

《武訓傳》與電影體制的轉型

● 王曉瑜

在當代中國文藝史上，電影《武訓傳》應該說是一個獨特的存在。五十多年前的那場大批判運動，使其價值與意義遠遠超出具體文本，成為對日後文藝體制的建構、知識份子的精神文化，乃至於國家政治意識建構發生深遠影響的事件。因此，對於《武訓傳》的研究來說，封閉性的文本解讀意義不大。《武訓傳》是一個「大文本」，只有把圍繞《武訓傳》的形成與批判中的種種因素納入研究的視野，存在於這一事件中的種種謎障才有可能釐清。

多年來，學界對於《武訓傳》及相關事件的研究大多集中於1951年的批判運動，而對之前的電影劇本寫作、拍攝以及修改等過程涉及較少。應該說，《武訓傳》是一個涵義相當駁雜的文本，在文本的生產過程中，各種力量、各種聲音的糾結纏繞，在很大程度上影響到文本完成後的最終面貌。後來《武訓傳》被選中作為新的文藝體制建構的重要突破口，不可否認，有着許多複雜的原因（比如有人提出江青與陶行知之間的恩怨等），但筆者以為，更重要的原因還在於電影文本自身——文本自身所提供的闡釋空間仍然是其被選擇的首要依據。因此，對批判運動之前的文本完成過程進行探討，從一定意義上講，具有正本清源的價值，是很必要的。

據《武訓傳》的編導者孫瑜講，攝製這部電影的「主觀願望」在1944年就有了，中國電影製片廠的拍攝半途而廢，直到1950年下半年這部影片才由崑崙影業公司攝製完成，其間經歷了「迢迢七年」^①。這部電影的攝製過程幾乎經歷了近代中國一次最為深刻的社會轉型的全過程，而社會轉型中的許多帶有當時歷史色彩的因素都在影片中留下自己的影子。創作者的興趣與志向、作為歷史事件的武訓事迹及作為歷史人物的武訓、私營影業公司的商業利益、新的主流意識形態話語的建構，在這部電影的攝製過程中相互糾結、纏繞、撕扯，形成了錯綜複雜的關係。限於篇幅，本文不可能對眾多複雜的關係進行全面的梳理，僅是從《武訓傳》劇本的修改過程中，商業因素與主流意識形態糾結撕扯這一角度展開探討。

《武訓傳》被選中作為新的文藝體制建構的重要突破口，有着許多複雜的原因，但更重要的原因還在於電影文本自身所提供的闡釋空間。對批判運動之前的文本完成過程進行探討，具有正本清源的價值。

一 文藝官員參與《武訓傳》的前兩次修改

《武訓傳》是在1949年2月初，由崑崙公司從中國電影製片廠收購拍攝權（已拍好的聲底片及拷貝隨同購入）後重新開始拍攝的，至1950年上半年攝製完成，期間曾有三次集中的修改，時間已是在新政權在上海建立以後。

1949年10月，崑崙公司編導委員會經過「大小幾次討論」後，對《武訓傳》作了第一次修改。主要修改內容有兩點：其一是把原來的正劇改為悲劇，確定了「批判加歌頌」的基調；其二是增加了武裝反抗者周大的戲份，周大被敘述為失散的太平軍戰士，後來成為一支農民武裝的首領，「對地主惡霸索還血債」^②。

一般認為，崑崙公司與左翼文藝界及中共之間有着深厚淵源。該公司是1947年5月由聯華影藝社改組而成，而聯華影藝社就是遵照周恩來在國統區建立「文化戰線中的一個據點，一處重要的文藝陣地」的指示而成立的^③。編導委員會在崑崙公司中是一個地位獨特而重要的組織，一直由左翼人士組成。崑崙公司的主要出資人、總經理任宗德後來在一篇文章中指出，以陽翰笙為主任的編導委員會說起來應該屬於製片業務系統，「但實際上編導委員會不但指導着影片創作和製片生產，而且是整個崑崙公司的領導核心。陽翰笙和地下黨組織通過編導委員會和公司上層人物領導崑崙的業務活動」^④。

