

训话时的特务机构是统一的，小昭为保持人格尊严和生存自由的倔强和笑骂也是为赵惠明熟识的。小昭并不是共产党员，他的出发点不是捍卫一种政权的主义，他临死前故意高喊的“共产党万岁”与样板戏里的革命口号有很大差别。在这一对人物上，影片涉及的是一个人如何“免于恐怖的自由”。比照小昭的饰演者石挥在反右批判时绝望的自杀和赵惠明的饰演者丹尼在“文革”迫害后的近于痴呆，这个主题的探讨实在是没有得到足够认识。当个体面对残酷的政治环境，可不可以“不明大义”？这一主题在2007年的影片《色·戒》中得以复现。

奥维尔的小说《一九八四》经典地再现了集权统治下的乌托邦社会，膨胀的权力无所不在，人们隐秘的私生活和政治、国家紧密联系起来，被看作是对当局的一项义务，这基本就是赵惠明的现实处境。

《一九八四》中的集权控制是从语言的角度入手进行的思想改造，《腐蚀》诞生时全社会也开始了文体革命及艺术实验，消灭旧的语言，创造新的语言，使大家不犯任何思想罪。《一九八四》再现了集权恐怖的各种范式，如塑造了“老大哥”这样的卡里斯玛的权威人格，制造假想敌和某种战争状态来维持对思想控制必要的恐惧心理，将赤裸裸的暴力作为最重要、最强有力的控制。这些都在《腐蚀》文本内部和文本外部中有迹可寻，相互指涉。也就是说影片《腐蚀》的文本内外原本都面临着集权式的革命话语，并且处于一个新政权的革命话语体系置换的当口，创作出这样一部以革命的正义性控诉集权恐怖的影片，实在考验创作者的勇气和技巧，也考验观众的领悟力。

(王霞，助理研究员，中国电影艺术研究中心，

城市“潜影”

——“十七年”电影中城市表征

The Latent Image of the City in China Movies in 17 Years

林黎 / Text/Lin Li

提要：新中国“十七年”中，无论是题材还是内容，中国电影的生产较解放前有了很大的变化。以城市生活为题材的影片并不是“十七年”电影的主流。本文通过长春电影制片厂和上海电影制片厂的城市题材的影片，讨论“潜影”状态中城市的表征方式，以及都市生活经验与喜剧样式共谋的原因，从一个侧面体现出电影创作与意识形态之间的微妙关系。

关键词：“潜影”城市生活喜剧 意识形态

新中国“十七年”中，无论是题材还是内容，中国电影的生产较解放前有了很大的变化。电影题材照顾到工业、农业、革命历史、儿童、少数民族等多方面选题；电影的表现对象由市民变成了工农兵；电影的时空背景由都市变成了即将大开发的新兴地区。这些在解放区新文艺中孕育而生的新主题与人物形象，在解放前的电影，尤其是解放前的上海电影中较少出现。在政治思想、审美观念大一统的趋势下，电影审美文化的一体化步伐越走越快，最终形成了“十七年”电影在审美意识和政治格局上单一化的文化形态。以城市生活为语境的影片曾处于缺席状态，都市生活经验更是长期处于失语中，这成为“十七年”电影中的一个缺憾。

以城市生活为题材的影片并不是“十七年”电影的主流，长影、北影、上影三大制片厂极少拍摄表现城市生活的影片。其实，在一些睿智的艺术家的镜头中，城市生活的经验以一种不显山、不露水的方式成为影片“潜影”，如《今天我休息》、《大李、小李和老李》、《不拘小节的人》等由上海海燕、天马电影制

片厂，以及长春电影制片厂拍摄的影片，在反映城市生活的影片中独树一帜。这些带有喜剧风格的、以城市生活为题材的影片成为一道独特的风景。

“潜影”(Latent image)是摄影的一个专有名词，特指按下快门时，光线通过镜头直射到胶片上，使得胶片上的卤化银产生变化，形成的不可见影像即为“潜影”。经过显影、定影等工序，“潜影”才成为肉眼可见到的影像。这是胶片时代摄影传统工艺的一部分。笔者认为，“十七年”电影中，城市语境正是以“潜影”的状态存在着。所以，将“十七年”电影重回历史语境，并且建立与解放前上海电影中城市经验的联系，才能解析电影中传达的城市生活经验，从而使艺术家建立与观众之间的城市情感的认同。

