

# 新中国成立初期上海大众娱乐改造研究<sup>\*</sup>

## ——以电影和戏剧为中心的考察

杨丽萍 (加) 陈庭梅

(摘要) 以电影和戏剧为代表的大众娱乐作为世俗化的文艺上层建筑, 历来肩负着政治、社会变革助推器的功能。中华人民共和国成立后, 适应于中共革命的传统以及国家建设的现实需要, 上海的大众娱乐受到全面改造, 呈现出组织化、大众化和政治化的发展走向, 使其在维持原有政治社会功能的同时, 更强化了作为政治参与重要渠道和平台的时代使命。同时, 透过对电影、戏剧的主题和内容的改造, 一种通过历史、现实和未来的图景及想象来论证、勾画新国家形象、意义乃至具体制度的国家叙事得以实现。

(关键词) 大众娱乐; 改造; 政治参与; 国家叙事

(中图分类号) D232; K27 (文献标志码) A (文章编号) 1003-3815(2016)-01-0026-11

### On the Transformation of Shanghai's Mass Entertainment in the Early Years of the PRC

#### ——Focus on the Movie and Opera

Yang Liping & Tina Mai Chen

**Abstract:** The mass entertainment, represented with the movie and opera, is an secular art superstructure, which is saddled the responsibility of the actuator for the political and social reform. After the founding of the PRC, in the need of the revolutionary tradition of the CPC and national construction, the mass entertainment in Shanghai was comprehensively reformed, and had the tendency of being organized, popularized and politicized. Thus, the mass entertainment remained the original political function, and meantime, was strengthened the times mission as a channel and platform of political participation. At the same time, through the transformation of the title and content of the movie and opera, the national narration of demonstrating and outlining the new national image, meaning and concrete institutes, by means of the historical, realistic and future prospect and imagine, came true.

中华人民共和国成立后, 为了构建政权的合法性、推进各项建设, 中共需要掌握大量的执政资源。在这方面, 中共有着独特的革命传统和政治优势, 即依靠广泛的政治参与<sup>①</sup>来汇聚群众的物质和精神支持。另一方面, 现代大众娱乐和媒体的崛起, 深刻影响着公共空间<sup>②</sup>。包括电影和戏剧在内的大众娱乐以其高度的公共性、强大的渗透力和整合力, 成为基层民众政治参与的理想载体。在整个社会方方面面的改造大潮中, 大众娱乐适应于上述政治目标, 呈现特定的发展轨迹<sup>③</sup>。

\* 本文是 2013 年度上海市教委“阳光计划”项目“建国初期党的群众路线实践研究”(13YG02) 的阶段性成果。

① 政治参与是指公民通过一定方式、渠道直接或间接地介入、影响政府公共政治生活的政治行为。

② 参见(德)哈贝马斯著,曹卫东等译《公共领域的结构转型》,学林出版社,1999年,第223—225页。

③ 目前相关研究主要集中于两个方向:其一,民国时期的大众娱乐研究,代表性成果包括魏兵兵的《“风化”与“风流”:“淫戏”与晚清上海公共娱乐》(《史林》2010年第5期)、楼嘉军的《上海城市娱乐研究》(文汇出版社,2008年)等。这类研究多注重对诸如戏剧、电影、弹子房、茶楼等大众娱乐类型或场地的实证研究,非常细化。其二,发端于延安、延续到解放

## 一、新中国成立前上海的大众娱乐及其管制

早在上海开埠前，县城邑庙一带的文化娱乐中心已初步成型。尽管设施简陋，但说书、唱戏等各种传统娱乐形式都已存在。上海开埠后，西方文化的输入、工商业的发达刺激了城市娱乐业的发展。这种发展不仅体现为形式上的多样，更重要的是来源的多元化，以及由此引发的大众娱乐业的极盛发展。

除了中国传统民间休闲娱乐形式之外，开埠将西方公共娱乐形式带入，成就了中国传统娱乐的大众意义。早在19世纪中叶，外商“跑马总会”就在沪设立了“老公园”“新公园”“新赛马场”等三大跑马厅。随后，公园、音乐会、游泳池、电影院、弹子房陆续登陆上海。20世纪初期，打破传统并广泛吸收西方文化娱乐元素的新式娱乐在上海崛起，新舞台、新世界游乐场、大世界游乐场、天韵楼游乐场等是其代表。20世纪二三十年代，娱乐文化的市场化更进一步促成它的繁荣。就种类而言，中国旅行社1934年编印的《上海导游》中做出了明确划分：“其列于娱乐之门者，仅如下项：（一）电影，（二）京戏，（三）游艺，（四）舞场，（五）哥而夫球场”<sup>①</sup>。这些项目构成了城市大众娱乐的支柱，其中又以电影和戏剧比例为高。

以电影为例，20世纪二三十年代，上海电影极大繁荣，开设的电影院多达40余座，其中包括大光明、大上海、国泰、卡尔登、南京、光陆等。美英九大电影公司均在上海设立了发行机构，放映的电影几乎被欧美片所垄断。据“老克勒”朱廷嘉回忆，“这么多电影制片公司都有不同的影片进到上海来，几乎把上海国产电影压得气都透不过来，比例是九比一，国产怎么跟它们比呢？很多人很喜欢看外国电影，包括我在内”<sup>②</sup>。

上海沦陷，大众娱乐走向畸形繁荣。例如，在四年的“孤岛”时期，上海新增了包括沪光、金门、泰山等十余家电影院，还发布了近250部电影。在40年代，舞厅也获得长足发展，但

其消费群体规模有限。“身上没有时髦华丽的服装，袋里没有大量的金钱，永远是踏不进它的门槛的。”<sup>③</sup>

在相当长的一个时期内，电影和戏剧都以其显著的公共性，以及相对低廉的消费吸纳众多的社会成员，成为新中国成立前上海大众娱乐的典型代表。

新中国成立后，大众娱乐的政治化走向逐渐明晰。事实上，规训娱乐本身就是中国政治历史的传统，特别是在封建社会，娱乐活动早就成为政治历史观念和伦理道德的重要反映，是政治社会化的主要途径之一。正因为如此，随着近代民族、民主意识的觉醒，晚清和民国政府均重视大众娱乐的审查和监督。例如，晚清时期，上海地区的商业兴盛带动娱乐文化勃兴，戏园发展迅速，观众群体庞大。描述男女爱情的戏剧被冠以“淫戏”恶名，屡遭禁止，严厉时，艺人被驱逐，戏园被封闭<sup>④</sup>。