在建國前，由於在國統區文化界的黨組織不能公開存在，黨對進步電影業的領導一般通過公開存在的編導委員會來實施。在新的政權建立後，電影編導委員會由於其與黨的特殊關係，在一定程度上是一個準官方組織，起着私營公司中黨組織的作用。例如，這次修改《武訓傳》的主要參加者是接替陽翰笙擔任編導委員會主任的陳白塵，時任上海戲劇電影工作者協會主席、上海文化局文藝處處長。委員會成員蔡楚生，在1946年即與陽翰笙、史東山一起受周恩來指示到上海建立進步電影基地；建國後不久，蔡楚生即出任中央人民政府文化部電影局藝術委員會主任，後擔任中央電影局副局長。作為黨派往國統區的文藝工作者，當黨在上海取得政權後，其身份也自然具有極強的文化官員色彩。因此，《武訓傳》的首次修改已經有着意識形態主管機構及文化官員參與創作的色彩。

1950年1月初，《武訓傳》進行第二次修改討論。儘管參加者包括影片編導者孫瑜、主演趙丹和編導委員會成員鄭君里等，但主要卻是聆聽「上海電影事業管理處的黨的領導同志」夏衍、于伶和陸萬美的意見。其中，電影開頭與結尾女教師對武訓加以評述的設想，就是來自陸萬美，其目的在於「結合現實」，「用今天的觀點對武訓加以批判」^⑤。如果說，第一次修改時編導委員會的官方色彩是隱在的、尚有些模糊的話，那麼這一次夏衍、于伶、陸萬美作為文化官員的身份則是顯在的、確定無疑的。

在這兩次修改中，《武訓傳》的敘事在這些文化官員或是準文化官員的指導下發生重構，顯然愈來愈趨近新的官方意識形態，這讓我們或多或少看到了後來那種「領導出思想，群眾出生活，作家出技巧」的集體創作模式的影子。種種迹象表明，文化領域內的各種力量正在形成一種新的格局，文化官員與文藝創作者的新關係正在建構。在這種新的格局中，文化官員可以且必須隨時直接介入文藝創作。對於文化官員來說，這樣的介入是黨所要求的一種職責，而文化官員與文藝

《武訓傳》的敘事在文化官員或是準文化官員的指導下發生重構：文化領域內的各種力量正在形成一種新的格局，文化官員與文藝創作者的新關係正在建構。在這種新的格局中，文化官員可以且必須隨時直接介入文藝創作。



《武訓傳》劇照

創作者是一種思想領域內的領導與被領導的行政隸屬式關係。「從某種意義上」，文化官員「作為一個思維着的主體事實上只是黨的有關思想精神在相關領域內的自覺延伸」；以文化官員為中介，「黨對文藝的政治與思想領導也通過組織化的方式來直接的具體規定着文學藝術的創作內容以及相關的文學實踐活動」^⑥。

文化官員對於文藝創作的直接參與，一方面可以及早地糾正創作者對於主流意識形態理解的某些偏差，另一方面可以在作品中加入更多的主流意識形態內容，從而保證了官方意識形態在文藝作品中的貫徹，使藝術作品更大程度地承擔起擴散官方意識形態的責任。這種在《武訓傳》創作與修改過程中若隱若顯的參與方式，在此之後逐漸被體制化，極大地影響了共和國文學藝術的狀貌。

文化官員對於文藝創作的直接參與，一方面可以糾正創作者對於主流意識形態理解的某些偏差，另一方面可以保證官方意識形態在文藝作品中的貫徹，使藝術作品更大程度承擔起擴散官方意識形態的責任。