“十七年”电影中，“潜影”成为城市的表征，而都市生活经验与喜剧样式的共谋，从一个侧面供我们管窥电影创作与意识形态之间的微妙关系。“十七年”的电影形态没有复现解放前上海电影中的都市生活的趣味与才情，而成为政治立场、政治生活经验的表达，这多少割裂了解放前上海电影的传统。

一、城市生活质感作为“潜影”： 长春电影制片厂创作的影片

从新中国成立初期开始，城市景观，尤其是上海的城市符号“散落”在各种题材的影片中，比如《百万雄师过下江南》（1949，纪录片）、《三毛流浪记》（1949，昆仑影业股份有限公司）等，甚至像石挥的代表作《我这一辈子》（1950，文华影业公司）、郑君里的《我们夫妇之间》（1951，昆仑影业股份有限公司）这类影片，以旧社会城市表征建立邪恶的旧中国形象，以此呼唤新中国国家情感的影片。这种表征方式几乎延续了早期电影中“邪恶”都市的塑造方式，但是在情感诉求方面已经从对乡土中国的忠贞转向对新中国的热爱中。这种情感认同在新中国成立初期格外重要，也是电影中反复出现类似形象、需要不断重复的原因之一。

新中国电影创作的单一化从1954年开始略微改善，尤其是在1956年“双百”方针提出后，电影创作中开始出现新的气象：拓宽题材、追求艺术创新。吕班就是其中不可多得的一位。

吕班是一位具有喜剧天赋的电影导演，他的三部讽刺喜剧《新局长到来之前》（1956）、《不拘小节的人》（1956）、《没有完成的喜剧》（1957），不仅在讽刺喜剧的观念上有所创新，而且渐渐开始观照城市生活。在《不拘小节的人》和《没有完成的喜剧》这两部作品中，吕班以他独特的“问题”意识，直面城市生活的现实问题。与来自上海的谢晋、桑弧两位导演相比，城市生活是解放区新文艺的艺术家陌生的经验，吕班对城市生活的感受似乎尚处于摸索和学习阶段。

《不拘小节的人》是部讽刺喜剧。讽刺作家李少白擅长在作品中针砭时弊，在现实生活中却是个公德心差，举止粗俗的人。他随手扔垃圾、在公共场合大声喧哗、甚至破坏公物，他“不拘小节”的处事态度有违社会公德，与城市生活的礼仪相悖。影片中处处表现出城市生活与农村生活的不同之处，比如：游湖、划船、看戏、听讲座……这些除了城市景观以外的质感，构成了城市生活的文化追求和闲暇感。而李少白的诸多不文明举动正是体现在生活质感的细微之处。用现在的观点来看，这部电影有些素质教育的意义所在。

吕班导演的另外一部作品《没有完成的喜剧》采用戏中戏的结构，用几个小故事来讽刺社会现象：一个铺张浪费的胖子，一个夸夸其谈的瘦子，一对不孝顺的儿子。影片中表现出来的人物的性格缺陷是有违中华民族的传统美德。即便解放后的物质生活条件改善了很多，很多人也开始告别土地成为产业工人，但是城市生活中仍然需要继承和发扬这些传统美德。影片由殷秀岑和韩兰根这对解放前就合作良久的喜剧明星搭档出演，他们的形象与配合为影片增色不少。值得一提的是，影片中为数不少对上海的想象也颇具意味。

影片《如此多情》（1956）改编自李力的小说《爱的是人，不是职位》，可能是演员出身的方荧的导演处女作。

影片描写了善于交际的女护士傅萍先后与大学生、制片厂职员、科长恋爱的故事。虚荣心强的傅萍误把公务员当成了局长，从而引发了一系列可笑的事情。影片中表现了自由恋爱这一积极、自由的爱情观，也批判了虚荣心、好逸恶劳等不当价值观。城市生活中的人与人的交往、沟通方式有别于农村，更多地建立在工作、学习、生活等社交活动，而非乡土中国时期的血缘、地缘关系。因而，我们看到影片中表现的城市的社交活动：游园、划船、看电影、散步、拍照、逛街……这种与闲暇生活相适应的休闲方式是城市生活中独有的。自由恋爱是在这样的休闲中渐渐生发、培养出来的，误会和隔膜也就此产生。

