

《一江春水向东流》与战后中国电影的转向

张晓晴

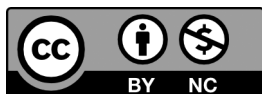
摘要 | 1947 年上映的电影《一江春水向东流》是一部具有时代寓言意蕴的经典之作，该片不仅参与了时代精神和社会思潮的演变，也反映了中国现代电影理论、观念包括影坛内部空间在 20 世纪 40 年代的重构和转向。本文首先从该片的巨大社会感召力出发，结合抗战胜利前后的民众心态，探寻影片通俗情节模式下的多重象征；其次通过爬梳比较其为学界所忽视的从初稿到成片间的变迁，把握编导在特殊历史情境下的艺术追求和心态幽微；最后，重新考察进步文化界围绕该片展开的诸般批评活动，分析影坛风尚的再度变动及对中国现代电影发展路向的预示。

关键词 | 《一江春水向东流》；电影史；时代寓言；1940 年代

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/>



抗战胜利到解放前夜的短短几年，可谓中国电影事业复苏、发展、新变的重要时期，经历了八年战火洗礼的电影工作者们面对战后满目疮痍的社会，承继20世纪30年代新兴电影文化运动的

现实主义传统和平民思想，贡献了诸多影史留名的经典之作。其中，由蔡楚生、郑君里编导的影片《一江春水向东流》^[1]（下文简称为“一江春水”），因出众的票房成绩和巨大的社会感召

[1] 1946年冬，蔡楚生和郑君里开始筹写《一江春水向东流》剧本，先由蔡楚生写好，因其在病中，又交由郑君里改动，不料改动本“大受蔡的申斥，说我‘买椟还珠’”（见《郑君里自编年表》，《郑君里全集》第8卷，上海文化出版社，2016，第226页），后剧本历经四个月终于定稿。很难具体衡量这二人所写在最终完成的剧本中所占的比例，但可以推断，作为老师的蔡楚生的想法在这之中应该起到主导地位，故本文对影片创作心路的分析，更多着眼于蔡楚生；学界在研究《一江春水》时，也多将之视作蔡楚生的作品。另外，本文所涉及的影片情节、台词、画外音等文字，除来自1946年昆仑影片公司出品的原片外，主要参照了《郑君里全集》（第4卷）收录的电影剧本。该全集还收录了电影台本、分场摘要及电影文学本初稿和二稿，较为全面地展现了这部经典影片创作过程中的诸多细节；2006年中国广播电视出版社出版的《蔡楚生文集》只收录了《一江春水向东流》的电影文学剧本。

力、一波三折的创作与修改过程，以及围绕其饱含张力的批评话语空间，成为我们观照战后社会民众心态和影坛风尚的一个合适样本，也有助于进一步考察20世纪40年代后期电影场域的重构及内在精神转变等问题。

一、“恰逢其时”的抚慰

《一江春水》于1947年10月初上映，旋即轰动了整个影坛，盛况空前，一时间“满城争看一江春”；不久，放映深入到全国各地，仍大受欢迎，最终打破了以往所有国产片的票房纪录。影片分为《八年离乱》和《天亮前后》上下两集，相比同时期的影片体量显得相当庞大，有“史诗”之誉。但不容否认的是，就情节内核来说，《一江春水》不过复述了一个为国人所谙熟的“多情女子负心汉”的传统伦理故事，对这一点，当时的影评家即有所洞见。比如田汉就毫不客气地指出影片是古老的《琵琶记》的翻版，忠良是着现代衣冠的蔡伯喈，“丽珍、文艳是牛氏之类，而素芬便是被牺牲的赵五娘，最后那位骂子的老母实际是张广才的化身”^[1]；使田汉尤觉不足的是影片把张忠良的堕落归为王、何两位女性诱惑的处理失之简单，“没有从发展上写出一个现代知识分子不幸走向堕落的真正过程，也没有能捉住促使他们堕落的真正罪犯”；类似地，洪深看过试映后也在敬佩之外“略感不舒服”，希望写张忠良的堕落不要记在“抗战的账上”，“如因抗战而不能不离家等”^[2]，成为影片上映之初普遍赞誉中少有的批评之音。

