

转向自觉下的多元开拓

——新中国成立后留沪影人石挥的创作转型研究

鲜 佳

摘 要：为了跟上时代变化，石挥积极探索自己的创作转型：一方面，他以“暴露”与“转变”的底层书写呼应着文华影业从“人文传统”向“泛左翼”的转型；另一方面，他也走向“光明面”与英雄人物的塑造，但他“由根起”再现的“另类”军人形象被卷入文艺批评浪潮，彰显了其固有的艺术观念、创作路径与革命文艺批评规范之间的抵牾。同时，虽然石挥有不少在体制内接拍的作品，但他借以题材蹊径与历史时机探索创新，形成了新中国儿童片、戏曲片与灾难片的类型开拓，并生成了具有多元结构的经典红色文本。今日回望石挥，或许能提供一些历史的镜鉴。

关键词：留沪影人；石挥；创作转型；多元开拓

作者简介：鲜 佳，女，讲师，博士。（重庆大学 美视电影学院，重庆，400030）

中图分类号：J903 **文献标识码：**A **文章编号：**2096-8418 (2020) 05-0073-09

1949 年新中国成立，时代转折带来了中国电影的骤变。通过国有电影事业的全面建立，上海电影实现了全盘换血，中国电影传统开始“分化与裂变”。但对绝大多数影人而言，留在大陆仍是第一选择——据学者刘宇清统计，新中国成立后，老上海的电影人有 80% 继续留在上海，15% 南下香港，还有 5% 去了台湾。^[1]老上海影人的主体选择了留沪，他们构成与“南下影人”相对应的“留沪影人”群体——本文借用美国电影学者保罗·克拉克（Paul Clark）的“上海派”^[2]概念，即指与“延安派”/解放区电影人相对应的、来源于原国统区的“旧上海电影从业者”^①。

与“南下影人”相比，虽留沪影人并未“地理位移”，面对的却是一套全新的生产体制与规范，并迎来了更为彻底的改造与重塑之漫长历程。国家自上而下的文艺新政和影人自下而上的自我整合联动，实现了从旧传统到新范式的转折。经过第一次文代会的“南北会师”与新政权的接管，上海电影业实现了结构性重组并生成全新的文艺队伍，留沪老上海电影人开始了银幕内外的转型，影人间也产生了分化。

实际上，新中国成立后老上海影人的际遇，除了从“中心”到“边缘”的“主体—位置”变迁之外，^[3]其内部更为复杂暧昧，因此，要探究留沪影人的复杂心迹与创作演变，需要回到历史场域中的具体个案。本文选择以影人石挥作为一个切面，试图探讨：如石挥这般代表着文华影业“独立自主，勿被一系一派所把持”^[4]的艺术立场，也有着“由跟起”的创作路径^[5]与“这一个”的艺术追求^[6]的影人，如何在新时代实现自己的转身，其作品将会体现出何种过渡色彩？其个性化的艺术表达与革命文艺标准之间是否会有碰撞？在努力探索中，又能否借以蹊径为红色银幕带来更丰富的探索与表达？也

基金项目：本文系 2020 年重庆市社会科学规划项目“新世纪以来重庆电影中的空间生产与城市形象提升研究”（2020QNYS80）的成果。

① 1949 年后留沪的老上海影人，管理者主要包括：于伶、钟敬之、张骏祥、袁文殊、叶以群、徐桑楚、夏衍、阳翰笙等；导演包括：原昆仑的沈浮、孙瑜、陈鲤庭、郑君里，原文华的石挥、桑弧、佐临、陈西禾，原国泰的应云卫，原长江的瞿白音，以及吴永刚、杨小仲、汤晓丹等；演员主要包括：白杨、舒绣文、秦怡、上官云珠、王丹凤、赵丹、金焰、冯喆等。

许通过梳理新中国成立后留沪影人石挥的创作转型之路,能为我们提供一些解答的线索。

一、“暴露”与“转变”:左翼传统下的底层书写

在新中国成立前,沦陷区“话剧皇帝”石挥已有两次转身。一次是战后话剧日衰,他跟随“苦干”主创到了文华电影公司,从戏剧舞台转向电影银幕。新中国成立前文华多部影片均由石挥出演,如《假凤虚凰》中喜剧的理发师,《太太万岁》中滑稽的老爷子,《夜店》中阴险的闻太师,《艳阳天》中正义的殷律师等。他采用“由根起”的创作路径,又以高超的技巧和表现力,赋予每个角色以“这一个”的特点,反映出文华“为人生而艺术”^[7]的人文传统,也映照出战后中国电影的高峰面貌。1948年,石挥又实现了从演员到编导的拓展,他开始创作自己编导的第一部影片《母亲》(1949),故事延续了文华一贯注重的“教育话语”^[8](如同一年石挥主演的影片《哀乐中年》),也呈现出新旧交替的色彩:故事前半段沿用家庭伦理剧模式书写孤儿慈母的血缘亲情——父亲因桃色新闻自杀,一家沦落至贫民区,母亲辛苦抚养孩子成长与接受教育;故事后半段则从家庭伦理走向社会教化——儿子学成后,母亲希望他进入大医院并与同学结合以重振门庭,儿子却要为民看病并爱上了女戏子。最终,母亲想起贫寒中病死的小女儿而理解了儿子,儿子如愿开了家平民诊所。自此,教育的目的超越了个体实现而转向社会贡献,也体现出石挥对新时代来临前观众审美心理变迁的考量。