地处东北的长春电影制片厂继承了解放区的文艺传统，吕班和方荧是较早用电影观照城市生活经验的导演，他们将视角切入城市生活的细节和质感中，比如：市民的素质培养、交往方式、价值观等方面。他们总结自己模糊的城市生活经验，试图将城市生活的体验与中国传统的道德之间建立联系，以寻求和建立个体与城市之间，如乡土般的亲近感和归属感。此时，城市是一个宽泛的大概念，而非特定的某个地理空间。

二、都市属性作为“潜影”： 上海海燕、天马等制片厂创作的影片

上海不太光彩的出身，以及长时间被殖民、占领的历史，使得很长一段时间上海的身份和地位都处于尴尬状态中。一方面，上海的都市化程度被认可；另一方面，上海被奴役的历史和各种都市弊病也被反复提及和诟病。因而，以上海为背景的影片常常呈现为两种截然不同的话语方式。大部分艺术家都将上海符号化、形象化为地标性表征。而另外一些艺术家认可上海都市化进程，用影像外的其他方式曲折地表达出对都市生活的观照。

（一）都市具有改变命运的特质《三毛流浪记》和《三毛学生意》

由阳翰笙根据张乐平的漫画改编的影片《三毛流浪记》（1949，昆仑影业股份有限公司）成功地还原了原著精髓。三毛的故事发生在解放前的上海。上海都市的形象完全是两级的。影片一开始，画面前景是低矮的小房子，背景则是雾气中若隐若现的高楼，一个挑着重担的脚夫匆匆走过。影片的故事和三毛的形象耳熟能详。衣衫褴褛的三毛在繁华的上海街头游走。他想找份工作，依靠自己的双手养活自己。在影片的话语体系中，繁华的都市是人们忍饥挨饿的源头，市长家的奢华是表现都市弊病的最高级。与市长等富人冷漠、自私的性格相比，生活在贫民窟的穷孩子们，在道德品质上是勤劳、善良、友爱，他们仍然坚信依靠自己的双手能够在城市中生存下来。即便是按照今天的眼光，影片仍有不少令人非常心酸和唏嘘的噱头。

三毛的故事再次搬上银幕是黄佐临导演的《三毛学生意》（1958，天马电影制片厂），故事背景仍是解放前的上海。成年的三毛由老家到上海求生存，碰到了上海滩的各种坑蒙拐骗的事情。他差点误入歧途，干起了骗人

钱财的生意。解放前，由于连年战争，上海及周边地区生活环境恶劣，上海尤甚。但是，并不是所有的人都丧失善良、勤劳的本性，过着投机取巧的生活，所以，像三毛这样的普通劳动者，他们坚持勤劳、善良的本性，在上海艰难求生存。三毛乐观、积极、没心没肺的性格让人动容。

这两部影片虽然时隔十年，最让人感动的依旧是三毛身上乐观的生活态度，两部影片在情感诉求上是一脉相承的。两位导演都有在上海生活的体验，他们熟悉都市的社会结构、生存状态、人际交往的规则，因而体现在三毛身上的就是一种乐观、积极向上的生活态度。影片借三毛这一生活在都市最底层的市民形象来直接歌颂了都市上海中的真、善、美。

在两部表现“三毛”的影片中，艺术家们辩证地看待上海都市化的状态和成果，是其他影片中少有的多元和理性态度。三毛希望用自己的努力改变出身和命运，这正是符合都市属性的。三毛也曾经希望借助市长收养、邻居的帮助，能够迅速在上海站稳脚跟，但是当这些方式的后果显现的时候，三毛毅然放弃已经拥有的一切，从头开始，这不仅需要个人的勇气、胆识和努力，同时也是都市本身给予市民的发展空间和能量。

因而，都市上海的“潜影”在于将个体的努力，与改变出身、命运的生活轨迹，置入都市上海的空间中，从都市的属性中着手展现都市魅力、肯定个人的奋斗。

(二)都市是个法制社会：《今天我休息》中的警察形象

由鲁韧导演、仲星火出演的《今天我休息》(1959，海燕电影制片厂)以诙谐、幽默的方式表现了热情的上海民警马天民的一天。轮休的马天民在外出的途中，劝阻违章青年遵守交通规则、为进城送猪的老农找路、送患儿去医院、为失主寻找钱包……在这个过程中，用他准备去相亲作为一条线索和悬念，串联起他一天的经历，并且最终以他赢得美人归作为好人有好报的大结局。影片用喜剧的形式刻画出全心全意为人民服务的民警形象。

