

众时,她心中应该流淌着无数话要说。她本应该在揭伤疤和大声疾呼之前,踟蹰而找不出恰当的说法,也就是说不应该行动那么冒进,缺少节奏感。⁽⁶⁾相反,在成荫导演的样板戏电影《红色娘子军》(1972)中,洪常青和娘子军连长不加思索地热情欢迎琼花的到来。他们没有问她为什么来;相反,注意到她的伤疤,洪常青让琼花在战友们面前倾诉痛苦。这自然演变成一段有相当长度的、未免冗赘的咏叹调。这两种可能性从两个不同的角度突出这一场景中通俗剧的本质。前者选择了表现人物动机和行为的经典的电影自然主义,这恰好必须依靠通俗剧中的重要典型转节(troupe,即母题):一个人因无力让别人明白自己而更痛苦。后者,因为问世于更为乌托邦化的“文革”时期,所以便干脆除去障碍和延宕,一旦投入党的怀抱,说不出话来这个问题便迎刃而解,但还是要诉苦、诉苦、诉苦。

在《红色娘子军 导演创作札记》中,谢晋还指出简单而重要的三条,概括“十七年”间电影是怎样作为一种记忆机制。首先,谢晋回忆电影预演时的实际反应,揭示不同观众对影片主旨的理解大有不同。比如,不同的观众措辞包括“中国妇女都拿起了枪,最大的痛苦都没有压倒她们,中国人民是不可战胜的”;“自发的反抗是有局限性的,必须依靠集体才能产生巨大的力量,才能战胜一切敌人”;“敢于斗争,敢于胜利”。第二,谢晋将这种差异性归结为每个读者和观众将其个人经验与电影相联系的这一事实。⁽⁷⁾最后,他始终强调衡量一部影片的标准是看影片在多大程度上感动观众,使之与人物产生共鸣。⁽⁸⁾观众的共鸣经验集感情、认知、身体和记忆为一体,并具体以口述和听觉的经验来表现。每个观众的亲身经历,会反过来塑造他们当前的兴趣、品味和关注点。基于这样的事实,电影力图将人物塑造成有认同感的形象,以起到教育作用。然而,以概括影片大意这样的形式对教育性进行知性反省,其结果可谓大相径庭。但是对谢晋而言,最重要的还是要通过感情和身体感官的认同感去实现。换言之,

革命对行动的呼唤不仅在于意识形态教育,也在于对观影身体的“动人”力量:既作为身体表达上的动作,也作为情感刺激的感动。这种感动当然也牵涉到抵抗的可能性。但是一味强调抵抗是电影和记忆的关键,不免将我们引向共谋与抵制、隐含的主体性与真正的观影者这样二元对立的死路。相反,问题的症结体现在这种身体与情感感动中所涉及的快感,这恰恰可以为有关抵抗在观念形态上陷入的两难处境提供一条出路。快感不只是抵抗的对立面(比如,共谋的快感),也不仅仅是抵抗的满足(比如,抵抗的快感),而是超越这双面对立逻辑的一种事实经验,因为它是通俗化的流动、感情,以及感性的基础。

在大陆,革命历史叙述和纪念活动的丰富性提醒我们,普及和增添为解放而斗争的记忆在过去和现在都至关重要。为批评界较少关注的1949年前后中国之间不可置疑的关联,更进一步证实记忆是宏大叙事的一种补充(supplement to the master narrative),而在这种宏大叙事中,不论是巨大的跳跃还是突变都落入一个必然的从过去向前的进程,不如说,一种革命的时间性。毛泽东时代的电影只是激进地重塑主体性中的一部分,在诸如《红色娘子军》这类电影中,如此大规模的文化革命正是在记忆的战场上展开。广而言之,最近记忆机制的兴盛,比如“老照片”、“红色经典”、“文革”回忆录、广义上的后社会主义怀旧、当然不能不提的上海怀旧,都是整个复杂的记忆文化中的一部分。而该记忆文化有个深层和未竟的历史,也困在遗忘与乌托邦之间。