二 商業利益與第三次修改

1950年9月，孫瑜對劇本又作了一次修改。如果說前兩次修改與新生的政權有許多聯繫，帶有新的意識形態的規範色彩，那麼第三次修改卻有很大的不同。這次修改的提議來自崑崙公司的資方。孫瑜在〈影片《武訓傳》的前前後後〉一文中記敘了他與資方就此次劇本修改問題上的爭執^⑦：

《武訓傳》順利拍攝到當年九月，忽然崑崙公司要我把影片拍成上下兩集。他們說，看了拍好的「毛片」，質量頗高，但拍好的膠片已夠一部半電影的長度，不如再加一些戲拍成上下兩集，就等於兩部片子了。我不同意加戲拍成兩集。雙方爭執不下，以致在一個丹桂飄香的夜晚，在公司的大院裏，我被約去參加一個好像「吃講茶」說理的大型座談會，鄭君里、孟君謀及部分編導委員和工人們都參加了。「崑崙」的資方夏雲瑚、任宗德、蔡叔

厚三位都到了場。我固執地認為，一部完整的電影，加戲分成上下兩集公映，戲分散了、拖長了，會損害藝術效果。他們卻說：「明天大家的工資都發不出了，還講甚麼藝術效果？」打出了這樣一張「牌」，我只能回答：劇本是市電影管理處當局通過的，我當聽從「電管處」領導的決定。

「電管處」領導的意見如何以及此次爭執的最終結果如何，孫瑜在文中沒有交代，但文中提到，在此後的半個月裏孫瑜對劇本進行了加長和修改，1951年初公映的電影《武訓傳》也確實分為上下兩集。由此看來，孫瑜最終未能抗拒資方的修改提議。

再來看修改的內容，嚴秀在〈風雨蒼黃《武訓傳》〉一文中，把此次修改所涉內容概括為如下三點：（一）武訓昏睡中幻入地獄天堂的夢境；（二）李四和王牢頭幫助周大越獄，周大逼上梁山；（三）封建官吏為了收攬人心，利用武訓，奏請朝廷嘉獎武訓^⑥。對照孫瑜〈影片《武訓傳》的前前後後〉一文，此種概括大致是不差的。

對於武訓幻入地獄天堂的一場戲，孫瑜稱是為了「進一步探索他的內心世界」^⑦，其中敵我分明的故事結構（甚至於有正反人物臉譜化的某些影子，如張舉人在這場戲中是一個青面獠牙的魔鬼）和感情色彩分明的敘述語言，體現出明顯的趨近主流意識形態的努力。但天堂的五彩祥雲、地獄的硝煙烈火、青面獠牙的魔鬼、牛頭馬面、奈何橋、吞噬生命的巨磨、血流成河……這樣的場面的不斷鋪陳，已與娛樂性電影中的神怪戲非常接近了。

新添加的人物小偷李四是一個類似於梁山英雄時遷的人物。一方面，李四角色的加入使得劇本增加了許多武俠劇的情節；另一方面，其類似京劇丑角的詼諧語言與滑稽動作能時不時引起觀眾的哄堂大笑，增添了電影的娛樂性。

清廷官員奏請嘉獎武訓的一場戲，儘管作者刻意凸現「封建統治者的殘暴與陰險」^⑧，以趨近主流意識形態，但從視覺效果上，慈禧太后坐朝，「寶座下一片馬蹄袖和朝珠」^⑨，群臣三叩九拜齊呼萬歲的宏大壯闊場面，卻有着吸引觀眾眼球的要素。

這些後來被批判者稱之為「熱鬧」的場面，顯然與電影的票房和電影投資方的盈利有着更為密切的關係。看來，孫瑜儘管已可借用政權的力量（在這一事件中，「電管處」是這一力量的符號）來對抗資方的要求，但仍然不能置資方的盈利訴求於不顧。在修改過程中，孫瑜顯然試圖把商業利益的訴求納入主流意識形態的敘事框架之中，在政治與經濟的不同訴求之間尋求某種平衡。因此，嚴秀把此次修改稱為「由於經濟」，應該說是相當準確的^⑩。在電影《武訓傳》的形塑過程中，除了編導者的個人因素和主流意識形態的力量外，商業因素的參與也是其中一個影響其最終狀貌的重要力量。