影片的故事发生在大跃进的背景下，既展现了上海都市的快速发展，也表现出城市和农村不同的社会形态、管理方式和社会秩序，塑造出可爱、亲切、忘我的新中国警察形象。警察是法制社会的组成部分，他们服务于社会，对维持良好的社会生活和生产秩序、协调群众关系起着不可忽视的螺丝钉的作用。上海电影从都市生活的人际交往、管理方式和社会秩序等方面着手，从而引出都市的法制属性。从这个意义上而言，“潜影”都市中提及的管理都市方式、法制的意识都具有一定的超前性。换句话说，当其他电影都在表现工业大发展、大炼钢铁、超英赶美的时候，上海电影已经将眼光放在城市管理效能等问题上。毕竟，上海的工业发展早就经历过几起几落，工业建设并不是这个时期上海市民的主要话题，他们更关注自我的都市生活品质的高低，以及都市自身发展为他们带来的机会与可能性。因而，上海市民关注城市的管理、行政单位的管理效能等，这才是保障城市良性、

健康发展，才能维持上海市民的生活品质。

值得一提的是，《今天我休息》已经从讽刺喜剧过渡到歌颂喜剧，影片中传递出来的乐观精神和积极向上的生活态度，以及对幸福生活期待的喜悦之情，都是以前喜剧电影中少见的。如果从这一点出发，就可以理解影片没有格外强调“法制”，而是强调“服务”意识的这一视角。

(三)都市中的产业结构：确定第三产业的社会地位

无独有偶，除了上海海燕电影制片厂外，上海天马电影制片厂的影片也同样关注到上海都市的特性。“天马”将焦点集中在产业结构，尤其是第三产业的社会地位和社会分工上。

谢晋导演的《大李、小李和老李》(1962)表现了在肉联厂工作的几户人家的生活和工作情况，以开展全民健身运动展开话题；由桑弧导演的《魔术师的奇遇》(1962)讲述了魔术师回到上海来寻找解放前失散的儿子，影片的人物有魔术师、驯兽师、公交车售票员等等，都属于服务业；由丁然导演的《女理发师》(1962)讲述了女理发师如何获得自己职业地位和丈夫的同意，强调女性的社会地位和独立意识。另外，由苏州滑稽剧团集体创作，长春电影制片厂拍摄的《满意不满意》表现了餐厅服务员如何转变自身对工作性质的认识，从而真正开始服务顾客。这部长影厂拍摄的影片与上海天马电影制片厂《大李、小李和老李》、《魔术师的奇遇》、《女理发师》等影片有着异曲同工之妙。

这些影片的人物角色有肉联厂职工、魔术师、驯兽师、公交车售票员、理发师、饭店服务员等。而不是“十七年”电影中主要塑造的工农兵形象，这些人物形象的职业都是作为第三产业的服务业。

第三产业在农业经济为主的产业结构中，是较少的一种产业，但第三产业在都市的产业结构中格外重要。在都市化的进程中，第一产业渐渐退出城市产业结构，第三产业在产业结构中的地位和作用甚至超过了第一产业，不可以替代。但是，直到60年代中期，服务业常常被社会普遍认为是伺候人的下等人，因而作为第三产业的服务业这类工作亟需得到社会的全面认可。在都市中，只有社会分工的不同，第三产业的社会地位和其他第一、第二产业是平等的，同样推动社会发展、城市进步。所谓职业不分贵贱，尤其是都市化进程中，产业结构进行调整，从事服务业等第三产业的职业人群将变得更加庞大，他们的社会地位也将逐步提高，获得认可。从这个意义上看，上海天马电影制片厂等拍摄的这类影片有着相当的前瞻性。这些影片为服务业正声，为第三产业争取合理的社会地位、公众普遍认可起到了一定的作用。

综上所述，上海海燕、天马电影制片厂拍摄的都市题材的影片，体现出和长影厂不同的风貌和特性。

首先，影片基本上明确了城市空间是上海，有的用具体的城市形象表现，比如建筑、街道等，有的用上海话这一方言元素来明确城市空间。毕竟，上海导演对上海都市的认同感之高，是生活在其他城市中的导演所无