(纪一新 助理教授 纽约石溪大学比较文学与文化研究系;译:陆小宁,博士生,纽约石溪大学比较文学与文化研究系)

(6) 谢晋《红色娘子军 导演创作札记》,《红色娘子军——从剧本到影片》,第265—297、278页。

(7) 同(6),第271—272页。

(8) 同(6),第290—291页。

《霓虹灯下的哨兵》:

战争意识形态笼罩下的城市感性

Sent inels under Neon Lights:

Urban Sensibility Covered by Ideology of War

文 聂伟/Text/Nie Wei

片名:《霓虹灯下的哨兵》
年代:1964年
出品:上海天马电影制片厂 黑白片
编剧:沈西蒙

导演:王苹、葛鑫
摄影:黄绍芬
主演:徐林格、宫子丕、马学士、袁岳、廖有梁、陶玉玲



故事梗概：

1949年上海解放初期，人民解放军某连进驻南京路。美蒋留下来的残余势力仍在暗中活动，他们妄图用各种手段瓦解战士的斗志。在霓虹灯闪烁的南京路上，面对资产阶级思想的侵蚀，有些干部战士的思想产生了变化。排长陈喜扔掉了有补丁的布袜子，看不起农村妻子春妮。上海兵新战士童阿男开自由主义小差，和出身于资产阶级家庭的大学生林媛媛谈恋爱，受到批评后赌气离开部队。班长赵大大一门心思想着打仗，根本没做在上海长期呆下去的打算。恰在此时，阿男的姐姐童阿香险遭敌特谋害，幸好被指导员路华解救。

路华因势利导，请来童妈妈和革命老工人周德贵对连队进行阶级教育，讲述他们解放前的苦难斗争，激发了战士们们的革命斗志，也提高了陈喜、赵大大、童阿男等人的思想觉悟。在半年后的春节大联欢上，解放军捕获了准备破坏和平生活的敌特老K和曲曼丽。经过南京路上这场惊心动魄的阶级斗争考验，战士们经受了锻炼。不久，美帝国主义发动侵朝战争，战士们纷纷报名参加中国人民志愿军，陈喜、赵大大、童阿男获批准光荣开赴朝鲜战场。

电影《霓虹灯下的哨兵》是根据沈西蒙的同名话剧改编而成，而它最初的原型则来自一个普通连队的事迹。1947年8月6日，在山东省莱阳城西水头沟小园村，华东军区特务团把几十名胶东农民子弟兵编在一起组成了该团四大队辎重连，不久改番号为华东军区警卫旅特务团一营一连。该连自1949年6月进驻上海南京路执勤后又被编为三营八连。面对国民党反动残余“腐蚀拉拢加破坏暗杀”的阴谋，八连战士在看不见硝烟的战场上锤炼出了“拒腐蚀，永不沾”的革命意志。1959年7月23日，《解放日报》在头版发表《南京路上好八连》的通讯，此后众多媒体竞相报道。此后，沈西蒙接受政治任务，执笔写出了话剧剧本《南京路进行曲》。在修改过程中，剧名曾先后改为《霓虹灯下遭遇战》、《霓虹灯下的奇兵》等，此后在 frontline 话剧团的排演中被正式定名为《霓虹灯下的哨兵》。1962年底该剧公演后，八连作为“两个务必”，发扬艰苦奋斗精神的一面旗帜，立即在军内外引起轰动。1963年初这部话剧进

京上演，党和国家领导人、军委总部领导相继观看。4月25日，国防部正式将八连命名为“南京路上好八连”。5月8日，《人民日报》专门为此发表题为《永远保持艰苦奋斗的革命精神》的社论。7月29日晚，话剧在中南海怀仁堂隆重上演，剧团人员受到毛泽东的接见。1963年“八一”建军节，毛泽东挥笔写下了著名的《八连颂》。根据毛泽东的讲话精神，上海天马电影制片厂将话剧拍成了电影，并于1964年底在全国发行放映。⁽¹⁾

