李曉歡：〈蘇聯電影在中國的傳播與接受〉（北京：中國電影出版社，2017），頁146-47。
- ㉔ 參見周揚：〈關於當前文藝創作上的幾個問題——在中國作協文學講習所的講話〉，載《周揚文集》，第二卷（北京：人民文學出版社，1985），頁412；毛澤東：〈論十大關係〉（1956年4月25日），載《毛澤東選集》，第五卷（北京：人民出版社，1977），頁285-86；陳晉：《文人毛澤東》（上海：上海人民出版社，2005），頁387。
- ㉕ 具體針對這批蘇聯電影批判的介紹，參見李曉歡：《蘇聯電影在中國的傳播與接受》，頁204-207。
- ㉖ “Otchet glavnogo redaktora Otdela sovместnykh postavok I. Chekina o sluzhebnoi komandirovke v KNR s 28.2 po 16.3 1959 g.-v sviazi s postanovkoi filma Veter s Vostoka (Report on the trip of I. Chekin, Chief Editor of the Joint Supplies Department the Ministry of Culture to China between 28 February to 16 March, 1959 in connection with the Joint Production of the Film *Wind from the East*.)” RGALI f. 2329, op. 15, d. 24, 1.28. 引自陳庭梅著，韓長青、朱倩譯：〈蘇聯電影的引進及其對塑造毛澤東時代中國的意義（1949-1976）〉，《冷戰國際史研究》，2010年第2期，頁135，註釋2。
- ㉗ 陳庭梅：〈蘇聯電影的引進及其對塑造毛澤東時代中國的意義（1949-1976）〉，頁134。
- ㉘ 白景晟：〈丟掉戲劇的拐杖〉；張暖忻、李陀：〈談電影語言的現代化〉，載羅藝軍主編：《20世紀中國電影理論文選》，下冊（北京：中國電影出版社，2003），頁3-8、9-35。
- ㉙ 駿風：〈評《上海姑娘》〉，《大眾電影》，1959年第4期，頁10。
- ㉚ 傅集：〈《上海姑娘》的問題在哪裏？〉，載成蔭作品研究小組編：《成蔭與電影》（北京：中國電影出版社，1985），頁269。
- ㉛㉜ 李海燕著，修佳明譯：《心靈革命：現代中國愛情的譜系》（北京：北京大學出版社，2018），頁5-6；306。
- ㉝ 黃道炫：〈「二八五團」下的心靈史——戰時中共幹部的婚戀管控〉，《近代史研究》，2019年第1期，頁14。
- ㉞ 在中國的現代化進程中，革命與戀愛的辯證關係之所以如此重要，根本原因在於愛情在現代人主體構建過程中佔有核心地位。戀愛一直都是現代主體辨識自我的重要指標，而要想成為真正具有革命意味的主體，首先需要把自己確立為一個有感情的主體：這個主體得會感覺、會愛。關於兩者關係的進一步討論，參見李海燕：《心靈革命》，頁294。
- ㉟ 例如，「二五八團」規定，男性幹部達到二十八歲、五年黨齡、團級幹部才能結婚。參見黃道炫：〈政治文化視野下的心靈史〉，《中共黨史研究》，2018年第11期，頁29。由八一電影製片廠出品的影片《柳堡的故事》（1957）亦生動地詮釋了當戰爭時期戀愛與革命事業發生衝突時，一個合格的共產黨員（戰士）應該如何處理的問題。另可參見豐籟：〈「共產黨員」：個人情感中的政治符號〉，《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），2018年10月號，頁95-105。
- ㊱ 〈中央人民政府頒發命令 公布施行婚姻法 中共中央通知全黨保證執行〉，《人民日報》，1950年5月1日，第1版。
- ㊲ 關於建國初期農村地區婚戀狀況的研究，參見李斌：〈1950年代農村婚戀模式嬗變的再思考〉，《史學月刊》，2013年第7期，頁125-28。
- ㊳ 建國初期黨內幹部群體婚戀狀況的討論，參見張志永：〈建國初期幹部群體婚姻問題辨正〉，《復旦學報（社會科學版）》，2009年第6期，頁131-37。