1949年10月中华人民共和国的成立,对石挥而言,更是一个全新的开始。自此,中国从半殖民半封建社会进入了新民主主义社会,开始了向社会主义过渡的时期。虽然石挥曾戏谑为了“混饭吃”才加入演剧,也自嘲没有“运动观点”,但他“也一样受着时间的教训而梦想着一个将来”:“这个梦想是因为对现实不满而生。我好像也前进了?这个梦想是什么?我很难明白地说出来。我仅能说梦想着一个‘合理的生活’。生活中我们要求有自由,有权利也有义务……为了想得到合理的生活,人们需要努力争取。”^[9]

石挥作为沦陷区“话剧皇帝”的身份在新中国成立后上海电影势力重组中不占优势,但毕竟一个“合理的生活”图景在他面前展开了,他跟其他影人一样被赋予了“文艺干部”的身份,生活待遇、社会地位均有了很大改善。由此,他在时代感召下积极拥抱新时代,开始了从旧社会老艺人到“人民艺术家”的再度转身。他也开始了银幕外的文化表演(culture performance),^[10]积极参与各种组织活动,如上海市各界人民代表会议、上海市文化艺术工作者代表大会等;亦进行了一系列社会创作,如编导推销公债的京戏短剧、创作歌颂烈士的戏剧《宋公园血如海》等。新政权积极吸纳上海影人维持电影的再生产,石挥投身的举动也获得被接纳的回馈——他被选为各类理事、委员、人大代表等,成为上海影人的中坚力量。

政权更替的十字路口,私营电影制片厂也思虑存亡去留。1949年文华老板吴性栽举家移民香港,文华面临停业之际,在政府帮助下恢复生产。新中国成立初期,政府对私营影业采取较为宽容的政策,即在“三反”和“三不反”的前提下,“制片道路是非常宽广的”,“欢迎私营厂写工农兵,但在没有把握的情况下,先写写都市中的小市民和各种人物在人民政权中的改造、新生,再逐渐转换过来,应该是可以的”^[11]。文华“再生产”的第一部影片,即石挥自编自导自演的《我这一辈子》(1950),电影通过一个“老巡警”的眼睛展示了北京城从清末到解放初期的历史变迁。这也是老舍的小说第一次被搬上大银幕,其票房与观众反响关乎文华此后的制片动向。

石挥与老舍相似的性格、经历、语言风格及幽默气质,使之能完美再现老舍的京味风貌,也体现出了上海电影的审美风尚变迁。当解放区影人渗入上海“掺沙子”^①和毛泽东《在延安文艺座谈会上的

① 解放初期,解放区来的电影人和文工团的从业者被安排进入老上海人的创作队伍中的行为,被称作“掺沙子”。参见中共上海市委党史研究室:《电影往事(上)》[M].上海:上海教育出版社,2008:195.

讲话》（以下简称“讲话”）奠定了新的文艺指导思想之时，上海电影的审美风尚也出现了“北文南化”^[10]的“地域性转移”^[12]。出生于北平而成名于上海的石挥，本就以独特“京味”而别具一格，在此审美风尚变迁中更独占先机。石挥也糅合了自身经验与感悟进行了再创作，并保留了原著的平民内核，这从他的一系列杂文中能看出来：其《孔子之前没有孔子》讲述个人被荒诞的大时代击败的故事，与“老巡警”的悲欢无奈相通；《大杂院》构建了相似的老北京四合院，也从被枪毙的武二爷的视点出发，幽默与悲凉共存。影片一出即大获成功，票房夺冠之时也入选了1950年观众最喜爱的10部影片之一。

石挥对电影的改编，延续了以“暴露”与“转变”^[13]为主的左翼底层书写——这一说法来自《文汇报》记者姚芳藻对新中国成立初期私营影业出品影片的一篇批评文章。但在学者吴迪看来，所谓“暴露”，即对旧社会丑陋现象的揭示与批判；“转变”，即写小人物在进步思想影响下从“落后”到“进步”的变化。呼应新时代，石挥也对电影进行了大量拓展：时间从小说的民国12年延长到新中国成立前夕；以毛泽东的对抗性理论架构空间场域与人物图谱——从“我”一家变为大杂院四合院里三家人即底层民众的共同悲苦；以社会主要矛盾调整正反角色，一方面淡化人民内部矛盾，削弱小说中对国民性的讽刺，另一方面强化阶级矛盾——删掉“冯大人”，突出腐败的国民党官员“秦大人”及其小舅子“胡理”；同时亦有时代人物革命者“申远”加入，他带来儿子海福命运的改写，原著中彰显阶层怪圈死去的儿子，变为了在革命感召下成长并参与解放事业的“反抗者”；他还在最后点破“我”苦难的根源，为我的“疑惑”——“心里头老有个空”作答，而在原著中，这“疑惑”本就是小人物被时代裹挟的无奈与无解。