从报纸传媒铺天盖地的宣传，到话剧演出的长盛不衰，⁽²⁾再到电影上映后的好评如潮，《霓虹灯下的哨兵》的成功并非偶然。作为一部严格遵守“十七年”主流电影现实主义美学法则的作品，它的经典化过程不仅有赖于革命领袖意志与政治威望的“借力”，更重要的是，它编织出的符码结构几乎完整地对应了特定时代中国社会政治、文化乃至经济生活的多重意识形态欲求，也因此成为承载彼时政治工具论的典型美学容器。

一、革命经典化：“遵命”与“树旗”

对照“南京路上好八连”的故事原型就可以发现，针对这个普通连队日常工作生活的经典化叙事不仅是一个不断搜集素材、提炼加工的过程，而且也表现为一个不断改写、重塑的过程。最初的新闻通讯《南京路上好八连》着重从拾金不昧、精打细算、克己奉公、精神世界以及思想工作五部分入手来展示八连的精神风采。此后一系列的新闻报导大都是围绕这些“亮点”展开。比如《新民晚报》曾以新闻短评《一寸布》对八连战士勤俭节约、艰苦朴素的无产阶级新道德风尚进行了褒扬。显然，这份正面教材批评的恰恰是市民自私自利的观念和日常生活中的浪费作风。随着“八连”形象越来越家喻户晓，沈西蒙接受了为八连“写一台戏”、“树典型”的任务。他深入连队，到南京路站岗值勤，感受到南京路上的复杂和诱惑，并很快构思出了故事框架。

沈西蒙最初的想法是要突出八连事迹中“政治思想工作”与“精神境界”这两部分，因此他就以人民内部矛盾为故事主线，希望从中提炼出“腐蚀与反腐蚀”的主题。这样在剧本的初稿中就额外增加了以下情节：进步女学生赵霞爱上军官陈喜，陈喜准备抛弃农村的糟糠之妻春妮。而此时春妮当上了劳动模范，恰好又被不知情的赵霞当作学习榜样。⁽³⁾这一连串的戏剧冲突间接地反映了建国初期部分入城干部的婚变现象，警世意义不可谓不深。然而，既然作品要张扬胜利者如何保持革命本色而不被腐蚀的主题，那么让进步知识青年充当“腐蚀者”就颇显失虑，因而被批评为“不符合本质的真实”。更重要的是，沈西蒙创作这部“遵命”剧本的时候，正值“大跃进”受挫、三年

(1) 参见刘澍《霓虹灯下的哨兵 主要演员命运殊同》，载《中国电影幕后故事：1905—2005》，新华出版社2005年版。

(2) 有资料显示，话剧《霓虹灯下的哨兵》鼎盛时期仅北京就有多达十几家文艺团体编排上演。在中国剧协的活动中，专门列出“指导员席”、“连长席”、“童阿男席”、“陈喜席”、“赵大大席”等，以安排众多演员就座。参见同(1)。

(3) 参见沈西蒙等《霓虹灯下的哨兵 创作回顾》，载《戏剧艺术》1979年第2期；又见《沈西蒙研究专集》，解放军文艺出版社1986年版。

自然灾害的困扰以及境外反华势力的高压。面对困难严峻的国内国际政治经济局势,如何统一、整合一切可以团结的力量,共同抵制异己势力的“反攻倒算”就成为当务之急。而在这一特定时期,八连无疑是保持革命本色、压倒一切敌人、战胜一切困难的力量象征。主创者沈西蒙切身地感受到浓厚的时代政治氛围对剧本创作的审美期待,他心领神会地将“八连”形象提升到一个新的美学高度,使之成为弘扬时代精神的一面旗帜。