国民政府同样重视对大众娱乐的控制，并力图建立以“三民主义”为意识形态特征的文化审查制度，将教育、新闻、出版和娱乐业均

后的戏改研究。这类研究多从文学和戏剧的角度展开，代表作为任荣的《论解放区戏改试验的方法与意义》（《文艺理论与批评》2014年第1期）、张莉的《戏曲改革：1940年代至1960年代》（《社会科学战线》2007年第6期）。总体而言，解放前的微观研究充实了本议题的广度，但其通贯整体性不足；戏改研究则视角较为单一。值得一提的是，部分学者也关注到大众娱乐与政治的关系，例如汪朝光的《影艺的政治：一九三〇年代中期中央电影检查委员会研究》（《历史研究》2006年第2期）、徐剑雄的《建国初的“戏改”与国家主流意识形态建设》（《安徽史学》2014年第4期）等。另外，张济顺的《远去的都市：1950年代的上海》（社会科学文献出版社，2015年）中也多次涉及文化改制问题。但这类研究为数寥寥，而且尚未从宏观和微观两个角度综合考察国家、社会与大众文化的互动关系。

① 中国旅行社编印《上海导游》，1934年，第181页。

② 朱廷嘉、史诗《上海解放前后市民娱乐方式的变化——“老克勒”朱廷嘉口述访谈》，《史林》2010年增刊。

③ 吴健熙、田一平主编《上海生活（1937—1941）》，上海社会科学院出版社，2006年，第247页。

④ 参见赵山林等编著《近代上海戏曲系年初编》，上海教育出版社，2003年，第64页。

纳入其中。早在1927年6月30日，刚刚成立不久的国民党中央宣传部上海委员会便发文，提出要对歌曲、戏剧、杂耍等娱乐节目进行审查。1929年1月18日发布的电影审查细则，明确了影片需删减或禁止的具体内容<sup>①</sup>。始于1934年的“新生活运动”更加速了大众娱乐文化的政治化。该运动的“指导大纲”明确指出，要通过伦理纲常、四维八德、礼义廉耻来转移社会风气，使生活艺术化、生产化、军事化，最后达至合理化<sup>②</sup>。以电影管制为例，国民政府不仅对左翼电影、武侠神怪电影和美国“辱华”电影厉行检查，禁播了《猫爪》《不怕死》等影片，同时对“浪漫”“肉感”影片也进行检查。据汪朝光统计，从1934年至1936年三年中，国民政府总计检查影片1696部，其中外国影片1216部（占检查总数的71.7%）；禁映影片37部（占检查总数的2.2%），其中外国影片30部（占禁映总数的81.1%）；修剪影片182部（占检查总数的10.7%），其中外国影片98部（占修剪总数的53.8%）<sup>③</sup>。

中共对于文艺的政治立场向来鲜明。毛泽东在延安文艺座谈会上明确指出“要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争。”<sup>④</sup>在延安戏剧改革运动期间，“民族化与革命化双重建设的构想”在秧歌戏、新歌剧及京剧范围内同时铺开，《兄妹开荒》、《白毛女》与《逼上梁山》、《三打祝家庄》上演时的盛况空前，进一步确认了民族文艺重构方向的正确性<sup>⑤</sup>。事实也证明，新戏在表达政治主张、宣传革命、教育群众方面作用突出。至于电影，从解放区第一个电影组织“延安电影团”开始，电影就被纳入统一管理序列，是为革命和战争服务的军政附属部门。延安文艺发展经验坚定了政治力量对它的策应，大众娱乐成为民族新文化乃至国家叙事建构的重要精神资源和渠道。

如果说1949年前的历届政府更注重大众娱乐的教化和控制功能，新中国在发扬这些历史传统之外，则更致力于将其打造为普通民众政

治参与的途径和平台，进而在民众广泛参与的情境下，整合其所蕴含的物质和智力资源，使其服务于新国家的各项建设。

## 二、新中国成立后大众娱乐改造的新走向

在中国漫长的政治生活史中，对于底层社会而言，政治参与是众所周知的禁忌，民众始终对其保持高度敬畏。例如，清代的文字狱以及国民政府的文化钳制政策都曾令普通民众对政治敬而远之。针对这一状况，新政府通过各种方式、方法来拓展政治参与的渠道，其中比较典型的形式是政治运动，诸如家喻户晓的爱国卫生运动、镇压反革命运动等。柏右铭（Yomi Braester）在研究上海有关问题时认为，正是通过电影和游行这两种核心途径，国族叙事的种种思维才得以聚拢起来，从而配合了向国族和“群众”进行灌输的特殊政治要求<sup>⑥</sup>。

事实上，中共接管上海后举行了多次游行示威活动，包括卫生局宣传防疫化装大游行（1949年6月14日）、“国际和平斗争日”大游行以及“十一”开国大游行（1949年10月1日）、庆祝“三八”节示威大会（1951年3月8日）、社会各界反对美国武装日本大游行（1951年3月3日）等。这些游行示威活动不仅频繁，其动辄数以百万计的市民参与量亦是史无前

① 具体包括：“……（子）因抢劫财物而表演盗窃方法、或掳赎情形、有海盗之行为者、（丑）女子裸体之见其乳房者……（辰）接吻之片、长逾二十尺者、或有猥亵之表演者……（未）表演之不合教育原理或违法令者”。参见《市宣传部公布电影审查细则》，《申报》1929年1月18日。

② 蒋中正《特载新生活运动纲要》，《申报》1934年5月15日。

③ 汪朝光《影艺的政治：一九三〇年代中期中央电影检查委员会研究》，《历史研究》2006年第2期。

④ 《毛泽东选集》第3卷，人民出版社，1991年，第848页。

⑤ 惠雁冰、宋剑华《从“延安戏改”到“样板戏”——传统戏曲现代化探索过程中的一种结构性关系》，《中国现代文学研究丛刊》2011年第9期。

⑥ Yomi Braester, “‘A Big Dying Vat’: The Vilifying of Shanghai during the Good Eighth Company Campaign”, *Modern China*, Vol. 31, No. 4, 2005, pp. 411-447.