法真正明了的。

其次，影片将上海的都市属性作为“潜影”。所谓都市属性正是在于都市有着和乡村不同的社会功能、管理方式和产业结构。电影将上海都市化进程中触及到的问题作为观照对象，彰显出都市发展的优越性和活力，以及市民的生活态度与参与都市化进程的种种努力。当然也包括一些内部矛盾，其意识本身就是具有前瞻性的。这种意识在表现其他城市的影片中很少涉及。

三、电影政策压力下的“潜影”： 城市与喜剧样式共谋

1953年，电影界逐步参照苏联经验，将艺术创作的中心环节放到对英雄人物的性格刻画上，这一变化的成就多体现在革命历史题材的影片创作中。新中国电影创作的单一化从1954年开始略微改善，尤其是在1956年“双百”方针提出后，电影创作中开始出现新的气象。1956年春，毛泽东在中央政治局扩大会议和最高国务院会议上相继发表了《论十大关系》和关于“百花齐放，百家争鸣”方针的讲话，首次提出了“探索适合中国国情的社会主义建设道路”的问题。这一年，电影界也进入“解冻”时期，迅速迎来了宽松、活跃的创作氛围。1956—1957年，是新中国成立以来对电影的体制机构改革力度最大、最得力，效果最为显著的一年。

(一)上海电影业的改革、重组与城市题材影片的拍摄

上海的电影制片厂能够拍摄喜剧样式的都市题材影片，可谓恰逢其时，得益于当时电影政策的变化。

上海电影制片厂于1949年11月16日成立。成立之初由原国民党在上海、南京等多家制片机构及中共华东军区文工团、军乐团等单位合并组建而成。原上海电影界的大部分电影工作者以全新的热情投入到新中国的电影事业中。在进行影片生产的时候，借用民营厂的创作人才，与解放区的文艺干部一起体验生活。

1951年9月，迫于经济和政治倾向上的诸多压力，昆仑影业公司率先与公私合营的“长江”公司合并，组建昆仑长江联合制片厂。此举开启了上海民营电影企业的公私合并之途。1952年3月，有关部门采用了赎买政策，收购了长江、昆仑、文华、国泰、大同、大光明、大中华、华光八家电影厂的私有资产，将这些企业改组为上海联合制片厂，到1952年12月，全部并入国营上海电影制片厂。至此，民营企业的国有化改造全部完成。

上海电影制片厂因为场地分散，根据1956年电影局“舍饭寺会议”精神，于1957年4月1日，对上海电影生产管理经营体制机构实行了大规模的改革与重组，组建上海电影制片公司。下辖自由结合的三个“社”为基础成立起来的江南、海燕¹⁾、天马²⁾三个制片厂。“江南”的厂长为应云卫，有孙瑜、吴永刚、汤晓丹等导演16人；“海燕”的厂长为沈浮、有瞿白音、郑君里、刘琼等导演10人；“天马”的厂长陈鲤庭，有导演桑弧、王为一、石挥、白沉、徐昌霖、杨小仲等。上影公司的经理为袁文殊，

副经理有张骏祥、瞿白音、蔡卉、林琳，吴蕴云、黄绍芬、周达明、周诗穆、韩尚义等任总技师。⁽³⁾

上海海燕、天马电影制片厂是在改革和重组的背景下诞生，而且在自由组合之中完成了人员和资源的重新分配。这些制片厂拍摄的影片在中国电影史占有一席之地，他们不仅拓宽了电影的题材，在电影技术方面也做了可贵的研制和创新。1957年，天马厂完成了上影厂拍摄的第一部体育题材的影片《女篮5号》，将体育精神和爱国主义结合在一起。1958年，海燕厂完成了新中国第一部彩色宽银幕立体声故事片《老兵新传》。

进入60年代后，由于“左”的干扰和接二连三的政治运动，继续和发展了反右扩大化的错误；以及全国性的经济困难，使上海电影生产的良性势头趋缓。1960年，天马、海燕两厂，除了拍摄舞台艺术片外，仅生产故事片《红色娘子军》和《摩雅傩》两部。