影片以人物的旁白或议论延续小说中“我”的第一人称叙事，串联起历史事件，但最终的落脚点仍是大杂院里平民的日常生活与他们的体感。石挥也在影片中用混杂的视点镜头，超越了作为老舍“代言人”“我”的个人视点，如片头的“翻书人”之手，彰显“讲述神话的年代”的在场；结尾处当“我”死后，“全知”视点继续展现出海福解放中国的场景——与“我”眼中周而复始却本质不变的朝代更替不同，经由革命的新中国彻底地实现了改变；影片也超越了“有限”的个体悲欢，赋予革命以“永恒”的意义。

石挥曾是沦陷区的“话剧皇帝”，电影也巧妙地指涉了这一特殊时期上海影人的生存处境，如“我”对海福讲的一段话：“你不汉奸，我他妈汉奸。我愿意给日本人当巡警啊?!你要走走你的，等你打完仗回来，把你这汉奸爸爸枪毙喽!你要不走，待在家里头，让我这个汉奸爸爸养活你。”这段戏引发市民观众的极大认同，因为“上海人吃过‘户口米’，被重庆来的接收大员骂汉奸，这种感情上海人能体会”^[14]。如曾被指认为“附逆影人”而南下的导演岳枫用电影《花街》（1950）为“日占期”的生存境遇自我辩述一般，^[15]这也是石挥对上海影剧人如“苦干”同仁曾在这一特殊历史情境中生存之艰难无奈的自我指涉。

当时很多新旧之交的影片都加上了“光明的尾巴”，但“我”无法如《三毛流浪记》（1949）中的三毛般行走在庆祝解放的人群中，也无法像《乌鸦与麻雀》（1949）般在爆竹声中发出成为“社会主义新人”的宣誓，“我”只能长叹一声，倒在了黎明前的黑夜。石挥虽最初“觉得他不死”，^[16]原本设计也是“我”与儿子重逢在解放军的队伍中并跟随部队前行，但诸多原因——私营厂勉力维持而此类场面花费不菲、无法向新影厂借到解放军进城纪录片、拟拍摄场地仍有国民党残余势力投掷炸弹等——“只得让‘我’死了”^[16]。作为“各个分离、彼此矛盾的小鱼”的私营厂，与“有力的大鱼”^①国营厂间的差距与隔阂，或可从这一遗憾中略知一二。虽以今日标准看来，这一未竟的遗憾，保留了

① 新中国成立初期，袁牧之对电影机构的看法是：私营电影业是“各个分离、彼此矛盾的小鱼”，国营电影制片厂则“只要一就形成一条有力的大鱼”。参见袁牧之：《关于电影事业报告（1948年9月）》[A]．竹潜民，沈瑞龙．《人民电影的奠基者：宁波籍电影家袁牧之纪念文集》[C]．宁波：宁波出版社，2004：191。

老舍小说中的悲剧性内涵和批判精神，但对一个辞旧迎新时代的文本来说，却是一个无奈的未完成。

“暴露”与“转变”的底层书写，不光是石挥一人的选择，它也是建国初期文华影片的集体转向，并体现在这一时期石挥在文华扮演的多样化小人物身上。代表性影片如桑弧呼应政府发行公债政策的电影《太平春》（1950），不光桑弧实现了从滑稽漫画（《假凤虚凰》）到“解放区年画”^[17]的风格转变，石挥扮演的老裁缝刘金发也具“转变”特征，他秉承固有的道德观帮反动派保管财产，女儿则认为对反动派讲义气和诚信是“封建的道德观”，而“为人民服务”才是“最新最好的道德”。在女儿新道德观的影响下，他上交了反动派的财产，用政府奖金买了公债，实现了伦理道德的新转变。在柯灵编剧、黄佐临导演的《腐蚀》（1951）中，石挥扮演了进步青年张小昭，这部根据茅盾抗战时期描写国民党特务组织罪恶的小说改编的电影，不仅在风格上实现了从“恍惚迷离”到“明确更明确”的转变^[18]，小昭的革命身份也被强化，电影增添了他英勇就义并呼喊“共产党万岁”的激昂段落。此外，石挥还参演了陈西禾呼应新中国妓女改造政策而创作的电影《姐妹妹站起来》（1951），影片将妓女刻画为苦难的“受压迫者”，痛斥万恶的旧社会之时更歌颂了带来拯救与新生的新政权。石挥则用老北京“黑话”塑造出了马三这一生动的地痞流氓形象。当解放军拯救了妓女之后，石挥扮演的流氓也从此遁形。

综上，在新时代来临之际，石挥实现了多重转身及银幕内外的表演，他也以“暴露”与“转变”的底层小人物书写进入了新中国；以他为代表，亦能窥见文华影业从“人文传统”向“泛左翼”的转型，体现出上海影人及私营影业积极向新政权靠拢的努力。