例的。

然而，包括游行示威在内的各种政治运动通常都服务于特定的中心任务，无法持久。同时，大型政治运动的组织成本和失控风险俱高，不适合作为长期而密集的政治参与方式。这也是游行示威活动在政权稳定后逐渐淡出历史舞台的主要原因。与此同时，以电影和戏剧为代表的大众娱乐却具备了政治参与的一些关键性优势：一是在国民识字率低下的新中国成立初期，电影和戏剧具有直观、形象的特点，受众遍布各个阶层。二是电影和戏剧是社会生活的有机组成部分，具有不可替代性、持久的公共性和广泛的渗透性。三是电影和戏剧还具有可塑性极强的叙事性。早在民主革命时期，通过电影、戏剧主题和内容的艺术化叙事，政党、国家、民族解放、民主革命等国家叙事的主体、主题、意义及其关联性就一一呈现于人民群众面前了。

新中国成立后，合法性建设的诉求依旧延续，革命的主题则已被新民主主义建设所覆盖。适应于此，大众娱乐受到全方位的改造。这其中不仅包含着对旧的大众娱乐的整顿，同时还有全新的大众娱乐空间、形式的建构；不仅包含着对传统大众娱乐程式的衔接、扬弃，还意味着对民众大众娱乐审美的迎合及再造。最终，大众娱乐在参与形式和内容、主题方面呈现出组织化、大众化和政治化三个鲜明的时代特色，且三者有机统一。

### （一）大众娱乐的全面组织化

密集而有组织的活动能够强化政府和普通民众的联系，为民众的政治参与提供可能。新中国成立后，城市社会开始以单位为基点展开全面的组织化<sup>①</sup>。在上海，中共依托单位组织和街道居委会组织，使城市社会逐步实现了单位化的重组。组织化的重构并没有止步于此，对各类社会成员的组织 and 再组织构成了 50 年代城市组织化生活的常态，大众娱乐自难例外。

上海大众娱乐从业人员为数众多。以戏曲行业为例，上海戏曲界戏院和剧种之繁多，艺人队伍之广大，是为任何都市所不及的。据

1950 年的调查，全市有 7000 名左右的从业者，其中还不包括郊区和流动性的剧团。在 12 种戏曲、22 个剧种中，有正式剧团 96 个。<sup>②</sup> 其中，“计有京剧十个剧场，演员一千二百人；越剧卅个剧场，演员一千五六百余人；沪剧九个剧场，演员近千人；江淮戏十一个剧场，演员八百余人……此外有通俗话剧、苏滩、故事、蹦蹦戏、常锡文戏、甬剧、绍兴大班、魔术、大鼓快书、相声、和不经常演出的粤剧、川戏、潮州戏、昆曲，共拥有剧场百个左右，书场及饭店表演的约百家左右”<sup>③</sup>。电影产业人员流动频繁，但人数也是数以千计；全市影业从业人员 1616 人，其中上影厂 785 人，八家民营企业 559 人，居全国之首<sup>④</sup>。

对以戏曲和电影为代表的大众娱乐进行组织化，通常以两个层次展开。

首先，通过对大众娱乐产业的单位化组合、整顿来进行产业的组织化。其中，行业规模大、从业人数多者则通过直接单位化实现了对其成员的组织化。

电影的接管和整顿在新中国成立第一年就开始了。1949 年 7 月，全市九个主要官办电影机构均被接管。当时，全市有影剧院 52 座，经接管、合营，仍作为电影院使用的仅有 30 余座。<sup>⑤</sup> 四个月 after，中央电影局上海电影制片厂就成立了。鉴于国有电影制片厂无力独自承担片源的供应，私营制片公司获得了短暂的存续，但相关部门已着手准备公私合营的体制变更。

① 参见杨丽萍《从非单位到单位：上海非单位人群组织化研究（1949—1962）》，华东师范大学出版社，2010 年。

② 《刘厚生关于全国戏曲工作会议上海市戏曲改革工作报告》（1950 年），上海市档案馆藏，档案号 B172-4-34-4。

③ 《上海市一年来戏曲改革工作的总结》，《解放日报》1950 年 7 月 30 日。另有研究显示，当时上海每天都有超过 15 万人次的戏曲观众。参见流泽等《上海戏改三十年》，《戏剧艺术》1979 年第 3、4 期。

④ 《上海通志》第 8 册，上海社会科学院出版社，2005 年，第 5304 页。

⑤ 许景泰“从国泰到和平：上海都会影院的空间历史与殖民性”，硕士学位论文，台湾政治大学，1993 年，第 56 页。

1951年9月，上海联合电影制片厂（“联影”）组建。从公私合营的长江电影影业公司制片厂到长江昆仑联合电影制片厂，再到整合所有私营制片业的“联影”为止，私营电影公司全面退出上海市场。1953年1月，“联影”再度与上影合并，至此，上海电影在不到四年时间里实现了单位化、国有化。

戏曲人员芜杂，组织改造相对费时。其中，越剧以“雪声”剧团为基础，吸收“云华”剧团部分骨干，于1950年4月建立华东越剧实验剧团，1955年又改为上海越剧院。京剧以“大舞台”剧场后台基本演员为基础，整合部分著名演员，于1951年11月组成上海人民京剧团。1955年3月，该团又与华东京剧实验剧团合并为上海京剧院。通过类似的组织、合并和重组，上海人民沪剧团、上海人民淮剧团、上海人民评弹团先后成立。在此过程中，戏曲产业原有的封建人身依附关系被解除，戏曲从业人员被纳入新政府集体或全民所有制剧团等单位组织框架内。

其次，对于产业组织化所遗留下来的盲区，通过各种基层群众文娱组织来填补。中共接管上海后，新发动的各类群众组织中，除了防空、卫生等公共生活必需的功能性组织之外，文娱组织赫然在列。随着社会秩序趋于稳定，文娱组织更是有了长足的发展。“上海市的工人业余文艺组织，从一九五零年七月到一九五二年六月，由二百三十多个发展到六千二百三十个，参加的工人达十一万人以上。中长铁路全路有业余剧团一百四十八个……另外还有十个儿童舞蹈队和十一个家属剧团。”<sup>①</sup>其中，里弄的文娱组织更是发展为居委会固定组织架构的重要组成部分。例如，1951年4月23日，市民政局在进行试点的梅芳里新成立的居委会就包括总务、福利、安全、卫生、文娱五个组<sup>②</sup>。

需要指出的是，组织化并非针对大众娱乐而单独进行，它是新中国成立初期城市社会改造的主要内容。在城市组织化的洪流中，大众娱乐实现了全面组织化，此后，娱乐产业、活动以及受众都被纳入了政治的框架之内。各种