与此同时,在全社会防“修”反“修”情绪高涨,阶级斗争意识不断增强的形势下,早在1949年党的七届二中全会上毛泽东关于“在拿枪的敌人被消灭之后,不拿枪的敌人依然存在,他们必然地要和我们作拼死的斗争,我们决不可以轻视敌人”⁽⁴⁾的著名论断更加明确了沈西蒙的创作方向。他着手将剧本的主要冲突由内部矛盾改为敌我矛盾,进步女学生摇身一变成了女特务曲曼丽。而陈喜正是受了这条美女蛇的蛊惑而暂时地迷失了政治方向。⁽⁵⁾从血与火的战场到看不见硝烟的战争,从打江山的战士变成保天下的哨兵,在这一系列转化过程中,现实人民群众生活中的婚变矛盾,顺理成章地让位给更为重大迫切的国内阶级斗争主题。在“千万不要忘记阶级斗争”的政治气候下,又加之与当时党和国家领导人的时代焦虑产生了强烈的精神共鸣,话剧《霓虹灯下的哨兵》的诞生可谓适逢其时,剧作成为社会主义现实主义创作的经典范本。而当它被成功搬演到银幕上、借助影像的力量广为传播之后,“南京路上好八连”以一个社会主义和平时期“拒腐蚀,永不沾”的典型形象而成为全社会学习的榜样。所以,当年的八连指导员王传友在忆及往事时深有感触地说:“‘南京路上好八连’是毛主席、周恩来等老一辈革命家亲自树起来的旗帜。”⁽⁶⁾

二、战争意识形态与卡里斯玛型塑

中国20世纪前半叶的历史是由一连串战争构成的。战争文化要求把文化艺术创作纳入军事轨道,成为夺取战争胜利的一种动力。而战争结束以后,如何对城市进行革命改造就成为摆在社会主义管理者面前的一项大事。虽然在进入城市之前,毛泽东就宣布:“党的工作重心由乡村移到了城市”,“必须用极大的努力去学会管理城市和建设城市”,⁽⁷⁾但历史地看,战争对社会生活产生的影响比人们所能估计到的要深远得多。当带着满身硝烟的人们开始从事和平建设事业以后,社会整体氛围和集体文化心理仍然延续着战争时代的余绪。城市的管理者不自觉地沿袭了既往的战争意识形态模式,这样,城市就成为开展社会主义革命的新战场。由此,当时的文化心理呈现出这样的姿态:实用理性和狂热政治激情的奇妙结合,英雄主义情绪的高度发扬,二元对立思维模式的普遍应用,以及民族主义、爱国主义热情占支配地位的集体情绪和对西方文化的本能性拒斥。⁽⁸⁾通过对这些因素的充分褒扬,电影《霓虹灯下的哨兵》为解放后的城市塑造出一批新的时代英雄人物形象典型。

从故事的整体结构来看,全剧115分钟,开场3分钟

讲述的是有硝烟的战场,最后10分钟的段落讲述了开赴朝鲜战场的情景,而中间100分钟则是另一个不见硝烟的战场。片名正式打出之前是炮火纷飞的序幕。先后亮相的人物依次是连长、指导员和老班长,接着是陈喜奉命抱起炸药包“上”,赵大大接到冲锋命令之后“上刺刀”。出场顺序严格按照革命队伍中的资历高低进行降序排列,这正是“十七年”时期主流电影在安排人物座次时心照不宣的定规。在连长鲁大成高喊“前进”的号召下,战争队伍奔向了“大上海”。接着出现在他们面前的是高呼欢迎的市民群众,他们已经行走在光滑平整的南京路上。这一方面表现出环境已经转变,另一方面也暗示了战争的形式和任务亦将随之转变。正如指导员路华所说的:“胜利了,可是一场新的阶级斗争又摆在我们面前。”