二、走向“光明面”：英雄人物的塑造及其挫折

随着新中国银幕上工农兵主体地位的确立，石挥最熟悉的“天桥下”小人物就如注定在新时代趋于边缘的“马三”。能否扮演工农兵，进行革命题材的书写，是进入新中国银幕的主流路径，诸多上海影人开始寻求自己的“兵”角色，“别人拿600，我就要拿601”的石挥也不例外。在《我这一辈子》中，石挥以“暴露”来抨击“黑暗面”；到了下一部电影《关连长》时，他更走向了对“光明面”的赞颂与表演英雄人物的尝试——从“黑暗面”到“光明面”的变化，也与“讲话”精神相一致。

1951年初，石挥敢为人先地拍摄了私营厂第一部以解放军为主角的电影《关连长》。这既是同为平民的石挥被解放上海的解放军质朴的作风所打动，亦是他积极响应新文艺呼唤的自觉与热诚。1950年《人民文学》第1卷第3期上刊登了朱定的《关连长》与萧也牧的《我们夫妇之间》，石挥与郑君里分别将它们搬上银幕。石挥与朱定一样感动于“关连长舍身救儿童”的核心事件，但要把一个三千多字的短篇小说拓展成长片，需要依靠他一贯的“由根起”进行文本再创造：他到吴淞解放区部队中与解放军同吃同住三四十天“下生活”，这“正是我们文华工人对部队热爱的具体表现，更说明了对政治认识与觉悟的提高”^[19]。

经由石挥“由根起”的观察，小说对关连长的“速写”被拓展为电影中丰满的“特写”。为塑造一个山东农村出身的“接地气”的连长形象，石挥特意设计了一套全新的语言（山东方言）、造型（光头、斗笠）与动作（含烟斗、翘脚、挠头等），富含幽默色彩。而关连长在小说中的“陕西音”被置换成电影中质朴且具浓郁地域特征的山东方言，正如《我们夫妇之间》将“河北”改为“山东”并指认为“第二故乡”一般，这皆因在上海电影创作队伍的重组中，其面临的“外来者”变成了“山东干部”^[20]。

在角色功能上，石挥也将文化教员、关连长、指导员三人的角色功能集中到关连长一人身上：小说中本是教育者的文化教员，电影中却成了受教育者，文化教员“贴字条”的教学方法也变成了电影中关连长的创见。指导员本担任关心士兵思想与生活的功能，电影却将这些都集中在关连长身上，比如夜晚照顾士兵和训话段落，指导员仅跟随关连长或对其言论进行重申。通过削弱前两个人物，凸显了

关连长作为一个革命英雄的高度自觉性。

在人物关系上，电影通过关连长与小孩嬉戏以及帮文化教员提行李、帮士兵倒尿盆等设置，消除了上下级的等级感，表现了和睦的军民关系。镜语也并未刻意突出关连长的权威性，虽也会使用仰角等有特定意涵的镜头，但多数镜头仍较为随意地将之置于群像中。在部队表现上，影片侧重渲染温馨的家庭氛围而非过多强调纪律性和秩序感，对士兵也进行了喜剧化处理，如石挥惯用的“反派”人物程之扮演的士兵，他的第一次亮相便伴随着极富民间风味的山东快板——对部队日常生活的表现及幽默段落的融入，实现了“革命历史正剧”与喜剧元素的杂糅。

与《我这一辈子》类似，《关连长》也呈现出“视点”的游移与变化。影片前半段沿用了小说中文化教员的第一人称视点，但与其在小说里的中性形象不同，石挥采取了时兴的对知识分子的批判性叙述模式，当文化教员在废弃神像前大讲“宇宙观”“观念论”等枯燥理论术语时，镜语将其与雕塑形成同构，对知识分子的“本本主义”和教条主义的批判幽默而深刻。接下来，由他的视点引领，展现部队生活：他既看到了部队作为一个大家庭（关连长帮士兵倒尿盆、盖被子）和“人民军队”的一面（关连长批评士兵践踏庄稼和个人主义的行为），也学习了部队中批评与自我批评的团队建设方式（关连长欣然接受下属的批评且以送烟表达感谢）——整个过程，文化教员都被置于观看者—学习者的位置。这也可视为石挥视点的“代理”，正如他所说，拍片时深入部队是向军人“学习纪律、文化、政治”的“最好的学习机会”^[19]。文化教员对关连长的“看”，也有着前后视角俯仰的变化：他从一开始的俯视（刚进部队时俯瞰蹲着吃饭的关连长）到最终的仰视（受到感召对关连长投以崇敬的眼光）——这也体现了石挥等上海影人的心路历程，就如第一次文代会后，张骏祥在“南归文代代表欢迎会”上描述的一般，从“自认为非常神气，高呼我来了”，到“全部否定自己，说完蛋了”，再到“觉得学习学习，还可以为人民服务”的心迹演变。^[21]由此，文化教员/石挥都“真正的认识了人民自己的军队”^[19]，实现了自我改造。