组织化的网络和活动使得大众娱乐生活与国家连接起来，大众娱乐不再是单纯的娱情活动，而是具备了政治参与的意味。

## （二）大众娱乐的大众化

相较于组织化，大众化是大众娱乐改造中的特定价值取向。新中国成立前，作为大众娱乐，电影和戏剧更多地体现的是公共性<sup>③</sup>。诸如“大世界”等娱乐场所汇集了丰富的娱乐产品，吸引了众多的消费者，但其大众性仍然不足。新中国成立后大众娱乐的大众化，则不仅表现在消费主体上，还表现在内容和形式等各个方面。特别是新政府对具有无产阶级的、革命的、普及的、面向工农的大众化取向的刻意营造，更促成了娱乐名副其实的大众化转向，电影和戏剧成为平民化娱乐活动，实现了民众的广泛融入与参与。

首先，大众性娱乐空间的开拓和建设，为民众广泛参与娱乐活动创造了条件。上海解放后，各种奢侈性消费和所谓高雅娱乐渐趋萧条并逐步退出娱乐市场，取而代之的是新政府建设的一批新的娱乐活动设施和场所，这使得娱乐空间在延展其公共性的同时也植入了大众性。

地方政府及工会组织筹建的文化宫和工人俱乐部成为大众化娱乐的主要平台。“各级工会委员会对于工人的文娱活动给予充分的重视。”<sup>④</sup>早在新中国成立前夕，上海市总工会筹委会就开始筹措在全市范围内建立工人俱乐部，以“提倡职工业余正当娱乐，通过各种文娱活动来推动职工学习运动”<sup>⑤</sup>。1950年9月30日，上海市工人文化宫成立，并于次日对全市职工开

① 《新中国工人的文娱活动蓬勃展开》，《文汇报》1953年5月1日。

② 《上海民政志》，上海社会科学院出版社，2000年，第50—51页。

③ 理论上，公共性是开放性公共空间所具有的面向大众的属性，但事实上，受限于各种条件，公共性具有程度上的差别，大众公共性才是新中国成立后大众娱乐发展的方向。

④ 《新中国工人的文娱活动蓬勃展开》，《文汇报》1953年5月1日。

⑤ 《总工会提倡文娱活动，计划建立工人俱乐部》，《文汇报》1949年9月13日。

放。文化宫内设图书馆、工人运动史料陈列馆、弈棋室、乒乓室、健身房、弹子房、舞厅和小剧场等文娱活动设施。半年后，沪西工人俱乐部、沪东劳动公园和浦东工人俱乐部也相继成立或建成。到1952年12月底，全市性规模较大的文化宫和区域性、各产业的文化宫（俱乐部）有152个。<sup>①</sup>此后十年间，邑庙、沪南、蓬莱、提篮桥、长宁、静安等工人俱乐部亦先后建立。

除了固定的大众娱乐空间，流动性娱乐空间的发展也很迅速。戏剧无孔不入的展演自不必赘言，从1950年开始，市总工会和文化局还分别组建了流动放映队，深入工厂、街道进行巡回放映。这种不受时间、地点约束，机动灵活的流动性娱乐活动能够深入基层社会，成本低廉，受众广泛，影响不容小觑。各种层次娱乐空间的打造，促使民众得以广泛参与大众娱乐活动。

其次，消费层次的大众化，使得民众成为消费主体。新中国成立前，身在生活成本高、生存竞争激烈的上海，普通劳动人民终日生计奔波，大众娱乐对于他们遥不可及<sup>②</sup>。在金钱投入方面，娱乐活动更是底层市民难以承担的。普通华人即使观影、看戏也多选择二三流的演出场所，而且其花销比之新中国成立后仍高出不少。例如天蟾舞台是上海著名的“四大舞台”之一，其票价通常分为：高档票3元，中档票1元至2元，低档票0.2元至0.5元<sup>③</sup>。30年代，银元1元对于日常生活用品的购买力，约相当于1997年的人民币30元<sup>④</sup>，总体上看，票价还是偏高的。又如蜚声沪上的大光明电影院，其票价比二三流影院高出6倍至10倍，观众不是洋人便是租界里的富裕华人。对于小商人和小职员而言，即使如电影、戏剧等大众娱乐也足以称得上是奢侈消费。不仅如此，一些娱乐场所还对华人与洋人，以及华人内部的不同阶级、阶层实行差别对待。穷人即使买得起门票，也进不了影剧院的大门，费工费料的长衫是社会上层出入这些场所的“通行证”<sup>⑤</sup>。由此可见，新中国成立前，绝大多数大众娱乐无法实

现对普通民众的事实性开放。

新中国成立后的电影和戏剧不再是富裕阶层专属的娱乐。1951年，上海降低了全市电影院的票价，新票价规定：头轮影院楼下3000元，楼上4000元（原票价分3000元、4000元、5000元三种）；二轮影院楼下2000元，楼上2500元；三轮影院楼下1500元，楼上2000元；如无楼厅，则最高票价的座位不得超过全部座位的2/5。3000元至4000元的电影票仅为新币0.3元至0.4元<sup>⑥</sup>，与30年代的价格相比降低了不少<sup>⑦</sup>。低价位满足了大多数收入偏低的普通市民看电影的需要，普通民众纷纷走进影院。例如1951年5月举行的“国营新片展览月”，在上演前一星期票就卖完了。《白毛女》因在周日上映，观众很多，每院演五场，观众都在3万名左右。<sup>⑧</sup>又如，1952年1月建立的徐汇区

- ① 《新中国工人的文娱活动蓬勃展开》，《文汇报》1953年5月1日。
- ② 笔者曾就此采访过一些历史当事人，其中一位老者回忆道，1948年前后，他白天擦皮鞋、修雨鞋，晚上还要卖檀香橄榄，所赚的钱不过聊以为生，根本无闲娱娱乐。参见笔者在上海市汉中路街道采访沈大爷的记录（2013年11月1日）。沈大爷，扬州人，1932年生，新中国成立前已在上海工作。为消除受访者的顾虑、获得采访机会，笔者仅问及其姓氏，下同。
- ③ 楼嘉军《上海城市娱乐研究》，第153页。
- ④ 《1930年代的大学学费》，《南方周末》2003年12月4日。另一计算是“30年代中一块银圆的购买力，大致等于1997年人民币36元。”参见陈明远：《人民币的历史和购买力演变》，《社会科学论坛》2011年第1期。
- ⑤ 据受访者沈大爷说“你到大戏院去看戏，一看你是穷人，你就进不去了。”甚至有有钱也进不去，“不好进的，你必须要穿长马褂。我们穷人是进不去的”。另一位受访者沈大妈也表示，出入这些场所需要穿长衫。参见笔者在上海市汉中路街道采访沈大爷的记录（2013年11月1日）；笔者在上海市临汾路街道采访沈大妈的记录（2013年11月8日）。沈大妈，绍兴人，1927年生，新中国成立前为上海某纺织厂女工。
- ⑥ 新币和旧币的兑换率为1:10000。
- ⑦ 据核算，1930年至1935年银圆1圆相当于1955年至1956年的新人民币3元。参见陈明远《人民币的历史和购买力演变》，《社会科学论坛》2011年第1期。
- ⑧ 顾仲彝《国营新片展览月的总结》，《解放日报》1951年5月11日。