既然是一场新的战争,就必须要有明确的对立面。设置隐藏在人民群众中的敌特形象、表现敌我斗争是“十七年”反特影片中常见的叙事逻辑。《霓虹灯下的哨兵》中潜伏的特务老K、曲曼丽等人就证明了社会主义城市在和平时期里延续战争意识形态的重要性。但该片并没有止步于简单的二元对立,而是独具匠心地编排出彼此对立冲突的四组人物序列:正面人物、问题人物、灰色人物和反面人物。在这个张力场中,除了正反势力之间的殊死搏斗之外,其他人物序列之间的矛盾以及人物序列自身的性格冲突,都适用于局部性的、非军械性的战争解决手段,从而显示出战争意识形态的文化改造与型塑力量。比如对代表“美帝国主义”的戴维斯采取了打压其嚣张气焰的语言攻势,通过激发民众的爱国热情,迫使对方在报纸上公开认罪;对胆怯的中产阶级和白相人祭起阶级斗争的利器;对心怀疑虑的下层贫民则采取主动介入的方式,通过保护—拯救的切实行动来教育广大的中间群众。以上这些都在影片中得到了生动的体现,然而叙事的重心还在于通过一场更深刻、更彻底的意识形态战役,对那些思想上存在着问题的“前英雄”(陈喜、赵大大)、“准英雄”(董阿男)们进行清理、批判、锤炼,完成一次“再英雄化”的人格提升,以适应新历史形势下的革命要求。影片中施加给这三个人的教育方法各不相同,而这三个人最终的殊途同归,不仅印证了新的卡里斯玛化的集体型塑实践的成功,也同样意味着战争意识形态在和平时期的全面覆盖与胜利。三个人的问题分别代表了和平时期城市管理的三方面问题:进城之后革命队伍的自我教育(陈喜),给革命队伍补充新生力量(董阿南),确立人民卫士角色,进而成为人民群众利益的代言人(赵大大)。

(6)一舟《“南京路上好八连”成名始末》,《福建党史月刊》2003年第6期。

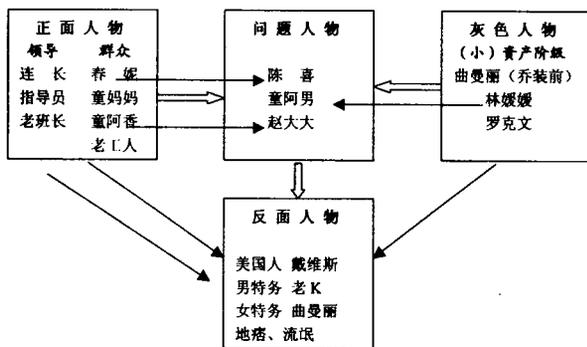
(7)同(4)。

(8)陈思和《当代文学观念中的战争文化心理》,载《陈思和自选集》,广西师范大学出版社1997年版。

(4)毛泽东《在中国共产党第七届中央委员会第二次全体会议上的报告》《毛泽东著作选读》(下),人民出版社1986年8月版,第666—667页。

(5)有趣的是,影片在表现陈喜与曲曼丽的场面调度上可谓煞费苦心。陈喜和曲曼丽的接触仅限于一束花、一支笔或一本书之间的传递,就连曲曼丽为洋派地与陈喜告别时也裹着一副手套。这种非亲密接触的浅层次“中毒”仅只偶发于思想开小差的空隙,不会产生现实后遗症,同样也有助于战斗英雄陈喜毫无思想负担地迅速从短暂的精神休克中清醒过来。