影片行至中段即第52分钟时，当文化教员接受改造并与关连长和解之后，他的视点消失了，他的角色功能也几近于无，影片进入到下一段落：用客观全知视点表现革命战斗。影片新增了多次请战的情节以渲染关连长和士兵渴望战斗的热情。多次等待后，他们用“写血书”的方式请求任务，但经过上级的教育，关连长认识到自己犯了错误——一支现代化的军队应该无条件遵守命令——通过这个（可以被理解的）缺陷设置，他的形象变得更加血肉丰满。之后，故事进入到紧张的战斗段落，关连长发现国民党营地设在孤儿院内，任务、时间又极其紧迫，经历了激烈的内心斗争之后——影片用很长的闪回片段表现人物内心活动——最终他选择了切身肉搏，以壮烈牺牲的方式保全了儿童，点明了影片主题：革命不是为了个人，而是为了下一代。关连长之死，更升华了其崇高品质。

1951年6月，《关连长》一发行即被卷入文艺批判浪潮，被批评为“歪曲了人民解放军的本质和革命英雄的形象”，“把人民解放军描写为粗鲁的、没有文化教养和缺乏智慧的部队”，“无组织无纪律”^[22]等。1951年5月20日，毛泽东亲自撰写了社论《应当重视电影〈武训传〉的讨论》，开启了中国第一场声势浩大的文艺批判运动。其实，早在1951年1月，陈荒煤便发表了《创造伟大的人民解放军的英雄典型》一文，提出“新的英雄主义”^[23]，即为群众树立理想榜样并提供镜像认同的无产阶级英雄主体形象。1952年5月《文艺报》第9—16号展开了“关于塑造英雄人物形象问题的讨论”，“针对目前文艺创作中的落后状态”前后共发表文章25篇。^{[11](374)}这一时期“电影指导委员会”亲自抓拍的《南征北战》（1952），树立了严肃伟岸的正统解放军形象，与之相比，《关连长》无疑成了一个“另类”。

1951年11月到1952年1月，上海举行了大规模的文艺整风学习，除《武训传》之外，也点名批评了《关连长》及《我们夫妇之间》。批判会上，石挥“实事求是地坦述自己的困惑：明明是歌颂解放军为救孤儿而自我牺牲，怎么会成为不顾全革命大局的小资产阶级情感呢？”^[24]实际上，对石挥此类并

未经历延安文艺整风且对革命文艺了解不深的老上海影人，其惯有的创作手法与表现现实的路径与革命文艺美学已经有了碰撞，这也折射出“讲话”中“写现实”和“写光明”的内部张力：它一方面强调接近现实、接近人民，另一方面又要求写正向的、有利于革命的“光明面”。由此，艺术创作“来源于生活而高于生活”中的“高”便不仅仅指对现实形象进行凝练和提升，更强调政治层面的“高”，即还要“干预生活”。石挥“由根起”观察到基层部队的日常生活与建设经验，包括非教条化、非等级化、非官僚化的上下级及军民关系的构建，以及批评与自我批评的沟通方式等，有趣的是，电影表现的内容和对电影的批评之间，却也形成了一种银幕内外的反差。

综上，新中国成立初期，石挥试图进行新中国的主流题材创作，也从多样化的小人物走向了银幕主体“工农兵”，但他塑造的“另类”解放军被卷入文艺批评浪潮，也彰显了其固有的艺术创作手法与新文艺规范之间的距离。尽管如此，石挥“由根起”所观察到的军人形象与部队生活，成为历史经验的真实影像纪录。

三、儿童片、戏曲片与灾难片：体制内的类型开拓

1953年，中国开始执行国家建设第一个五年计划，这一过渡时期的总任务是对国家的工业、农业、手工业及资本主义工商业进行社会主义改造。1952年2月2日，由公私合营的长江昆仑联合电影制片厂与文华、国泰等8家私营影业合并而成的上海联合电影制片厂成立，1953年2月，又一并合并上海电影制片厂。^{[11] (372)}至此上海私营电影企业暂时退出了历史舞台，石挥在新中国再一次转身，成为国营制片厂的单位人，接受指派任务也成了他的新工作模式，他的两部接拍作品《鸡毛信》（1954）和《天仙配》（1956），均有不错的成绩。

其中，《鸡毛信》是合并后的上影厂拍摄的第一批影片，也是在儿童片处于停滞阶段时创作的新中国第一部抗日革命儿童题材影片。当时石挥经历文艺整风，“觉得自己垮了，一无是处，在艺术创作上是举步维艰的”，“非常警惕自己过去‘个人突出，标新立异，出奇制胜’的旧东西，是有意识地要求克服它”^[25]。但他也是被批评的影人中较早接到任务的，因此“拍这部电影是接受革命教育，创作过程也就是进行思想改造”^[26]。石挥在矛盾的心情下开始了全新的体制内创作，剧本由张骏祥根据华山小说改编。但正如1949年11月版的《鸡毛信》单行本上标示这是“抗日童话”^[27]一样，电影题材提供了一种蹊径——以传奇童话形式重绘抗战历史，且主角是一个少年儿童。如果说石挥以不规整的姿态描写关连长易被批评的话，那么描述一个有缺点、更生动的成长型小英雄，则是允许且应当的。因此，他以儿童为本位，围绕着送信的核心事件，尊重儿童的心理特点与游戏精神，挖掘出主角海娃“这一个”的独特性，塑造了新中国银幕上第一个抗战小英雄，也以其成功经验打开了新中国儿童片的创作滞境，启发了此后的儿童电影如《小兵张嘎》等。