衡山电影院，在短短十个月的营运时间里接待观众 74 万人，据电影院工作人员反映，“在衡山电影院看电影的劳动人民，有百分之五十以上是过去没有看过电影的”<sup>①</sup>。各个单位内设的影院几乎是免费放映，而流动放映队更是将免费放映做到了极致。大众娱乐受众的拓展，使得更多底层民众被吸引和固着在主流政治文化辐射范围之内。

再次，娱乐主题和内容的大众化，提升了民众的融入和参与度。娱乐主题和内容的大众化是新中国成立后电影和戏剧改造的大趋势。解放前，文艺从业者是地位低下的普通百姓，但电影、戏曲最基本的题材却是帝王将相、才子佳人。毛泽东就认为，传统戏剧是封建社会遗留下来的艺术化意识形态，他指出：历史是人民创造的，但在旧戏舞台上，人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这是一种历史颠倒<sup>②</sup>。毛泽东所致力打造的文化大众性，就是让下层劳苦大众扮演主角，从根本上把颠倒的历史予以纠正。

新中国成立后，电影行业在中央电影局和上海文化主管部门的指令性管理下，将镜头对准劳苦大众，走上了大众化之路。例如，故事片《两家春》反映了土改后农村扭转封建陋习的新面貌，《哈森与加米拉》则首次启用少数民族演员，反映了哈萨克族的新生活。审查方面也趋于严格，例如《农家乐》是一部反映农业科技推广的影片，即使如此，该片上映前也要经过审核。

相比较而言，戏剧的制作成本低廉，大众化改造要顺畅得多。上海刚解放，军管会文艺处就建立了剧艺室，按照毛泽东有计划有步骤地改革戏曲使之推陈出新的方针政策，领导戏曲改革运动。延安戏改为新戏改提供了历史样板，新剧“以发扬人民新的爱国主义精神，鼓舞人民在革命斗争与生产劳动中的英雄主义为首要任务”，“凡宣传反抗侵略、反抗压迫、爱祖国、爱自由、爱劳动、表扬人民正义及其善良性格的戏曲应予以鼓励和推广”<sup>③</sup>。这类题材的新剧，京剧有《李闯王》《云罗山》《逼上梁山》，越剧有《云罗山》《王文龙》《何文秀》，

沪剧有《王贵与李香香》《九件衣》，等等。此外，江淮剧、维扬戏、常锡文戏、滑稽戏、通俗话剧、甬剧和绍兴大班、评弹、四明南词，以及山东快书等均有改编新作问世。

戏剧、电影在主题和内容方面的大众化，使得人民群众历史创造者的身份不再仅仅停留在政治设计和想象层面，打破了民众对政治参与的疏离。

### （三）大众娱乐的政治化

政治化是大众娱乐改造的既定方向，也是大众娱乐成为政治参与平台的点睛之笔。当被施以组织化和大众化改造后，大众娱乐越发具备了充当政治参与平台的品质，政治化也就水到渠成了，其表现主要有以下两点：

一方面，大众娱乐的政治功能日渐凸显。新中国成立后，大众娱乐的娱乐精神为政治功能所覆盖。大众娱乐在内容和呈现形式上做出了适应性调整和更新，承担起组织、宣教等政治功能。在历次政治运动中，都有大量配合运动电影、戏剧剧目出现。抗美援朝战争爆发以后，美国片从市面上彻底消失，各影院除配合放映抗美援朝主题的电影和纪录片之外，原华东影片经理公司于 1950 年 12 月主办了“抗美援朝保家卫国电影宣传月”，轮流在各区电影院里免费放映早场时事新闻片。镇反运动期间，有关放映单位于 1951 年 5 月举办了“镇压反革命电影宣传月”，其间放映了《无形的战线》《人民的巨掌》等十部有关镇压反革命及暴露反革命分子罪行的影片。这些电影都以免费的形式在市区和郊区轮流放映，由于是有组织的进行，观众达到 50 万人之多。<sup>④</sup>

相较于电影而言，戏剧的政治化转向更为迅速。上海戏曲艺人参加了新中国成立初期的

① 《劳动人民享受着愉快的文娱生活》，《文汇报》1952 年 10 月 30 日。

② 《毛泽东书信选集》，人民出版社，1983 年，第 222 页。

③ 《中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示》，《人民日报》1951 年 5 月 7 日。

④ 《五年来的上海电影映出工作》，《新民晚报》1954 年 9 月 24 日。

一系列重大社会改革的宣传工作，其中比较重要的活动包括1949年冬的救灾义演、1950年抗美援朝宣传以及义演捐献活动、1951年镇压反革命运动及宣传活动等。在镇反运动中，“上海市人民政府文化局曾于四月廿九日、五月六日、五月廿日三次动员了文艺界二千二百余人，组成镇压反革命宣传队，深入全市街头里弄、工厂、公园等群众集中地区，以廿余种不同的文艺形式进行了镇压反革命的文艺宣传”<sup>①</sup>。更有甚者，全市戏曲界编导为创作镇压反革命作品成立了20个创作小组，并于1951年5月4日举行了戏剧创作会议；此后不到一个月，50%以上的剧团都上演了“镇反戏”。正是看到了戏剧强大的政治宣传和辐射功能，同年5月5日，周恩来签发《中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示》（简称“五五指示”），赋予戏曲改革以重大的政治使命，重申戏曲要成为“以民主精神与爱国精神教育广大人民的重要武器”<sup>②</sup>。除了大力配合抗美援朝、镇反等运动，1951年冬，100多名编导和艺人还参加了土改、治淮和工厂民主改革运动，“三反”和“五反”运动的宣传活动中也活跃着戏剧工作者的身影。