人物序列 张力场



战争意识形态改造首先针对了陈喜的功臣意识和享乐念头。听说八连要被派到南京路上站岗，连长鲁大成有抵触心理——“野战军站马路？”然而，陈喜的反映则很积极——“上海从我们手里解放了，当然应该由我们来站两天了。看看这个大上海，到底是个什么玩意儿？”显然两人对“站马路”的理解不同：前者的出发点在于“战”，继续革命戎马生涯；后者更热衷于“占”，要开始安逸地享受胜利果实。然而陈喜的享乐心理与小农意识正是战争意识形态所不容许的。正如春妮所说：“他没有倒在敌人的枪炮底下，却要倒在花花绿绿的南京路。”陈喜初上南京路就陷入了物质与美色的迷城。一组景深镜头突出了他在物欲中的陷落：摄影机镜头（观众视角）—货架—玻璃橱窗—显出贪欲的脸。将一双“花花袜子”作为陈喜被香风熏倒的标志，这的确带有幽默的意味，化用了商纣王因一双象牙箸而奢侈败国的典故。此外，选用袜子还有一层“立足根本”的象征意义。连长教育陈喜，穿着老布袜子“脚底板子硬，站得稳”，“过去穿着它，推翻三座大山，今天穿着它，改造南京路”。从丢袜子到捡袜子，这一过程不仅象征要把战争时代艰苦朴素的作风保持到和平时期，更深的意义则是要求战士们继续保持战斗的精神状态，其最终目标就是“改造南京路”将浮华的物质上海改造成焕发革命精神的新世界。因此，影片中对陈喜的意识形态改造是通过“思想归队”来完成的。

相比之下，赵大大的问题在于无法迅速实现从战争战士到和平卫士的转变。他走在香风沉醉的南京路上“浑身不自在”，遇到修女时满脸诧异，爵士乐声中的上海光怪陆离，显得陌生而喧闹。赵大大的“再英雄化”自觉先后体现在剧中正反人物的几次“准战争化”的冲突中。第一次在群众集会上，对美国人戴维斯的倒行逆施表现出强烈的民族主义谴责；第二次解救董阿香，打跑了地痞；第三次抓住了流氓非非。日常生活中无处不在的战争及其现实化变体，改变了赵大大认为南京路上无仗打的观念，他很快地树立起人民卫士的自豪感。当他重新走上南京路时，就和身旁的行人构成了非常和谐的共存关系：修女不再躲避他，儿童也向他敬礼，背景中出现“保家卫国”的标语，这些都给赵大大在战争与和平交替时期的“战士—卫士”身份提供了新的合法化注脚。

上海新兵董阿男的问题在于城市青年自由主义倾向与

严格的革命军事纪律之间的冲突。可是从发展新后备力量的战略眼光来看，要想对资产阶级的城市完成社会主义改造，就必须要做好城市进步青年的团结和教育工作。因此毛泽东在观看同名话剧的演出时，当董阿男受到批评离开连队时，他十分着急，喃喃自语道：“董阿男，你可能不能走啊！”⁽⁹⁾而董阿南回归战斗队伍则标志着战争意识形态与革命家庭伦理的血肉交融。在欢迎会上，董妈妈和老工友通过革命道情、痛诉家史来追溯战斗传统，重新唤醒阿男与帝国主义的血海深仇。他天然地认同“复仇者”的身份，对父尽孝和报国尽忠巧妙地结为一体。此外，“再英雄化”的道德律令也摒弃所谓的布尔乔亚思想，因此那些与美帝国主义存在一定联系的资产阶级和小资产阶级也变成董阿男的排斥对象。此前他和林媛媛之间的朦胧情愫，这本来是正常美好的青春情感，但以阶级论的角度看来则大逆不道。当董阿南向林媛媛进行自我批评说：“认识是我的错误”，已然显现出战争意识形态对于战士政治身份、人性欲望和心理感情的成功改写。在影片结尾处，三个人并肩地奔赴朝鲜战场，这恰恰是对战争意识形态笼罩之下的革命英雄主义最为生动的诠释。