1962年5月，为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上》的讲话二十周年，瞿白音在上海撰写了《关于电影创新问题的独白》一文，引起了全国电影界的巨大反响，掀起了探讨电影创新的热潮。在这样的呼声下，天马厂当年就拍摄了第一部彩色宽银幕立体电影《魔术师的奇遇》、《女理发师》、《燎原》、《大李、小李和老李》、《球迷》等五部故事片。同年，海燕厂拍摄了《李双双》一片。⁽⁴⁾这期间，上海电影生产硕果累累，持续拍摄了戏曲片，还拍摄了上述城市题材的影片，同时涌现出了一大批颇有创意的美术电影。

1962年底，由于出现所谓的“利用小说反党”的苗头，促使毛泽东更加密切地关注文艺思想和文艺创作的动向，把文艺创作的一些倾向“直接同”阶级斗争“和”修正主义”联系在一起看待。毛泽东先后于1963年12月和1964年6月的两份批示再次掀起了电影大批判的浪潮。

在这样的背景下，1963年，海燕厂拍摄沪语片《如此爹娘》，天马厂拍摄了《宝葫芦的秘密》等儿童影片。除了成人的城市生活经验需要学习，继承和发扬民族美德，价值观需要重塑外，成长在城市的儿童必然是不可忽视的人群，他们的成长教育为新中国提出了新的命题。1963年北京电影制片厂拍摄了儿童片《小铃铛》，这部影片的意义在于电影技术方面的贡献，影片展示了众多民族舞蹈、音乐、曲艺等，其中还有模仿《魔术师的奇遇》中的桥段等。值得一提的是，各大电影厂纷纷开始拍摄儿童题材的影片，显然有规避电影政策雷区的意义。

(二)“潜影”城市与喜剧样式共谋

喜剧影片的时代作用不可小觑，它可以非常直接地表现新中国成立后的欣喜和满足感。根据不完全统计，1956—1963年间拍摄的喜剧片有三十多部。这些喜剧片有原创剧本，也有改编自同名话剧、同名小说、滑稽戏

(1)厂址：上海市徐家汇三角街30号。

(2)厂址：上海市漕溪北路595号。

(3)该部分资料源自《上海电影志·总述》，上海市地方志办公室，1999年。
<http://www.sh.gov.cn/node2/node2245/node4509/node15167/index.html>。

(4)海燕电影制片厂当年还拍摄了三部戏曲电影。

等,也出现了采用上海、苏州、四川、广东等方言影片。除了上述的以城市生活为题材的喜剧片外,还有为数不少的表现乡村生活的喜剧片,如《结婚》(1953)、《乔老爷上轿》(1959)、《李双双》(1962)等大量优秀的喜剧影片。

“十七年”中的喜剧片,90%以上产生在这八年中。喜剧影片的大量出现和当时的意识形态不无关系。

在1956年“双百”方针之前,创作者还不明确喜剧这种形式是否适合或者如何反映新的生活内容。⁽⁵⁾“双百”方针的实行和宽松的社会环境,为讽刺喜剧的大量生产提供了相对适合的社会土壤。喜剧影片可以在“歌颂”的夹缝中,获得一点点“讽刺”、“嘲弄”、“滑稽”等修辞方式所需的适度创作空间,这才得以使得喜剧样式成为“十七年”电影中独特的风景。“《女理发师》(1962)、《大李、小李和老李》(1962)、《球迷》(1963)等用喜剧手法对生活中的‘进步’思想进行表彰,对‘旧’思想进行了温和的讽刺……”⁽⁶⁾“这些作品对五十年代创立的喜剧样式、手法又有新的拓展,在叙事肌理的基本构成上仍以‘进步’‘落后’的矛盾为中心,借助制造‘误会’、‘巧合’等手法来展开喜剧冲突,但在对‘落后’人物和思想的奚落和嘲弄上,显得放得更开,因而喜剧效果也就显得更强烈。同时对喜剧性格和动作的夸张也显得更生活化,使人感到更自然,更合情理。”⁽⁷⁾

与此同时,同样焕发生机的是城市题材的影片。这类表现知识分子及民族资本家生活状态的影片大量出现。当然,这些影片在人物塑造上,基本遵循了新中国成立初开始建立起来的普通劳动者形象的基本范式:如生活态度上的积极向上,融入新生活的种种努力等,他们情感淳朴、真挚,人物内心很通透。正如“双百”方针提供的宽松政治环境,可以让略有讽刺意味的喜剧电影大放光彩一样,这时候的政治土壤允许影片题材可以涉及城市生活的经验、情趣和适度地表达都市认同感。因而,才出现了城市生活体验的影片“绑架”喜剧样式的独特现象。