另一方面，大众娱乐的发展与国家政治发展走向保持高度一致。正如柯伟林（William C. Kirby）所言，“在整个20世纪，无论是在军事、经济还是文化方面，中国越来越深入地参与到各种国际洪流之中”<sup>③</sup>。作为社会主义阵营的一分子，新中国奉行“一边倒”外交政策，在此过程中，大众娱乐营造的中苏友好氛围功不可没。就电影产业而言，新中国成立后电影放映走上了特征分明的“去美就苏”的道路。虽然接管之初考虑到行业的维持，西方电影并未被立即取缔，但已经采取了引导措施，如“在影院拒映美片之前，对于美片的排片和放映日期加以限制与监督，并向资方进行启发性的说服教育，同时推动少数影院多映进步片”<sup>④</sup>。随着接管完成，苏联电影和国产电影的份额稳步增加，电影市场发生了结构性变化（见下表）。在进口电影中，苏联影片占绝对优势，从1950年3月上海电影制片厂译制《小英雄》开

始，上海上映了大量苏联电影，包括《乡村女教师》《列宁在1918》《牛虻》《母亲》等。随着抗美援朝战争的爆发，1950年11月，美国影片被彻底禁止。

1950年上海市“进步片”与“消极片”观众数量统计表

月份	观众总数	进步片观众数	比例	消极片观众数	比例
1	1858192	574960	31%	1283232	69%
2	1699381	392449	23%	1306932	77%
3	1604069	531790	33%	1072279	67%
4	1518069	256225	17%	1261844	83%
5	1530557	475577	31%	1054327	69%
6	1590577	656250	41%	937017	59%
7	1638974	801957	49%	837017	51%
8	1870294	840299	45%	1029995	55%
9	1910415	847461	44%	1062954	56%
10	2191274	1308757	60%	882517	40%
11	1762881	1131507	64%	631374	36%
12	2405491	1606354	67%	799137	33%
总计	21580174	9423586	44%	12156588	56%

注 “消极片”的定义是“以营利为主要目标，而在意识上、宣传教育上并无较好贡献的电影”。参见《消极影片》，《文汇报》1950年12月12日。

资料来源 《上海市全市进步片与消极片映出观众逐月变化表》（1950年），上海市档案馆藏，档案号B172-14-1。

对“消极”内容和题材的限制与对“进步”者的支持同步进行。在1950年、1951年进行的上海职工戏剧观摩演出中，评选优秀剧

① 《上海市文化局总结文艺界宣传活动经验》，《解放日报》1951年6月26日。  
 ② 《周恩来论文艺》，人民文学出版社，1979年，第27页。  
 ③ （美）柯伟林著，姚昱译 《中华人民共和国初期的国际化：建立社会主义世界经济体系的梦想》，《冷战国际史研究》2008年第2期。  
 ④ 《上海市文化局电影事业管理处关于1950年抗美援朝的报告》（1950年），上海市档案馆藏，档案号B172-1-33-19。



目时有三条标准，其中两项都是政治性规定：（一）主题内容能表现出工人实际生活，或能反映抗美援朝运动中某一具体事实；……（三）在政治上与艺术上能很好结合，更富有创造性。”在第二次演出的评选中，更是明确规定：“凡是主题内容能很好的结合当前政治任务，形式适合工厂演出条件，为工人群众所喜爱的，演出效果能达到主题要求的，才能入选。”<sup>①</sup>

在戏剧和电影的改造中，无论是对欧美文艺形式的批判和剔除，抑或对本土大众娱乐形式的扶植与改造，都使得人民群众参与大众娱乐活动的过程，跳出了娱情的范畴。伴随着以戏剧和电影为代表的大众娱乐的政治化，大众娱乐所形成的文化空间开始向国家意识形态空间转换。社会中最生动和富有生活气息的社会空间变得意识形态化、国家化，人们的社会参与行为转变为政治参与。

### 三、大众娱乐改造的效应

新中国成立后，作为文化改造的重要组成部分，以电影和戏剧为代表的大众娱乐呈现组织化、大众化和政治化的发展走向。大众娱乐的改造固然主要围绕参与方式和内容展开，其所产生的效应却波及政治和社会生活的诸多层面。大众娱乐参与方式的改变，使得由文化空间而及社会空间的娱乐活动转变为政治参与，形成了一种社会国家化情境<sup>②</sup>；在此基础上，大众娱乐内容的改造，使得一种通过历史、现实和未来的图景以及想象来论证、勾画新中国的形象、意义乃至具体制度的国家叙事得以展开。

首先，大众娱乐经历了组织化、大众化和政治化的改造，终于成为政治参与的平台和渠道，促成了新中国的社会国家化。

其一，大众娱乐的组织化，不仅使国家和民众被紧密地联系起来，而且推动了社会生活空间的政治化，人们的行为处处体现着政治色彩。例如，文献纪录片《抗美援朝》放映期间，市民被动员和组织观影，首轮放映为期半个月，分别在新华、大上海、美琪、金门等 18 家影院放映，观众总数为 1482971 人，其中 40% 是工

人，32% 为里弄居民，21% 为学生。蓬莱戏院为发动里弄居民观影，甚至为观众“解决看电影时照顾孩子的困难”。<sup>③</sup>在电影和戏剧的带动下，包括单位、里弄空间的文娱活动在内在的大众娱乐实现了全面的组织化。“职工们自动组织起学习或文娱活动，几乎每个厂都有壁报、秧歌队、歌咏队或者宣传队、夜校、学习班也很普遍”<sup>④</sup>；弄堂里的店职员也忙着办壁报，练腰鼓、秧歌，组织乐队，参加京剧组和口琴队等活动<sup>⑤</sup>。

密集开展的有组织的大众娱乐活动，使得民众和国家之间的联系被长期而稳定地搭建起来，国家政治与社会生活实现了对接，并最终为普通民众打通了政治参与的渠道。

其二，大众娱乐的大众化，使得人民群众在娱乐空间的主体性地位得以确立，提高了其融入国家政治生活的冲动。上海解放时，各剧场、游乐场还在上演《少奶奶的梦》《烈女救夫》等影片；但到了 1950 年春节期间，《赤叶河》《大雷雨》《李三娘》《渔夫恨》等新剧就已经开始占据越来越多的大荧幕。在电影和戏剧内容诠释着“人民群众是历史的真正创造者和推动者”主题的同时，大众娱乐消费主体平民化，令观影看戏不再是少数社会群体的专利。

娱乐的大众化，打破的不仅是娱乐消费领域身份、等级的差异，更重要的是，主题和内容方面的大众化，使得人民的主体地位首先在文化空间获得确认。国产电影、新剧尽管主题各有偏重，但其主人公毫不例外都是“人民”<sup>⑥</sup>，