除了儿童片，戏曲电影也是留沪影人在新中国成立后保有的一类题材蹊径。作为旧文艺改造运动的影像化成果，许多地方戏在新中国成立后拥有了第一次电影版本；而上影厂每年均有任务指标要完成，在“剧本荒”的情况下，考虑到未能完全符合新文艺规范的老影人触碰现实题材时的频频受挫及他们对戏曲的熟谙，加之这也是上海影人能为工农兵服务的片种——它在农村地区甚受欢迎，戏曲电影便多被指派给了留沪影人，吴永刚、陈西禾、应云卫、杨小仲、刘琼等人十七年期间均多次涉猎此类题材。热爱戏曲的石挥被指派的《天仙配》（1955）也是其中典范。

1954年，由陆洪非根据老艺人胡玉庭口述版改写的新版《天仙配》，在华东区戏曲观摩演出大会上获得剧本、导演及表演的一等奖，桑弧即根据这一新版本改编了电影剧本。作为新中国戏改的产物，它实现了古典文化资源与时代精神的糅合。故事沿用了“仙凡之恋”的模式——七仙女爱上董永，下凡与之结合，也实现了从“孝感”道德模式到“思凡”抗争模式的演变，对人物角色进行了调整：强化傅员外和天帝的压迫者角色，去除阶级调和色彩而突出以阶级斗争为纲的时代诉求；彰显人物的劳

动者与反抗者身份，主角由“寡妇”和“书生”变为“活泼的野姑娘”与“长工”，七仙女的“落凡意志”也更为“坚决”。^①电影亦实现了从“民间性”到“人民性”的演变：它有“浓郁的泥土气息”^[28]与富含民间趣味的场景如土地为媒、槐荫开口等，也有全新的劳动话语与情之内核——七仙女变为“农村野姑娘”，姐妹织锦的场景也具有妇女集体劳动的意味，但她们织的却是“鸳鸯戏水两相欢”——这既是爱情话语的隐秘表达，同时这种介入社会矛盾与阶级冲突的爱情亦被注入“政治话语”，重新焕发出“革命性”的能量。^[29]

石挥在观看戏曲不下20遍且“注重观众反应”^{[28](195)}的基础上，对桑弧的剧本做出调整。最典型的便是两场“放回”，其一是“鹊桥”的“四赞”片段，即仙女对人间“渔、樵、耕、读”的赞美歌舞，这一片段既保留了戏曲的程式之美，又赞颂了新中国的劳动话语；其二是“路遇”之“三挡二撞”片段，“硬追求”的戏刻画了七仙女“勤劳与顽皮”^{[28](197)}的独特性格，突出其新时代独立女性的特质，也与石挥一贯的喜剧化处理相合：以典型的戏剧化场景，突出喜剧情景中的喜剧性格。同时，石挥有意创造全新的“神话片”样式，而黄梅戏灵活的唱腔及程式化不高等“弹性”为其电影化带来可能，他通过压缩场次、删减唱段、时空自由化处理、场景虚实转换及特技运用等，赋予影片以浓重的神话风格，突破了舞台局限，实现了戏曲艺术片的范式开拓。

自此，本是被指派的“非主流”题材，石挥却凭借对戏曲的熟悉、高超的电影化技巧及开放的电影观念，成为“第一个导黄梅调片”^[30]的影人，完成了新戏改成果的群众推广——从地方戏曲变得家喻户晓；实现了上海影人为工农兵服务的诉求，至1959年底，国内观众达1亿4千3百万人次，尤为农村观众喜爱；并以民族形式与情感话语担任起宣传“柔性”国家形象的文化使命——影片借由新中国的输出渠道送往诸多国家展映，也在华人文化圈中广为流传，开启了此后长达20多年港台及东南亚地区的黄梅戏热潮。

此外，除了题材的“蹊径”空间，如选择儿童片、戏曲片等规避现实政治的特殊题材之外，十七年电影的历史纵轴中亦有不少较为宽松的时期，如建国初期与“双百”时节，也成为石挥等上海影人开拓探索的历史机遇。1956年10月，毛泽东提出“双百方针”，在“三自一中心”精神下，上影厂分厂并成立创作小组，石挥即为天马厂“五花社”核心成员。在“双百”精神鼓舞下，他再一次进行新中国银幕上全新的类型探索——灾难片样式的《雾海夜航》。