田、洪的批评并非求全责备，二人着眼的是影片背后知识分子自我批判的内蕴，希望可以超越旧剧的窠臼，在现时代的社会背景下挖掘主人公蜕变的根源，这应该说是进步文化界对文艺功用的典型要求，施之于上海的观众却不一定适用。对《一江春水》在当年引发的现象级票房，笔者以为另有奥秘。具体说来，影片通过对“沦

陷区一大后方”两个截然不同的社会空间和人物形象的建构，成功地迎合了经受日伪和国民党政府双重伤害的上海民众的心理，进一步折射了“天亮”前后的时代氛围和社会心态转变。

按照传统的价值尺度，素芬是典型的道德完满的贤妻良母，并无特殊之处。影片开头，素芬望着台上慷慨陈词、宣传抗日的张忠良，眼中充满了爱慕崇敬的目光，随后在工厂夜校的学习过程中与张忠良互定终身。他们的结合，正是“五四”知识分子以其高蹈、激昂的理念对下层民众实施思想启蒙的典型模式。然而，影片跨度的八年，亦是“救亡”压倒“启蒙”的时期，所以随着情节的推进，二人的身份也发生了某种“颠倒”，作为启蒙者的张忠良在后方为利益所诱惑，出卖灵魂、不择手段；女工出身的素芬却承担了抗战中最切实的基层工作，比如为前线士兵缝补衣物，在难民收容所照料儿童，被孩子们呼之为“张妈妈”。素芬的爱由她和忠良个人的家庭扩散到身边的难民、老家的乡邻乃至无数辽远的同胞，其忍让、顺从不是作为民族惰性或民族心理“超稳定结构”中的消极一面加以批判，而是被阐释为一个弱国民族在抗战中得以生存绵延的根本力量；这也代表了四十年代作家心中普遍存在的一种主观体验与意愿：“母性”（“女性”）不仅是“家庭”，更可以成为“国家”“民族”的支撑，老舍《四世同堂》中的韵梅、孙犁《荷花淀》中的水生嫂等经典形象都不同程度地体现了这一点。^[3]在更大的层面上，素芬是作为被侮辱、被损害的沦陷区民众的代表来塑造的。影片一再描摹素芬从回想中获得力量的心态：“为了未来的胜利和幸福，她要坚忍下

[1] 田汉：《初评〈一江春水向东流〉》，《大公报（上海）》1947年10月15日。

[2] 《编后记》，《大公报（上海）》1947年10月29日。

[3] 钱理群：《对话与漫游——四十年代小说研读》，上海文艺出版社，1999，第43-44页。

去，她要把生活的担子挑起来”，“含着坚毅的神情，就像偎着她想象中的刚勇有为的丈夫”，“我们熬到天亮就好了”，素芬对忠良的思念与信念，已经超出了夫妻两性的范畴，成了沦陷区民众对后方政府的道德认同和情感归依的喻指。

众所周知，抗战胜利后国民党的复员过程中存在着诸多有损民心的乱象，“接收”成了“劫收”。比如1946年，国民党政府为统一货币颁布了用法币收换伪币的办法，比率为1:200，而实际上按照当时两种货币的实际购买值，较为合理的是以1元法币换25到28元伪币，政府之所以无视实际币值而强行规定1:200的比率，据称是作为对抗战时期日伪政权在沦陷区强令以200元法币兑换1元伪币的报复，但这无异于让广大沦陷区人民承受了“自己的政府”的再度伤害；收复区人民经此劫难，损失约合当时的两亿美元^[1]；《大公报》评论说，这是“随胜利而来的财富大转移”^[2]。影片中有一个细节，一顾客使用一张法币向摆摊的张母买烟，张母拿着一沓不值钱的伪币欲找钱却仍不够，顾客不耐烦地离开。素芬一家的境遇并没有因为抗战胜利而好转，反倒愈发艰难，真正得势的依然是打着“接收大员”旗号横征暴敛的庞浩公、张忠良与何文艳等具有灰色背景的特权阶层。同时，政府在思想文化上实施的“教育甄审”等一系列政策，更给沦陷区民众本已伤痕累累的心灵又施加了精神上的苦痛。^[3]钱穆当年即由此感慨：“其实抗战八年，留在沦陷区者，惶恐困厄，与逃避后方等，初无大异。及胜利回都，沦陷区乃如被征服地，再教育之声，甚嚣尘上，使沦陷区人民心滋不安。”^[4]或许有感于此，影片一再以对比手法呈现出两个世界、两种人格的分殊；当忠良在名利场上左右逢源、觥筹交错时，素芬则在难民收容所辛勤忙碌；当忠良与丽珍在华丽的卧室鬼混时，素芬母子与婆婆却在风雨交加的破屋里望着漫漫长夜悲叹，“等到什么时候才能天亮？”