① 《上海市文化局关于抗美援朝运动中上海工人戏剧演出的报告》（1951 年），上海市档案馆藏，档案号 B172-1-56-10。

② 参见颜纯钧《社会的国家化进程——建国之初的电影传播》，《现代传播》2010 年第 10 期。

③ 《“抗美援朝”纪录片放映以来，本市观众逾一四八万人》，《新民晚报》1952 年 1 月 10 日。

④ 曹蔚《上海工运概况》，《解放日报》1949 年 9 月 10 日。

⑤ 《店职员的生活改变》，《文汇报》1949 年 12 月 19 日。

⑥ 有关戏改内容方面的研究，涉及文学、戏剧评论的较多。参见张莉《论十七年“戏改”中的新编历史剧》，《河南社会科学》2012 年第 9 期。

特别是底层民众。例如,《柳金妹翻身》讲述的就是童养媳出身的柳金妹脱离原有封建家庭束缚的故事。《父子争先》则讲述了翻身农民刘老汉和儿子争先支援前线的故事;等等。这些在旧社会远离政治中心的人,在戏剧和电影中首先完成了从“跑龙套”的角色到“历史创造者”的蜕变。电影和戏剧中政治地位的骤变、政治参与的预演,使普通民众摆脱了对现实政治生活的陌生感,驱使民众以极其广泛的参与度融入国家政治生活。

其三,大众娱乐的政治化,使得普通民众的娱乐活动演变为公共政治生活中的政治参与行为。通过大众娱乐搭建的平台,国家将政治文化融入甚至强力楔入基层社会生活,民众在参与大众娱乐的过程中自觉不自觉地接受了政治社会化。通过大众娱乐的宣教,一般民众了解了基本的政治常识,掌握了“解放”“翻身”“政治觉悟”等红色话语,初步具备了新的政治意识和态度,融入到新国家的政治生活中,并逐渐参与到公共政治活动之中。“搞里弄文娛活动是为了调剂我们的生活,健全我们的体格,通过它可以促进居民间的熟悉因而也能加强居民间的团结、互助,正因为这样,我们的文娛活动是有其目的性的,并不是专为‘玩玩’或‘消遣一番’。通过文娛活动,可以给居民们灌输新知识,结合着时事和中心工作,收到的效果会更广更宏。因此,文娛活动同时是一个有力的宣传教育工具。”<sup>①</sup>

大众娱乐还激发了公众对各种公共政治活动的参与热忱,50年代历次政治运动中民众的参与度都很高,与此不无关系。例如,1950年,上海市参加保卫世界和平签名活动的有330万余人,占全市总人口的83%<sup>②</sup>。1951年底的抗美援朝捐献中,短短一个月时间,上海各界各单位绝大部分完成和超额完成了预定的捐献计划,缴款总数达7091亿8064万3903元(旧币),折合战斗机达472架,超过预定的334架的目标,而这一数字还不包括国营工厂工人增产上缴国库的数目<sup>③</sup>。

由此可见,通过改造,大众娱乐充当了政

治参与平台。借助这一平台,普通民众完成了自我身份、价值的重新认证,开始以前所未有的广泛度融入、参与国家公共政治生活。而新政府则不仅实现了对民众和社会生活的政治整合,同时借助大众娱乐所整合的精神动力和文化支持,还实现了在物质贫乏条件下重建国家的宏大追求。

其次,通过对电影和戏剧等大众娱乐的改造,中共构建了全新的国家叙事框架,奠定了新政府的合法性建设基础。

大众娱乐改造是文化作为上层建筑的既有之意。新中国成立之初,新政府的合法性建设客观上需要构建一种全新的国家叙事并将其渗透于国民知识与意识体系。作为执政党,中共在文化建设方面的努力方向是依靠各种文化资源构建一个新的民族国家。贝耐迪·安德森(Benedick Anderson)和李欧梵均认为,在民族国家建立的过程中,文学和报纸营造的“虚拟的共时性”构成了民族国家形成的基础<sup>④</sup>。

事实上,早在延安时期,中共就通过对反帝、反封建爱国价值和意义的凝聚及塑造,促成了人民群众的觉醒,形成了电影和戏剧国家叙事的框架。例如,《白毛女》《血泪仇》《刘胡兰》等反映旧社会、反动统治黑暗题材的歌剧演出之后,观众们愤怒地喊出“为喜儿报仇”“为刘胡兰报仇”等口号,阶级情感油然而生。《逼上梁山》演出之后,毛泽东写信盛赞其将历史的创造者——人民群众作为主角所具有的划时代意义。总之,革命时期的文艺作品通过将主题倾向、人物塑造与国家叙事目标相协同,不仅实现了鼓动人民群众革命、抗日等政治动员的目标,还彰显了以毛泽东为代表的中共作为解放者的合法性形象,具有深刻的意识形态

① 江世霖《关于开展里弄文娛活动》,《文汇报》1951年9月15日。

② 《上海市保卫世界和平签名分类统计表》,《解放日报》1950年8月21日。

③ 《本市抗美援朝分会发出通知,迅即总结爱国捐献运动》,《新民晚报》1951年12月24日。

④ 参见李欧梵《未完成的现代性》,北京大学出版社,2005年,第6—15页。

内涵。

解放后的上海，以电影和戏剧为代表的大众娱乐改造在市民民族国家心理的形成过程中发挥了重要作用。作为新解放区，由于缺乏中国革命的参与经历，多元的文化和价值取向使得上海市民对新政权的认同过程多了几分阻碍。而在以大众娱乐为渠道的政治参与活动中，一方面，普通民众摆脱了旁观者的身份，完成了对自身主体性身份、价值的认证；另一方面，上海市民在高度政治化的娱乐活动中，通过电影、戏剧内容和主题所营造的身临其境的共时性国家叙事，实现了对中共、社会主义发展方向的主动选择体验，对新政府的认同油然而生。

由此观之，尽管适应于不同的政治任务，新中国成立之初电影、戏剧的内容和主题会有所不同，但其核心叙事线索却始终不变，即中共革命的正当性，亦即历史和人民如何选择了中国共产党、社会主义道路。戏剧以其实景性在表现历史和现实方面张力十足，而电影则在此基础上凸显对未来的勾画和想象的潜力。解放仅仅半年，上海上演新戏就不下 70 本，大多以反恶霸、反暴政、反迷信为主题，其中包括京剧《野猪林》、越剧《牛郎织女》等<sup>①</sup>。随着政权的顺利接管，现实题材的剧目不断上演，其中典型代表为获得“春节竞赛荣誉奖”的《幸福门》，该剧讲述了一个民族资本家在解放前后改变自己，从一个怀疑共产党、解放军的保守分子转变为拥护人民政府、带头买公债的民主人士的过程。其得奖的主要原因为“突破了原有的反封建、反恶霸的狭隘的圈子”，开辟了一条“和目前的政治任务密切地结合的道路”<sup>②</sup>。由此可见，此时的电影、戏剧在内容和主题上服务于中共从暴力革命到新民主主义建设的转变。