虽然第一次尝试解放军的《关连长》受挫，当石挥能够自主选材时，他仍选择了“兵”题材，因为“我一直想表现人民解放军这种‘舍己救人’的可贵品质”^[31]。故事来源于真实新闻：1955年4月，上海开往宁波的“民主3号”轮船遇难，在军人协助及国家营救下，实现了全船一千三百多位旅客无一伤亡的救援奇迹。电影以船这一封闭空间作为社会隐喻，重现轮船遇难与获救的过程，并用散文结构串联众生群像：刚愎自用的船长，领导救援的政委，以身保卫的退伍军人，以及若干群众如初次乘船的“小辫子”、失明的科学家、军人周大海和女学生何美娟等。较之《关连长》，《雾海夜航》已有不少修正：与突出关连长是高度自觉的英雄形象不同，《雾海夜航》增加了作为思想指导者的政委，赞颂其领导大局的精神；相较《关连长》被批评为“无组织、无纪律”的部队群像，《雾海夜航》也突出了退伍军人富有组织纪律、听从统一调度的形象。

作为新中国“灾难/海难片”的开拓之作，《雾海夜航》的探索时间甚至要早于英国电影《冰海沉船》（1958）。但《雾海夜航》既有与之相似的类型化表达，又奠定了社会主义灾难片的经典范式：与《冰海沉船》聚焦于揭示大悲剧中的人性善恶不同，《雾海夜航》更侧重凸显军民上下一心的集体主义精神——虽然石挥也会插入个体情感的插曲，如政委向乘客公布“同志们，我们胜利了”的救援消息

① 完艺舟：《黄梅戏演员严凤英访问记》[A]．华东行政委员会文化局．华东区戏曲观摩演出大会纪念刊[C]．上海：华东区戏曲观摩演出大会编，1954：326。

之后，军人周大海也紧接着对心仪女学生发出“何美娟，我回来了”的爱情表达——但毕竟由政委、退伍军人和群众共同组成的集体才是影片核心，而这背后，更是强大的国家力量所带来的从地方到中央、从海军到空军的统一调配与高效救援。

在这部原创作品中，石挥吸取曾被批判的经验加以修整，电影也具有更合乎主流规范的表达，比如强调党的领导与军人的纪律和秩序，也突出国家救援的力量和集体主义精神，呈现出与同时期国外灾难片不同的面貌。但对处于历史变动中的十七年电影而言，社会泛文本有时比文本本身更重要，这部影片也被裹挟在反右浪潮中，电影剪辑出来即成为命题批判的对象。《雾海夜航》所开创的类型表达没有形成应有的影响，此后银幕更是长期没有出现过此类灾难片类型的较好探索。

综上，上海影业实现公私合营的体制变化后，石挥也成了“体制人”，虽然这一时期他有不少接拍的作品，但他既借以题材蹊径进行范式创新，又在“双百”的历史时机中自主原创，形成了新中国儿童片、戏曲片与灾难片的类型开拓，也生成了具有多元结构的经典红色文本。

四、结语：成功的中断？

新中国成立后，石挥进行多重转身与主体重塑，他从建国初期“向左转”的“暴露”与“转变”，走向主流的英雄人物书写，再到体制内借以题材蹊径与历史时机开拓创新，至1957年，他的努力得到了主流褒奖——这一年4月11日文化部主办的评选1949—1955年优秀影片奖中，他赢得了“大满贯”——他的《鸡毛信》获故事片二等奖，《天仙配》获舞台艺术片二等奖，《我这一辈子》获上海公私合营与私营厂出品的故事片二等奖，他也获得了优秀电影工作者奖。^[32]

而这特殊的一年，对中国电影及石挥来说，都是重要却也变动剧烈的一年：同样4月举办的中国电影工作者联谊会第一次大会上，石挥也被选为第一届理事成员。此后，作为获奖奖励，还分给他一套三居室的房子，足有以前租住房的几倍大。^{[26] (174)}不久，其妻童葆苓从北京调到了上海，两人结束两地分居而团聚。5月，他受到周恩来的宴请及对其《我这一辈子》的称赞。他的影片《天仙配》被作为展映影片送往芬兰中国电影节、印度中国电影周、英国第11届爱丁堡国际电影节和埃及中国电影周等。

正当石挥的艺术与生活均处于高峰期时，6月8日，一场大规模的反右派斗争在全国展开，时隔不久，石挥被划为“右派”^①，但因他的影片还在创作中，其“右派”名分未公开。放映完初剪影片后，11月19日，石挥被批评，当夜他登上采风的轮船，“触礁”成为银幕内外相互映照的镜像。石挥的批判，既有老上海电影人固有的艺术观念、创作路径和革命文艺批评规范之间存在的矛盾，又与石挥一向的敢为人先、力求创新有关——当风向变化时，却也总被推上风口浪尖。

因其令人唏嘘的命运，石挥后常被赋以“殉道者”^[33]之色彩。但不可忽略的是，他在新中国成立后拍摄的大部分影片，在观众反响、类型开拓与艺术成就上，都是时代的先锋与主流。石挥的选择，与其性格和自尊有关，但最根本的还是由电影的艺术创作与生产体制/组织形态的巨大变化所致。其时越发严苛的文艺批评标准，对石挥这样积极拥抱新时代的“同路人”造成了伤害，也对他们为新中国电影作出的探索形成了阻断。今日，虽然电影形态已经发生了巨大变化，但对石挥的回望，或许仍能提供一些历史的镜鉴——帮助我们更深入地去思考创作自由与生产机制、历史意识形态与艺术自律性的关系。

参考文献：

- [1] 刘宇清. 上海电影传统的分化与裂变(1945—1965)——从体制、人脉、文化看沪港台三地电影的渊源与发展[D]. 上海大学, 2007.