儘管夏雲瑚與任宗德很早就與中共有着頗為良好的互動，投資崑崙公司無疑有着很強的政治與文化選擇的色彩，但也不能排除這同時也是一種商業的選擇，其中有投資盈利與擴張資本的考量。

三 《武訓傳》的無限商機

崑崙公司成立時的出資者有三人，夏雲瑚投資最多，任宗德次之，另外就是蔡叔厚代表中共地下組織投資了很小部分。夏雲瑚與任宗德都是當時頗有影

響的實業家。崑崙公司成立後，運營資金主要依靠夏雲瑚與任宗德的投入，或利用二人在實業界的社會關係加以籌集。儘管夏雲瑚與任宗德很早就與中共的地下組織來往密切，思想頗為左傾，與中共有着頗為良好的互動，投資崑崙公司無疑有着很強的政治與文化選擇的色彩，但也不能排除這同時也是一種商業的選擇，其中有投資盈利與擴張資本的考量。在崑崙公司運營的1940年代中後期，國民黨在中國大陸的統治已日暮途窮，中共的思想與觀念在普通民眾中卻獲得愈來愈多的認同，其影響急劇擴張。在此背景下，左翼色彩的電影無疑擁有人數頗眾，並且日趨增多的觀眾群，而觀眾群是與票房收益聯繫在一起的。

即使從中共方面而言，在私營體制結束之前，資本的擴張為公司的良好運轉提供了保障，雄厚的資本有助於在商業競爭中處於優勢，因此也會提高崑崙公司在電影界的影響，這顯然對其通過電影擴散官方意識形態有很大的幫助。更重要的是，私營體制下運營的崑崙公司，其數目頗為不少的從業人員的生存必須以商業的盈利來保障。因此，只要私營體制不改變，影片製作中的商業盈利考量就難於避免。

具體到崑崙公司拍攝《武訓傳》的起因，也主要出自商業考量。由於戰爭所引發的動蕩局面，在上海解放前一、兩個月，崑崙公司的製片業務已處於停頓狀態。夏衍在《〈武訓傳〉事件始末》一文中有着這樣的敘述^⑬：

大概在1949年秋冬之間，崑崙公司老闆任宗德和孫瑜、趙丹三人到文化局來找我（當時我是文管會副主任兼文化局長），大意是說：崑崙有人才，有資金，有廠棚可以拍片，但是缺少劇本，因此，他們向「中央」買下了《武訓傳》的攝製權，現在打算開拍了。……我認為在目前的情況下，不必用這麼多的人力物力去拍這樣一部影片。但是任宗德和孫瑜都堅持要拍，說大批導演、演員沒有事做，政府又要我們恢復生產，只有這部片子才能讓許多有能耐的電影工作者在事業上有所發揮。

可以看出，崑崙公司通過拍攝電影《武訓傳》以擺脫經營不景氣的意圖是顯而易見的。如此看來，資方在修改劇本時，出於票房的考慮提出一些取悅於觀眾的修改意見，也是自然而然的了。

事實上，商業性因素的參與遠不止以上內容，從《武訓傳》創作之初直至完成之後整個過程都有其影響，牽涉到戲裏戲外。

小桃與武訓愛情悲劇的情節在電影中佔有很大的分量。這段戲無論是在大批判運動之前還是之後都倍受批評。拋開歷史語境，即使現在來看，這些情節在藝術上也沒有多少成功之處，它們既與歷史上武訓的事迹相去甚遠，也無助於電影中武訓形象的刻畫，整條線索游離於武訓行乞興學之外。在電影公映後不久，李長之批評這一戲份是「特意多添些羅曼蒂克的氣象」，「恐怕還有革命和戀愛，英雄和美人那些老套在作怪」^⑭。然而，藝術水準與票房收入畢竟不是同一回事。如果從市場運作的角度看，則很容易理解這條線索的無端插入——儘管對於影片故事的完整性有所破壞，但這段淒婉愛情故事顯然能夠適合一個非常之大的觀眾群的觀賞口味，從而帶來不菲的票房收入。