影片的上半部即以此落幕。这一著名场景不仅道出了素芬一家的苦难，更投射了无数沦陷区民众八年来的艰难生活。《一江春水》对素芬等形象在日寇铁蹄下坚贞不屈的张扬，可谓适时地抚慰了上海等沦陷区民众的心理创伤，其对大后方政府负面形象的暴露，也暗暗切合了民众对政府的失望和不满。值得注意的是，同属新文学阵营、也在大后方参加了抗战文艺工作的赵清阁的看法就要比田汉等男性知识分子感性得多了，她赞扬影片“不仅发挥了全部故事的意义，也写照了今日所有中国人民的真实心情”，是一部“感人肺腑的诗剧”。^[5]

电影作为一种大众娱乐形式，观众（读者）的主体地位是其区别于其他新文学形式的显著特征。在接受过程中，观影者“将银幕的叙事风格、情感方式、思想观念、言语行为等一切视听元素都组织到大脑深层文化结构中去……如果电影内容与大脑中的文化结构相距太远，心理知觉也会对电影作品产生抵触”^[6]。蔡楚生向来注重观众的感受，“对影片的构思，处处都想到观众，观众就是他心目中的‘绳墨’，往往以此为

[1] 黄逸峰：《旧中国的买办阶级》，上海人民出版社，1982，第197-198页。

[2] 《社评》，《大公报（上海）》1945年10月24日。

[3] 抗战胜利后，国民政府对收复区伪学校及师生进行了教育甄审活动，由于设计和实施本身有缺陷，遭到了收复区广大师生的强烈反对。甄审的结果不但没有达到政府整合教育资源的目的，反而造成学生与政府的对立局面，开启了战后学生运动之先河。教育甄审减弱了国民政府对青年学生的向心力。蔡光明：《抗战胜利后的教育甄审与反甄审》，《安庆师范学院学报（社会科学版）》2003年第4期。

[4] 钱穆：《八十忆双亲 师友杂忆》，岳麓书社，1986，第238页。

[5] 赵清阁：《简谈〈一江春水向东流〉》，《大公报（上海）》1947年10月29日。

[6] 章柏青、张卫：《电影观众学》，中国电影出版社，1994，第111页。

准”^[1]。早在1936年，蔡楚生就意识到，“在电影的制作上，假如只提供—些‘平淡无奇’的东西，无论如何是不能引起广大群众的注意……（应该）在描写手法上加强每一件事态的刺激成分，和采取—些中国特点的刺激素材”^[2]，自内地归沪后，如何拍—部既蕴含进步追求、又能为上海的观众接受且领会的影片—直是他思考的中心。由此观之，《—江春水》以—个普通家庭的离合遭际，透视抗战前后近十年的生活现实，“苦情戏”的设置与中国观众的审美文化结构的契合自不必说，素芬之死这—典型的“中国特点的刺激素材”更为上海人民沦陷时期屈辱和挣扎下的爱国之心谋得了历史合法性。上海的观众对此也有自觉而清晰的体认，—篇署名“小民”的文章就心领神会地将影片概括为“中国人民抗战以来的遭遇缩影”：