① 1979年3月，石挥被错划“右派”问题得到改正。

- [2] Clark P. (1987). *Chinese Cinema: Culture and Politics since 1949*. New York: Cambridge University Press.
- [3] 刘宇清. “十七年”上海电影人的“主体—位置”分析 [J]. 当代电影, 2014 (1).
- [4] 黄望莉. 从都市景观到革命呈现——文华电影研究 [D]. 上海大学, 2009.
- [5] 石挥. 演剧的两条路——迎头抢·由根起 [A]. 魏绍昌. 石挥谈艺录 [C]. 上海: 上海文艺出版社, 1982: 5.
- [6] 白沉. 艺术上的良师益友 [J]. 电影艺术, 1982 (10).
- [7] 叶明. 追忆“文华”(1947—1951) [J]. 电影新作, 1993 (4).
- [8] 黄望莉. 从都市景观到革命呈现 [M]. 上海: 上海书店出版社, 2011: 178.
- [9] 石挥. 从舞台到银幕 [A]. 石挥. 石挥谈艺录: 雾海夜航 [C]. 北京: 北京联合出版公司, 2017: 147-151.
- [10] 周慧玲. 表演中国: 女明星、表演文化、视觉政治 (1910—1945) [M]. 台北: 麦田出版社, 2004: 23.
- [11] 国家广播电影电视总局党史资料征集工作领导小组. 中国电影编年纪事 (总纲卷 上) [M]. 北京: 中央文献出版社, 2005: 341.
- [12] 贺桂梅. “民族形式”建构与当代文学对五四现代性的超克 [J]. 文艺争鸣, 2015 (9).
- [13] 吴迪. “人民电影”探讨——十七年中的第一波“非主流” [J]. 电影艺术, 2007 (2).
- [14] 电影艺术编辑部. 石挥、蓝马、上官云珠和他们的表演艺术 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1986: 20.
- [15] 傅葆石, 黄锐杰. 回眸“花街”: 上海“流亡影人”与战后香港电影 [J]. 现代中文学刊, 2011 (1).
- [16] 石挥. 只得让“我”死的原因 [A]. 石挥. 石挥谈艺录: 雾海夜航 [C]. 北京: 北京联合出版公司, 2017: 162.
- [17] 桑弧. 关于《太平春》 [J]. 大众电影, 1950 (2).
- [18] 陈纬. 柯灵电影文存 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1992: 64.
- [19] 石挥. 值得表扬的一件事 [A]. 石挥. 石挥谈艺录: 雾海夜航 [C]. 北京: 北京联合出版公司, 2017: 168.
- [20] 钟大丰. 论“十七年”电影里上海都市文化形象的变迁——从《我们夫妇之间》到《年青的一代》 [J]. 当代电影, 2017 (6).
- [21] 陈犀禾, 段静. 批判现实主义、革命现实主义和当代现实主义——论张骏祥的电影创作 [J]. 当代电影, 2012 (6).
- [22] 冯征. 应该正确地塑造人民解放军的英雄形象! ——评影片《关连长》 [N]. 人民日报, 1951-06-17 (5).
- [23] 陈荒煤. 创造伟大的人民解放军的英雄典型 [J]. 解放军文艺, 1951 (1).
- [24] 沈寂. 从《武训传》到《宋景诗》 [J]. 电影新作, 2000 (2).
- [25] 石挥. 《鸡毛信》艺术总结 [A]. 孟犁野. 新中国电影艺术史稿: 1949—1965 [C]. 北京: 中国电影出版社, 2011: 126.
- [26] 沈寂, 韦泱. 昨夜星辰: 我眼中的影人朋友 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2015: 167.
- [27] 王建军. 《鸡毛信》版本溯源及人物原型考辨 [N]. 文汇报, 2018-02-05 (W04).
- [28] 石挥. 《天仙配》的导演手记 [A]. 石挥. 石挥谈艺录: 雾海夜航 [C]. 北京: 北京联合出版公司, 2017: 195.
- [29] 张炼红. 历练与担当: 新中国旧戏改造中的妇女形象及其文化政治 [J]. 上海戏剧, 2011 (8).
- [30] 李翰祥. 影海生涯: 三十年细说从头 [M]. 北京: 农村读物出版社, 1987: 411.
- [31] 石挥. 一年之计在于春 [A]. 石挥. 石挥谈艺录: 雾海夜航 [C]. 北京: 北京联合出版公司, 2017: 233.
- [32] 国家广播电影电视总局党史资料征集工作领导小组. 中国电影编年纪事 (制片卷) [M]. 北京: 中央文献出版社, 2006: 158-159.
- [33] 毕克伟. 像革命者一样演戏: 1949—1952年间的石挥、文华影业公司和私营电影制片厂 [A]. 周杰荣, 毕克伟. 胜利的困境: 中华人民共和国的最初岁月 [C]. 香港: 中文大学出版社, 2011: 276.

[责任编辑: 赵晓兰]