1951年《文匯報》刊載了一條消息：毛主席與周總理都看了影片《武訓傳》。當我們經歷了二十世紀末期的市場化大潮後，其實不難發現，這一事件所具有的商業意義：經媒體炒作的名人效應可能為投資方帶來更多的票房收益。

其實，小桃與武訓的愛情戲在影片修改之前有更大的分量。據陸萬美說，在他最初看到的電影腳本中，「一半以上是描寫虛構人物小桃與武訓戀愛故事的」^⑤。由此看來，在《武訓傳》創作之初，電影的編導者就必須考慮電影投資方的商業目標；或者說，小桃這一線之所以出現，本身就是資方盈利訴求施力的結果。

再談遠一點，武訓故事的傳奇色彩本身就有許多的看點（比如，其求乞時豎鼎、玩把戲等，轉化成視覺形象後本身就相當熱鬧），其「奇突」^⑥的事跡對於觀眾的吸引力本身就有商業價值。《武訓傳》之所以在中國電影製片廠能投入拍攝，後來崑崙公司在建國後不久就立即着手重拍，投資方在這一題材中看到的「無限商機」恐怕是其中一個決定性的原因。

1951年3月12日，《文匯報》在「文藝短波」欄中刊載了一條消息：毛主席與周總理都看了影片《武訓傳》。在後來的批判運動中，《文匯報》就此事作了檢討，其中說，這則短訊的原稿是由崑崙公司提供的^⑦。限於當時的語境，《文匯報》只能從政治的維度上來闡釋這一事件。然而，當我們經歷了二十世紀末期的市場化大潮後，其實不難發現，這一事件所具有的商業意義：經媒體炒作的名人效應可能為投資方帶來更多的票房收益。透過這一事件，我們也可以觸摸到歷史的某些蛛絲馬迹：在1950年前後，即將面臨巨大轉型的中國電影，依然很大程度上保留着市場化的因素。

中國電影業在建國之前，以私營為主，一直是以市場化的機制運作。至1949年前後，國內的電影市場已趨於成熟。1949年中共建政後，電影體制的轉變並沒有隨疾風暴雨式的軍事勝利驟然而至。1948年11月，中共中央對電影事業所作的指示中說：「現在我們的電影事業還處於初創時期，如果嚴格的程度超過我們事業所允許的水平，是有害的，其結果將是窒息新的電影事業的生長，因而反倒幫助了舊的有害的影片可得市場。」鑒於此，指示中規定的選取電影劇本的標準較為寬鬆^⑧：

電影劇本的標準，在政治上只要是反帝、反封建、反官僚資本的，而不是反蘇、反共，反人民民主的就可以。還有一些對政治無大關係的影片，只要在宣傳上無害處，有藝術上的價值就可以。至於藝術標準，亦應從大處着眼，不應流於細節的苛求。細節上的完美只能逐步達到，不能一蹴而致，這是要在批評與實踐的過程中逐漸做到的。

……

電影劇本故事的範圍，主要應是解放區的，現代的，中國的，但同時亦可採取國民黨統治區的，外國的。古代的，外國進步名著，需要加以適當的改造，古代的歷史故事亦可以選擇。

事實上，新政權不但在政策上為舊有市場化電影體制的繼續存在留下了空間，而且在1949至1950年間，還以貸款和實物方式對歷經戰亂、經營非常困難的私營影業予以支持。如果我們不局限於文化及文化體制之內，而在更為廣闊

對於一個新建的政權，穩定經濟從而不至於引發大的社會動蕩是其第一要務，軍事的勝利需要以經濟的平穩過渡來鞏固。穩定從業人員頗為眾多的電影業其實也包含在穩定經濟的政策內容之中。