随着经济恢复工作的完成，社会主义道路的选择摆在了国民面前。电影和戏剧接着承担起构筑社会主义理想与人民群众日常生活之间依存关系的使命，为新中国走上社会主义道路提供依据。在此过程中，苏联电影的引进极具代表性。在 1949 年至 1957 年间，中国进口了

1309 部影片（其中 662 部是长片），有 9 部电影吸引了超过 2500 万人次的观众；然而在 1960 年之前，中国国产电影仅有 480 部。在进口电影中，大约 2/3 的影片来自苏联，其中讲述苏联集体农庄的农民们热爱劳动、热爱祖国、歌唱爱情与幸福的《幸福的生活》，展示社会主义“现代性”的《拖拉机学校》，都将视角对准了社会主义苏联的普通劳工大众。笔者认为，在中苏分裂之前，以《幸福的生活》为代表的苏联电影，带给中国人民有关社会主义空间的特殊理解，通过这些引进的电影，国家、反帝战争、集体化、工业化、平等、幸福等意象互相对应并彼此表达，形成了一个社会主义美好未来的整体模式<sup>③</sup>。借此，中共完成了对中国社会主义“现代性”的初步塑造。

由此，肇始于延安时期的中国革命的正当性，以及新中国成立后一脉相承的中共执政的合法性、社会主义道路选择的正确性这一系列国家叙事框架得以完构，并通过国家化的社会空间融入、渗透到国民知识、意识和行为中去。最终，通过对大众娱乐的改造，建筑在共同体验和想象基础上的社会主义国家得以形成，新政权的合法性基础也由此建立起来。

再次，在以电影和戏剧改造为先导的新中国文化转型中，延安革命文化、苏联文化与海派文化碰撞融合，趋同性与多元性并存。

以电影和戏剧为代表的大众娱乐改造构成了新中国大众文化转型的重要组成部分。在此期间，一方面，海派文化与延安革命文化、苏联文化在国家权力主导性和意识形态一体化强劲推动下交叉叠合，协同书写着新中国的国家叙事。在此过程中，上海的都市文化为乡村文化所取代，一些进口影片也因满足了对资本主义制度的批判而得以暂时传播。（下转第 116 页）

- ① 《去年最好的戏》，《文汇报》1950 年 2 月 11 日。
- ② 廖望 《“幸福门”的演出，得荣誉奖的戏介绍之二》，《文汇报》1950 年 3 月 17 日。
- ③ （加）陈庭梅著，韩长青、朱倩译 《苏联电影的引进及其对塑造毛泽东时代中国的意义（1949—1976）》，《冷战国际史研究》2010 年第 2 期。

托派活动，引起了斯大林的高度警觉。1928年12月16日，即托洛茨基被逐出莫斯科一年后，苏联国家政治保卫局委员会全权代表沃伦斯基以该委员会的名义向托洛茨基发出最后通牒，称托洛茨基与其“志同道合者”近来的活动具有“反革命性质”，要求托洛茨基绝对保证停止一切政治活动，否则将不得不改变其“生存条件”，使其“完全脱离政治生活”。在遭到了托洛茨基的明确拒绝之后，1929年1月18日，苏联国家政治保卫局召开局务委员会特别会议，指控托洛茨基“从事反革命活动”，“组织非法的反苏政党”，“旨在挑起反苏行动并准备反对苏维埃政权的武装斗争”，因此决定将其“驱逐出苏联”。<sup>①</sup>1月20日，苏联国家政治保卫局向托洛茨基宣布了这个决定并将其驱逐到了土耳其。与此同时，中国留俄生中的托派活动特别是其与国内陈独秀反对派的联系，使得斯大林对于托洛茨基和陈独秀这样两个“捏笔杆子”

的反对派的联合，不能不有所忌惮。“斯大林之问”的真实动机和意图，或许就在于此。而其后陈独秀之于托派的关系，不能不说也证实了斯大林的这个顾虑。

总之，从中共六大后共产国际政治风向的嬗变来看，对于张国焘所述自己同瞿秋白之间的争论，特别是其在同斯大林会见之时的言行表现，斯大林是不会流露出“颇为满意”的神情的。也就是说，张国焘对于这次会见的记述不但时间上有误，其对会见动因及会谈内容的说法，也有悖于历史事实。

(本文作者 徐州工程学院思想政治理论课教研部教授 徐州 221111)

(责任编辑 赵 鹏)

<sup>①</sup> 《苏联历史档案选编》第10卷，社会科学文献出版社，2002年，第505、510页。

(上接第36页)例如，好莱坞电影被全面禁绝之后，暂时弥补片荒的西欧电影在内容上也配合着新政府的步伐。《孤星血泪》《雾都孤儿》反映了资本主义制度的弊病，《偷自行车的人》《罗马11时》则反映了二战后意大利失业工人的悲惨境遇，这些题材都从不同侧面印证着选择社会主义制度的正确性。

另一方面，以组织化、政治化和大众化为时代特质的大众娱乐，成为底层民众的政治参与渠道并非自然而成。它是特定政策导向、工作方法和时代背景共同孕育的产物，是新政权在意识形态建设探索过程中，政治历史观念和伦理情感生活高度符号化的结果。由于政治性的深度介入，新中国成立初期上海大众娱乐原有的娱情属性被削弱，转而成为政治建设的助推器，最终也不可避免地导致大众娱乐发展的僵化。大众娱乐的改造旨在提高民众的政治参

与度，不过，政治化也不可避免地削弱了娱乐活动的吸引力，其效果注定无法持久。在延安革命文化、苏联文化与海派文化的碰撞中，海派文化一度“失守”；但轻易地将1949年看作新旧文化的分水岭却过于武断，50年代后期承载着旧上海回忆的香港电影受到上海市民的热捧<sup>①</sup>，以及广泛弥漫于市民中间的怀旧情绪都足以说明，在新中国大众文化的强势转型中，原有的文化并未完全断裂，海派文化的张力低调却顽固地存在于社会生活之中。

(本文作者 杨丽萍，华东师范大学马克思主义学院副教授 上海 200062；陈庭梅，加拿大曼尼托巴大学历史系教授 温尼伯 R3T 2N2)

(责任编辑 赵 鹏)

<sup>①</sup> 张济顺 《转型与延续：文化消费与上海基层社会对西方的反应》，《史林》2006年第3期。