三、革命 / 物质：两种现代性的较量与结合

在影片的名字中，将“霓虹灯”与“哨兵”并列起来，就已经暗示出故事两极之间的矛盾与对立。霓虹灯是城市浮华与罪恶的象征。影片《神女》中，霓虹灯就在阴沉的都市夜景里闪烁着冰冷的光芒。此后在《都市风光》、《马路天使》等一系列城市电影中，霓虹灯无一不“射出火一样和青磷似的绿焰”。⁽¹⁰⁾它如钢筋一样支撑起了都市夜晚的公共情色与奢华的物质消费系统，与汽车、洋房、沙发、香水、高跟鞋等等都成为现代性的物质象征。客观地说，都市现代性的一个重要标志就是物质生产与消费的高度发达，这是由城市的历史起源和资本经济发展的逻辑所规定的。但对于有着强烈农民文化记忆的革命者来说，以“大上海”为代表的城市就直观地等同于腐朽的资产阶级生活方式。按照革命的现代性逻辑，在依靠自身的力量尚不能建构起属于自己的城市和城市经验的时候，出于既往的革命历史经验教训，只有保持“非城市化”的生活方式，才能葆有无产阶级革命者的本色。并且，对这种物质现代性表现得越丰富越生动，就越能够说明革命现代性“反城市化”立场与意识形态绝缘的成功，越能够深化“拒腐蚀，永不沾”的社会主义现实主义改造主题。

然而有趣的是，当影片在实地拍摄过程中刻意地复原了1949年南京路上的街景，呈现出来的却是无孔不入的市民日常生活的潜流。行人的穿着是西装、旗袍，报童叫卖的是美国Life画报，连长背后的橱窗里摆着“Max Factor”

(9) 同(6)。

(10) 茅盾《子夜》，人民文学出版社1960年版，第1页。

(11) 据有关资料显示，由于新中国政府针对电影放映采取了比较温和的渐进政策，所以一段时间里在上海出现了国产电影、苏联电影和好莱坞电影三分共处的奇特局面。一个典型的例子就是米高梅公司的《水莲公主》后改称为《出水芙蓉》。继1948年在华影院连映6周之后，在1949年上海解放之后再次被搬上银幕，依然受到沪上观众的热烈欢迎。在《霓虹灯下的哨兵》中，与敌特沆瀣一气的“黄牛”就是拿《出水芙蓉》的票影试图将解放军战士拉下水。此后，随着舆论工具反对美国的好莱坞的呼声不断加大，以及对苏联电影健康形象的宣传，代表腐朽资本主义意识形态的美国电影很快便从上海的影院中消失了。以上参见(美)玛丽·坎珀《上海繁华梦——1949年前中国最大城市中的美国电影》，汪明光译。

(蜜斯佛陀)的化妆品,剧院放映的是好莱坞电影,⁽¹⁾军营窗外是噙渣作响的爵士乐,临街房间里飘出来的是忧郁的钢琴奏鸣曲,头顶的霓虹灯是“派克”金笔广告,小商店里摆着花花绿绿的糖果,就连街头的公共汽车上也画着“无敌牙膏”和“美丽牌”香烟的招贴。这些无所不在的生动细节似乎在暗示,任何试图完全消灭城市物质生活与感性细节的社会改造方案都是不现实的。面对这座城市天然风情的流露,一味排斥“物”和“欲”,反倒表现出经验不足的城市管理者在“反城市化”过程中的紧张与焦虑。

在影片中,当革命的现代性与物质的现代性在现实生活中正面遭遇时,前者势必要调整叙事策略。一方面,影片突出了部队基层干部如何深入学习毛泽东讲话,通过思想教育手段来淡化革命者的物质情感,并且动员战争意识形态所造就的独特非物质氛围来贬抑物质的作用。另一方面,在满足基本生活需要的基础上,如何将小农意识中对物质的私有情感提升为公共情感,从而实现革命现代性与物质现代性在特定层面的整合,也需要电影叙事者及时做出回答。

面对城市日常物质生活的焦虑,影片在延续“十七年”文学和电影叙事中“反物质”模式的基础上,通过剧情与细节的对照处理,雄辩地证明了革命现代性的成功。如果说,当陈喜第一次站在先施公司橱窗边,偷偷看那个具有浓重物质诱惑的“花花袜子”在展示台上缓慢地旋转时,这个影片中的神来之笔在不经意间对轰轰烈烈的城市改造开了一个小小的玩笑,那么紧接着,由橱窗所暴露出的