“五子登科”这不是—个陌生的名词，天上飞下来的，地下钻出来的谁不向着这—个目标。人们对天亮后的张忠良们的脸谱是再熟悉不过的了。这也许是人民最大的苦痛了，人们忍受这八年的艰苦，满怀着无比的期盼，原想从此远离战祸，调养战时的创伤，然而回来的再不是昔日的我们善良的同胞了，回来的大部分是—批忘恩负义的歹徒，强盗；于是坚贞的素芬正如前此沦陷区的人民—样被遗弃了。张母的哭诉，这也正是人民的陈述呀！素芬被逼死了，留下来给张母和抗儿的是无穷的苦难的岁月，这也就是我们这—群小民今日所接受的岁月啊！^[3]

署名小民，代表了作者为上海的广大民众发言的意图。“苦情戏”的故事外壳在严肃的进步文化人眼中或稍嫌“落后”，却正切合于战后上海的文化语境。沦陷上海大红大紫的张爱玲谈到自己的写作经验时曾有言：“将自己归入到读者群中去，自然知道他们所要的是—什么。要—什么，

就给他们—什么，此外再多给他们—点别的。”这样既尊重了“在广大的人群中，低级趣味的存在是不可否认的事实”，又可避免“既不相信他们那—套，又要利用他们那—套为号召，结果是有他们的浅薄而没有他们的真挚”的失败结局^[4]；《—江春水》之大获成功的原因，庶几近之。

二、版本变迁中的心态幽微

鲜为人知的是，《—江春水》从构思到动笔创作，再到拍摄成片经历了数年之久，而影片的内容、意蕴及艺术风格也经历了相当大的改变。比较电影文学本的初稿（先后有两版）和最后拍摄采用的电影剧本，首先发现人物形象存在较大差异。在第一版初稿中，男主角的形象并不似影片中张忠良登场之初那般高大，本身就带有小资产阶级知识分子个人主义式的狭隘、自私、功利主义等种种缺点，其别妇抛雏、投身战场固然是为全民抗战的报国热情鼓舞，更是一种“时势造英雄”的名利意识驱使下的决定，“认定这时候也是自己露头角的好机会”；每遇困厄时常常“靠了机警与自私”才保全了自己，后来的堕落沉沦似乎顺理成章。相应地，素芬的形象也经过了很大的变化。初稿中的素芬并非—待张忠良启蒙的工人，而是和丈夫—样的小资产阶级知识女性，对国家危难并没有多少认知，始终为个人的小家庭所困囿；甚至在得知丈夫与X小姐（王丽珍的原型）的暧昧关系后，主动和男性友人交好

[1] 白杨：《白杨演艺谈》，上海文艺出版社，1995，第156页。

[2] 蔡楚生：《在会客室中》，《电影·戏剧》1936年第1/2合期。

[3] 小民：《谈：“—江春水向东流”》，《金声》1947年11月22日。

[4] 张爱玲：《论写作》，载《张爱玲散文全编》，浙江文艺出版社，1992，第79页。

来“报复”丈夫的负心，在丈夫归来与之慨然对质、“指名大骂”，最后的结局也并非投江自杀，而是X主动退让，夫妇破镜重圆。到了第二版初稿，“一男三夫人”的戏剧结构初现雏形，也增加了张忠良在后方得过且过的生活状态的部分，但仍不及电影中直露，整体的戏剧性也不似那般强烈。总之，在蔡楚生最初的构想中，影片的重心主要放在男女主人公的情感纠葛上，类似于一部城市小资产阶级的恋爱剧，是20世纪30年代在上海影坛流行的一种戏剧模式。事实上，创作伊始，蔡、郑二人也首先为“当时相当普遍的一些社会悲剧所吸引”，试图通过“沦陷夫人”“抗战夫人”“接收夫人”来揭发社会矛盾，剧本最初即名为《抗战夫人》，一个颇具好莱坞风味的名称，只是后来因种种人事、商业上的考量而作罢。^[1]从思想和艺术层面来说，最后完成的《一江春水》的意蕴显然比原来的构想复杂。