- ㊴ 陳墨：〈1958年：婚戀題材影片遭遇拔白旗〉，載《2019中國電影史年會論文集：50年代中國電影——國家意識 社會變遷 人民美學》（內部資料，未刊），頁573。

- ⑤② 邢祖文：〈我國電影中資產階級思想表現的一個根源——試談美國電影對我國某些電影創作者腐蝕性的影響〉，《中國電影》，1958年第10期，頁19、20。
- ⑤③⑤④ 李希凡：〈殘渣的浮起——略評部分電影文學劇本中的資產階級思想傾向〉，《中國電影》，1958年第11期，頁50；52；52。
- ⑤⑤ 金眉：〈我國上世紀50年代婚姻制度改革運動的反思〉，《法學》，2010年第8期，頁106。
- ⑤⑥ 李楊：《50-70年代中國文學經典再解讀》（北京：北京大學出版社，2018），頁118。
- ⑤⑦ 茅盾：〈「革命」與「戀愛」的公式〉，載《茅盾全集》，第二十卷（北京：人民文學出版社，1990），頁337-38。
- ⑤⑧ 「國產新片展覽月」的十八部獻禮片中，除了《青春之歌》外，還有《春滿人間》（1959）和《聶耳》（1959）是知識份子題材，但兩部影片都沒有涉及知識份子的戀愛生活等私人情感領域。
- ⑤⑨ 黃會林、王宜文：〈新中國「十七年」電影美學探論〉，載丁亞平主編：《百年中國電影理論文選》，下冊（北京：文化藝術出版社，2002），頁566-67。
- ⑥① 鑒於這批影片的創作背景均在大力倡導「雙百」方針期間，創作者很可能是有意識地表現中國人複雜多元的個體情感與精神生活，以突破以往公式化、概念化的工農兵電影。對此問題，成蔭也有着深入的思考，參見成蔭：〈一點感想 兩點希望〉，《中國電影》，1957年第1期，頁4-5；〈談談我的看法〉，《中國電影》，1957年第2期，頁7-8。而針對當時電影行業創作管理僵化的討論，可參見鍾惦斐：〈論電影指導思想中的幾個問題〉、〈電影的鑼鼓〉；吳永剛：〈政論不能代替藝術〉；吳祖光：〈黨「趁早別領導藝術工作」〉，載《中國電影研究資料：1949-1979》，中卷，頁20-29、78-82、64-65、115-18。
- ⑥② 更誇張的是，官方對1957至1958年誕生的一批諷刺喜劇進行批判改造後，就連如何「發笑」這樣的個人情緒問題都成了嚴肅的政治問題，繼而被納入了國家意識形態管控的範圍。參見胡啟鴻：〈溫和而危險的笑——五十年代中國諷刺喜劇與蘇聯影響〉，載《2019中國電影史年會論文集》，頁323-33。
- ⑥③ 洪宏：《蘇聯影響與中國「十七年」電影》（北京：中國電影出版社，2008），頁33。
- ⑥④ 沈志華：《處在十字路口的選擇：1956-1957年的中國》（廣州：廣東人民出版社，2018），頁12。
- ⑥⑤ 巴贊（André Bazin）：〈電影語言的演進〉，載巴贊著，崔君衍譯：《電影是甚麼？》（北京：文化藝術出版社，2008），頁64。
- ⑥⑥ 張金玲：〈1957年中國銀幕的「上海姑娘」〉，頁50-51。
- ⑥⑦ 在這些影片中，知識份子形象往往都被作為負面形象表現，他們教條式地照搬書本上的科學內容，在面對「人民大眾」的創造性熱情時表現出保守落後的一面，最後被勞動人民的智慧所感染，檢討自己過於迷信書本所犯下的錯誤。
- ⑥⑧ 張銘：〈為《上海姑娘》說一句話〉，載《成蔭與電影》，頁270-71。
- ⑥⑨ 馬德波：〈觀念重於現實——評「十七年」銀幕上的知識份子形象〉，《電影藝術》，1997年第5期，頁7。
- ⑦① 鄺蘇元：〈「百花時代」與「百花電影」〉，《當代電影》，2013年第12期，頁64。
- ⑦② 荒煤（陳荒煤）：〈勇於探索和戰鬥的一生〉，載《論成蔭》，頁96-97。
- ⑦③ 當時正面表現知識份子友誼愛情、情感生活的影片中，除《上海姑娘》外還有《護士日記》（1957）、《乘風破浪》（1957）、《情長誼深》、《生活的浪花》等影片，這些影片無一例外在各種政治運動中先後遭到批判。1960年代初，隨着政治風氣再度好轉，又出現了諸如《早春二月》（1964）這樣經典的知識份子題材影片，但因為極左文藝思潮已愈演愈烈，影片隨後受到了更為嚴厲的政治批判。參見師齊文、張俊、晏學：〈《早春二月》有沒有反映階級矛盾和階級鬥爭〉，《人民日報》，1964年11月11日，第5版。