革命叙事内部的戏剧性裂隙在此后迅速得到了弥合。在“智捉特务”一节中,重拾革命警惕性的陈喜则通过橱窗的反光侦察到了女特务曲曼丽的罪恶勾当。此时陈喜对橱窗中花花绿绿商品视若无睹的表现,恰恰证明了小农“物恋”意识在重拾战争警惕性后的脱魅。此外,当群众欢送志愿军出发时,远景处的霓虹灯也适时地闪烁起“毛主席万岁”等政治口号,证明这个曾经被认为是“堕落的象征”的物质现代性标志已然经过成功改造,完全服务于新的革命现代性的精神需要了。

放逐物质现代性的另一种方式,是对城市物质公共化和道德化的改写。在革命成功之后,以“工业性”替代城市的“物质性”,这不仅是对社会主义城市经验的重建与叙事,而且也是以社会主义国家主人翁的公共情感替代私有制度下的个人情感。限于主题需要,《霓虹灯下的哨兵》并没有在这方面过多地涉足,但仍然有一些细节足以说明这种叙事的内在转向。在美国领事戴维斯事件中,当群众意见不统一时,有工人站出来“天塌下来,有我们工人顶着!”接着在晚报上与“戴维斯低头认罪”同处一个版面的中心部位,是“上钢三厂明日出钢”的大幅标题报道。这样,工业题材就成为统合革命与物质两重意义能指的城市现代性符号,也由此显现出“后革命”时代城市现代性新的叙事期待。就是在上述意义上,《霓虹灯下的哨兵》为我们提供了一份理解1949—1964年中国城市置身于革命/物质之间实践现代性改造方案的生动影像标本。

(聂伟,讲师,上海大学影视艺术技术学院,200072)

精神家园的失落与心灵人格的困境

——重读《早春二月》

Rereading Early Spring

檀秋文/Text/Tan Qiuwen

片名:《早春二月》

年代:1964年

出品:北京电影制片厂 彩色 11本

编剧:谢铁骊

导演:谢铁骊

摄影:李文化

主演:孙道临、谢芳、上官云珠

故事梗概:

故事发生在1926年,厌倦人世风尘的知识分子萧涧秋应老友陶慕侃的邀请来到浙东芙蓉镇任教,得知一个昔日的老同学在北伐中阵亡,其遗孀文嫂和一双幼子女的生活非常困难,他出于同情便从经济上给予资助。与此同时,萧涧秋与陶慕侃的妹妹陶岚相爱。后来文嫂的儿子阿宝病死,萧涧秋为了彻底帮助文嫂,决定放弃与陶岚的爱情,娶文嫂为妻。但此事无法被小镇社会接受,一时流言四起,使文嫂蒙羞自杀。萧涧秋痛定思痛,终止了彷徨与徘徊,给陶岚留下一封告别信,离开芙蓉镇,投身时代的洪流。

在他的影响下,陶岚也离家出走,步其后尘。

《早春二月》在中国电影史上的经典地位早已不容置疑。即使今天来看,我们仍会为影片那诗意的美、幽静绵长的抒情风格、中国画似的银幕效果所陶醉。江南水乡芙蓉镇的宁静优美令人向往,萧涧秋两次弹琴、三次饮酒、七过拱桥等已经成了电影史上的经典段落,深入人心。但是在这部电影刚诞生的时候,它的命运却是一波三折。1961年文化部召开了著名的“新侨会议”,周恩来总理发表讲话,明确提出反对“五子登科”,号召文艺工作者要“心情舒畅、意气风发”地投身到艺术创作中去。在这样一个相对宽松的背景下,因拍出《暴风骤雨》而受到好评的导演谢铁骊就选择了柔石的小说《二月》进行改编。在创作中,夏衍对于影片表示了极大的关怀,亲自对剧本修改了160多个镜头。⁽¹⁾而影片在拍完以后审查时,周扬却表示了不满,认为这里面宣扬了一种“武训精神”,这种精神是不值得表扬的。随后《早春二月》就和《北国江南》等

(1)谢铁骊《往事难忘,忆夏公与《早春二月》》,《电影艺术》1999年第4期,第15页。