一方面，影片从构想到最后成型的史诗，首先要归结于战争带来的巨大影响。在“全民抗战”的时代感召下，上海的众多电影工作者们纷纷经历了从都市到内陆的流徙，电影作为市民小资消费的表征，也从“美琪”“国泰”等大戏院下沉到内地乡间的空场。同为联华出品、作为《一江春水》的“探路”之作的《八千里路云和月》就表现了上海影剧界组织的救亡演剧队在抗战爆发后一路从事抗日演剧宣传的艰辛历程。空间、环境的位移和受众的改变自然使电影工作者们重新思考、定位原有的艺术追求。在旷日持久的战争和社会动荡中，走出自我转而认同群体，成了战后电影界的一种潮流。蔡楚生本人也决意拓宽题材眼界，“最低限度要做到反映下层社会的痛苦，而尽可能地使她和广大的群众接触”^[2]；抗战末期，豫、湘、桂大撤退中的经历更促使其艺术观念进一步地向左转：“我天天在难民生活的洪流里滚，受到血的教育，这比我在上海十里洋场受的教育不知深刻多少倍！这要拍

成电影多么震撼人心！”^[3]可见，《一江春水》中鲜明的批判性和人民性离不开作者主体切身的现实体验。

另一方面，蔡楚生毕竟是有着自己严肃艺术标尺的知识分子，即便要表达社会批判主题，《一江春水》也远比一味铺陈渲染苦难的苦情戏高明。这个创作目的主要是通过张忠良的形象蜕变来间接表达的。在两版电影文学初稿中，张忠良的形象比较固定，前后没有太多转变，其“堕落”主要是人性弱点使然，影片则明确地将之归结于大后方花天酒地的环境。成片中，张忠良历经艰险来到重庆希望重新开始救亡工作，却因衣冠不整备受奚落；初进大兴贸易公司时他也想有一番作为，而周遭却尽是每日声色犬马、得过且过的乌合之众，对比之下工作一丝不苟、兢兢业业的自己反倒成了异类。导演以一系列光景的渲染和宴饮的铺陈，描绘出了“前方吃紧，后方紧吃”的荒诞图画。在这重重围困下，张忠良方才产生了深深的幻灭感，早先的凌云壮志也灰飞烟灭：“早死了，是英雄，再活下去，怕要变狗熊！”“哈！我变废料了！呜呼！寂寞，寂寞！”继而感到“我总觉得有什么东西要征服我，比日本鬼子还厉害！啊！我有点抵抗不住

[1] 首先，“《抗战夫人》”的命名很容易引起文化界的人事纷争。抗战当中不少文化界、政界名人都有所谓“抗战夫人”，如郭沫若的黎明健、田汉的安娥、梅兰芳的福芝芳、蒋经国的章亚若等，其中不少是与郑君里相识甚至要好的，如田汉是其南国艺术学院学艺时期的老师，安娥待他又像亲弟弟一般；更直接的原因在于，剧本命名为《抗战夫人》后，其他电影公司纷纷以此题材为噱头，跟风者众，出现了不少以“某夫人”命名的影片。李君威：《故事片〈一江春水向东流〉的台前与幕后》，《新文学史料》2021年第4期。

[2] 蔡楚生：《会客室中》，《蔡楚生文集（第2卷）》，中国广播电视出版社，2006，第62页。

[3] 张容：《难忘的回忆》，《电影艺术》1979年第6期。

了……”最后终于向环境缴械投降，抱着“还没有活够”的念头投入了物欲的洪流：“我有一天也许会变得连我自己都不认识我自己了！”张忠良此言有点类似《高老头》结尾拉斯蒂涅面对灯火辉煌的巴黎城的宣战：“现在，让咱们俩来拼一拼吧！”都是决意出卖灵魂、以全新的身份姿态在社会空间展开角逐的个人主义宣言，相对而言前者其信仰失落而产生的异化更令人痛惜。这样看来，影片通过一个满怀理想的热血青年在时代和社会空间更迭的蜕变之路，更揭示出大后方国统区消极环境对人性的腐化侵蚀，进而折射了20世纪40年代一类知识分子由满怀理想到走向彷徨，终于疏离现实、甚至堕落的主体状态，实已达到了田汉批评中“追求其内在外在的根源，爬梳其思想行为发展的脉络”^[1]的期待。