由于城市题材影片的情感诉求是从对解放前的“邪恶”的城市的批判直接转型到对新中国城市的情感认同上,这其中需要适度地融入城市生活,需要理性辨析城市文化,需要在解决价值观矛盾和冲突上,建立对城市的情感认同。显然,在嬉笑怒骂之间更容易让观众理解城市生活、都市文化和价值观。尤其是很多城市题材的影片中,不仅有喜剧的成分,还有爱情的元素,这就更容易让观众接受城市生活,并且心生向往。

值得一提的是一组数据:1957年,观影人次17.5亿,1960年并喷到53.7亿人次;1953—1954年前后,农村观众开始超越城市观众,成为观影的主体人群。从这些数据可以看出,在戏曲片、反特片等其他类型保障电影观影人次的同时,并没有表现出农村电影观众对城市题材影片的排斥,或许,生活在农村的观众渴望了解城市的生活,并且从电影中获得城市生活的最初经验。

当意识形态不允许用批判的眼光来针砭时弊的时候,“十七年”的喜剧片不得不从讽刺喜剧过渡到歌颂喜

剧。城市轻喜剧与这一转型同步,而且还赋予了更多价值重塑的意义,这是农村题材的喜剧电影所较少企及的领域。《今天我休息》是“大跃进”的直接产物,它已经完成了从讽刺喜剧到歌颂喜剧的转型,影片中传递出来的乐观精神和积极向上的生活态度,和期待即将到来的幸福生活的喜悦之情,都是以前喜剧电影中少见的。

1963年以后,中国电影的政治环境越发恶劣,“阶级斗争”和“路线斗争”越演越烈,使得喜剧影片的创作者难以把握“歌颂”和“讽刺”的尺度,无所适从。著名的艺术家吕班在新中国成立前已经参与了新中国电影事业的草创,参与了故事片《桥》、《无形的战线》、《吕梁英雄传》等新中国众多影片的创作。吕班导演的喜剧片《新局长到来之前》直面人民内部矛盾、官僚主义的思想。但是,导演却因为他独树一帜的创作遭遇了政治风波,而过早地结束了他的艺术生涯。

结语

虽然在“十七年”的电影中,直接表现城市生活经验的影片并非是当时的主流,但是仍有不少的电影曲折地表达出对城市生活的向往与对都市的认同。我们暂且将这种表征方式称为“潜影”。长影厂拍摄的影片模糊地传递出电影人的城市生活体验,而经历了上海城市变迁的电影人,则将视角深入到都市生活的细微之处,直指都市属性,以期建立更高的都市情感认同。

得益于政治环境的宽松,适度表现城市经验的影片相对集中地出现在1956—1963年间。与此同时,喜剧样式的影片也在同一时期大放光彩。因而,出现了城市题材的影片“绑架”喜剧样式,共同完成了独有时代特征的城市题材影片。当电影生产再次被意识形态裹挟的时候,城市题材的影片渐渐销声匿迹,难觅踪影。

从现在的产业的角度来看,“十七年”高度集中的电影生产管理体制也不是全无益处。尽管在题材、样式、风格上有着强制要求,以保证电影在国家意识形态中的作用。因而,如果从创作的自由度和个性风格等角度上看,这些强制要求让电影创作者无法直接地表达自己对生活的态度、审美体验,无法张扬个性,在形成个人风格方面有一定的阻滞。但是,正是当时的产业背景下,艺术家才获得了较为宽松的物质经济条件和充裕的时间来完成影片创作,保证影片的艺术质量。

其实,影片的艺术质量中,不仅包含了意识形态的需要,也是有才华的艺术家通过一些转换性的表达,曲折地表达出个人的生活体验和情感认同。艺术的张力大约就是源于外在压力和强烈的个人表达的需要之中。而这些艺术经验,对产业化的今天,依然有意义。

(林黎,讲师,上海戏剧学院,200040)

(5) 艺军《试论社会主义的电影喜剧》,载《电影艺术》1961年第2期。

(6) 石川《政治·影像·诗意——1949—1966年的中国电影》,中国电影艺术研究院2001届博士论文,第18页。

(7) 同(6),第67页。