此外，四十年代后期的进步影剧界面临的难题除了国民党检察官的剪刀，美国电影的倾销、好莱坞商业模式的渗透对国内影视发展运作的负面影响同样不容小觑。翻阅蔡楚生这一时期的日记，其中多处叙及自身生活的清贫困苦，以及在投资商、公司利益与个人艺术追求间左右为难的处境，如1948年6月23日记载：

云瑚、君里二兄匆匆来访，云“哥伦比亚”之代表已看过修剪后之《一江》剧，惟仍需多剪，且其收场需改成团圆。如此则我们已非此剧之编导矣！事虽令我等愤慨无已，但为公司之生存，势非照办不可！

6月30日又写道：

《一江》之出国版“秉承”美国老板之“命”，将前后集剪成一部，复须重收场。我为此而重感侮辱。但为救公司之穷，又不能不写，至今已赖无可赖，即强令属笔。正稿至夜始写定，此为我写作生涯中之第一桩不愉快事！^[2]

尽管改组后的昆仑公司不乏共产党力量的存在^[3]，国民党当局也曾认定昆仑公司是“左派在上海建立的宣传据点”，是“清一色的左派电影公司”^[4]，但蔡楚生、郑君里编导的影片显然有别于《升官图》《乌鸦与麻雀》等左翼文人笔下直露的现实讽刺剧，而选择像《一江春水》将时代问题放置在个人伦理的观察之下，用个人之眼去看时代问题，以悲剧的方式去激荡社会而非“改变”社会；既是这类知识分子“悬置心态”的一种隐秘表征^[5]，也包含了他们在现实承担、艺术追求与商业考量间的斡旋平衡，可视之为20世纪40年代后期影剧界有别于激进左翼、官方右翼及纯娱乐性的商业电影之外的一条道路。

三、影坛空间的重组与风尚转变

作为一部具有时代寓言意义的影片，《一江春水》也映照了进步影剧界的力量构成、批评趋势和创作倾向的转变。类似于李健吾等话剧界人士以“商业性”对抗“政治性”来维持道

[1] 田汉：《初评〈一江春水向东流〉》，《大公报（上海）》1947年10月15日。

[2] 《蔡楚生日记摘编》，载李亦中等编《昨夜星路》，上海交通大学出版社，2018，第264页。

[3] 改组后的昆仑公司的投资人为夏云瑚、任宗德和蔡叔厚，夏衍回忆到：“昆仑影业公司实际上是由党领导的资本家办的。……其中，蔡叔厚是共产党员”（《在“20—40年代中国电影回顾”开幕式上的讲话》，《新文学史料》1984年第1期），但这种追忆毕竟含有为左翼文化界谋求历史定位的意图在，因此不能完全采信。

[4] 上海电影史料编委会：《上海电影史料（第5辑）》，1994，第47页。

[5] 这种“悬置心态”指的是20世纪40年代中国艺术家普遍处在的一种“挣扎”状态：“挣扎在感时忧国的现实焦虑和孤身超拔的精神博弈中，挣扎在中国文人家国天下的情怀与面对现实无能为力的苦闷之中”；彭静宜、李立：《隐秘的悬置：心态、情感与艺术——艺术社会史视野中〈流民图〉与〈一江春水向东流〉的比较》，《当代电影》2019年第5期。

德清白,沦陷时期的上海影坛同样为一种娱乐性主导。“灰色上海”的提出者傅葆石教授认为这是留下来的那批电影人身处复杂处境之中所建立的“一个新的公共空间”：“让沦陷区的老百姓在这里构建一种娱乐文化话语,逃避了日本占领者宣扬的‘大东亚’侵略文化,也缓解着中国现代历史上不断更迭的政权控制、主导文化过程中的那种沉重感。”^[1]抗战结束后,这种娱乐空间随着后方影人的归来而崩解,原沦陷区影人相继边缘化,所有沦陷区历史的话语权移交到复员影人的手上,不少沦陷时期的影人在文化界发起甄审汉奸运动前后相继离沪,背上了“附逆影人”罪名的他们在上海已无电影可拍^[2];沦陷时期的喜剧传统为表现战争创伤和现实批判的悲剧电影所取代。对应影坛风尚的转变,在《一江春水》的诸多指向中,最能为进步文化界所接受的,还是其社会批判的内涵,这种有选择的接受,也预示了《一江春水》在战后影剧界“中间物”的位置。

如前所述,类似三十年代的不左翼电影,《一江春水》对观众的思想影响“不是通过直截了当地向他们灌输明显的政治意识形态,而是在故事层面上带给观众一种新的叙事模式”^[3]——描写生活在“黑暗”且两极分化的上海等城市空间中的民众的苦难生活,辅之善恶伦理来折射阶级对立——由此来形成“对所谓旧社会的厌倦和绝望,对所谓新社会的憧憬和期待”^[4],来实现教育民众的目的。影片结尾,素芬于绝望之中投江自杀,张母抱着抗儿望着滔滔不绝的江水,满腔悲愤地哭问苍天:“天哪,这到底是怎么回事呢?”张母的此番“天问”自然不止于张家一家的遭际,抗战期间历尽悲欢离合、战后仍处在水深火热中的民众很自然地将问题的根源指向“黑暗”的社会,并寄望于真正的“天亮”的到来(影片的下部即名为“天亮前后”);但“天

亮”究竟指向何方,蔡楚生其实并没有明确给出答案,尽管影片安排素芬认清忠良面目之后,接到了忠民的来信,信中说自己已经和婉华结婚,在当地教书务农,并描绘了一个平等民主、怡然自得的大同世界:“我们这里,没有苛捐杂税,也没有人欺压人的事情,人人劳动,人人有饭吃,也人人有书念……”正是这样间接的艺术方式在部分激进的批评家看来明显不足。承继田汉的思路,叶以群也敏锐地批评道:“一向以劳动为生的素芬,在现实的重重残酷的打击之下,竟没有一点有力的反抗和斗争,以至于死!这‘太接近封建社会中的旧妇女的类型’,而片中唯一代表向上人物的张忠民,‘给予观众的印象过于抽象而模糊,尤其是他留给观众的最后印象只是勉求自足的淡泊的小农生活,更给了观众一种‘遁世’之感……造成了观众的悲观印象,并冲淡了观众在现实生活中的斗志”^[5];1948年初,夏衍等七位左翼权威在香港联合执笔的《滚滚江流起怒涛》一文也注意到这个问题:“作为进步

[1] 傅葆石、王宇平:《“灰色上海”的书写者——傅葆石访谈录》,《现代中文学刊》2012年第4期。

[2] 比如张善琨就去了香港,和李祖永成立“永华影片公司”,制作了《花街》等影片。傅葆石教授认为《花街》是这些流亡影人在一个离开了大陆的相对自由的空间里,试图重新审视沦陷八年那段沉重的历史,代表他们从复员影人受众夺回历史话语权的努力,在探讨战争和占领方面给出了另外一种可以成为“反向大众”的另类历史叙事。参见傅葆石:《回眸“花街”:上海“流亡影人”与战后香港电影》,《现代中文学刊》2011年第1期。

[3] 李欧梵:《上海摩登——一种新都市文化在中国1930—1945》,毛尖译,北京大学出版社,2001,第118—119页。

[4] 杜云之:《中国电影七十年》,台北电影图书馆出版部,1986,第335页。

[5] 以群:《中国电影的新路向(上)——观〈一江春水向东流〉〈忆江南〉〈松花江上〉后》,《大公报(上海)》1947年11月12日。

与光明的张忠民和他的一群战友，不得不用暗场交代，以及在胜利以后，这一群青年无法在剧里出现”^[1]，只是通过素芬之口，鼓励抗儿等下一代人要走叔叔的路，成了影片的一个遗憾。或许是在这些批评的作用下，蔡楚生后来又修改了电影的结局，写素芬痛定思痛，带着抗儿和婆婆乘船离去，准备去忠民信中提到那个新世界生活，布景一转：“阳光从云隙里透露出来，照耀着闪闪的大江”，在隐去的上海都市的影子里，滔滔的江水上升起悲愤激昂的歌声：“问君能有几多愁？恰似一江春水向东流……”用歌声指控那将要逝去的苦难的岁月，喻示着以素芬为代表的民众在“天亮前后”脱离黑暗的营垒，向着新的前程行进。两相对比，修改后的版本完全洗刷掉了原版中的伦理悲剧色彩，整体基调变得昂扬乐观。

20世纪40年代后期的不少电影都以类似的光明远景收尾。比如由沈浮、阳翰笙合作的《万家灯火》中，城市小知识分子胡智清一面忍受着贫穷生活的倾轧，还要面对妻子和母亲之间不可调和的矛盾争吵，宛如巴金笔下《寒夜》的情境，最后一家人在小赵、阿珍等工人的帮助下前嫌尽消，大家沉浸在欢乐的海洋里，“停了多日的钟又在转动”^[2]，外面正是万家灯火的时候，象征着新的生活的继续；而在曹禺1948年编导的《艳阳天》结尾，也为观众呈现了这样一幅和谐、灿烂的郊外景色：“碧蓝的天空，无垠的旷野，宽敞的黄土路上高高低低起伏着一些小土岗。天便飘着白云，远远地平线上隐约望得见一点树影。大地洒满了阳光”，影片的意图当然不是向城市观众展现乡村风光，紧接着我们就看见，“（阴堇修）眉眼间洋溢着朝气，阴兆时昂着头满脸兴奋和严肃，两人大步向前迈进”^[3]，俨然是满怀理想和希望的新的历史主体形象^[4]；这一类走向“光明”的叙事模式，也是逐渐左转的

文化界对胜利初期大规模书写战争创伤的影坛风尚的再度覆盖。到了1948年下半年，国内的政治形势已几成定势，左翼影剧界明确指出：“中国正面临一个全面大变革的前夜，电影从业人员应该认识到自己是这大变革的积极参加者”^[5]；而一部进步的影片，“不应该以自然主义的客观的描绘手法，去表现他们正在依从着的生活现象，而必须抓住这一生活的本质，和贯穿他全部生活的思想体系，并且要指出他所应该否定的和他所应该肯定的到底是什么”^[6]；电影的社会动员功能被进一步放大。配合着共产党在决战前后的意识形态斗争，号召集体行动、呼唤彻底革命的影片成为新的时代风尚，《一江春水》等侧面暴露社会黑暗、寄寓现实批判的影片终于成了“落后”的代表，现代中国的电影路向也由此面临着全新的转换。

（本文系2020年度国家社科基金重大项目“中国文艺副刊文献的整理、研究及数据库建设（1898—1949）（项目编号：20&ZD285）”阶段性成果；2020年度天津市研究生科研创新项目“曹禺在1940年代后期的创作及经历再考察（项目编号：2020YJSB184）”阶段性研究成果。）

〔张晓晴 南开大学文学院〕

〔1〕梓甫（夏衍）等：《滚滚江流起怒涛》，《华商报》1948年1月28日。

〔2〕沈浮、阳翰笙：《万家灯火》，载《五四以来电影剧本选集（下）》，中国电影出版社，1959，第310页。

〔3〕曹禺：《艳阳天》，载《曹禺全集（第6卷）》，花山文艺出版社，1996，第608页。

〔4〕即使如此，《艳阳天》也因其中内含的改良主义色彩遭到了左翼文化界的大规模批判。

〔5〕欧阳予倩等：《中国电影复员以来——电影论坛第一次电影问题座谈会记录》，《电影论坛》1948年第5/6合期。

〔6〕王洋：《精神的火炬》，《剧影春秋》1948年第1期。