的視野下關注這一行為，其合理性與必然性並不難理解。對於一個新建的政權，穩定經濟從而不至於引發大的社會動蕩是其第一要務，軍事的勝利需要以經濟的平穩過渡來鞏固。而電影業作為一種特殊的藝術門類，有着現代工業生產的眾多特徵，須許多人員、許多部門的協作方能完成。因而，穩定從業人員頗為眾多的電影業其實也包含在穩定經濟的政策內容之中。基於此，在建國初期，新政權對於電影業，更多的關注是經濟因素也便在情理之中。這樣便使得電影的創作能在一定程度上與主流意識形態保持一種相對融洽的關係成為可能，舊有的市場化機制也得以繼續運行。這就是《武訓傳》電影在修改過程中商業性因素依然能夠不斷閃現的原因。

這種狀況可以用陸萬美在〈我對電影《武訓傳》的初步檢討〉中的一段敘述來印證^⑩：

1950年初一個晚上，崑崙公司的邀請我們幾個朋友去座談《武訓傳》的電影腳本。臨行時，受託催約的一位同志告我：「這片子在解放前已拍了三分之一，投下資本已達七億，今晚一定要幫助解決：要不要拍攝的問題。」

《武訓傳》因經濟原因的修改，以及之前的某些取媚觀眾的因素得以保留，不能完全看做是資方的追求或施力的結果。政權與資方的追求有着重合的地方，或曰有較高的兼容性，因此在此時此事上同樣體現着政權的立場。

在當晚的討論中儘管夏衍與于伶均持否定意見，陸萬美也提出了一些批評，但影片後來仍被批准拍攝，經濟方面的考量顯然起了關鍵性的作用。這種時代的背景也有助於解釋如下事實：在前文所提及的孫瑜的回憶文章中，當敘述到孫瑜提出由「電管處」裁決他與投資方的爭執時便再無下文了。從這一意義上講，《武訓傳》因經濟原因的修改，以及之前的某些取媚觀眾的因素得以保留，又不能完全看做是資方的追求，不能完全看做資方施力的結果。政權與資方的追求有着重合的地方，或曰有較高的兼容性，因此在此時此事上同樣體現着政權的立場。對影片中的商業性因素看法的矛盾是政權內部產生的，源於主流意識形態與政權內其他領域的複雜關係。

四 大批判的效果：從市場化到意識形態化

與《武訓傳》批判運動相繼，1951年年底文藝界便開始了整風運動。在1951年11月24日的北京文藝界整風學習動員大會上，當時中央電影局的領導黃鋼在講話中談到這樣一件事：「記得我們電影局一個編劇小組在上海的時候，對於當時上演的一個私營廠的片子（《水上人家》）曾認真討論寫了短短的文章，承認它的某些進步傾向，但同時指出：這裏面的階級關係是模糊的，這文章經上海方面的某一負責同志看後，說是：片子剛上演，先只能說好的，免得影響營業，上演一陣後，才能批評。」對此黃鋼不無遺憾地說：「如果在這個階段，當時當地的領導首先抓緊了思想領導，首先支持並鼓勵了大家用階級觀點來區別各種影片的實質的工作，那末後來許多壞傾向的片子，以及許多顛倒了階級關係的片子，是不至於發展的〔得〕那麼嚴重的。」^⑪

黃鋼的這段話其實很能印證建國初期經濟、政治、文化的複雜關係。如果把黃鋼與上海某負責人的分歧單純用對待文藝問題的激進與穩健來解釋，並不完全準確，因為這裏面更有一種局部與全局的關係。黃鋼作為電影界的領導者更多是立足於文藝對於主流意識形態的建構作用來考慮問題，因而可能很難理解上海某負責人立足於全局平穩的考慮，在1951年前後更多地關注經濟因素（以「影響營業」為其表徵）。在《武訓傳》修改過程中兩種聲音的複雜關係，也當如是觀。由此也並不能證明新政權內部對於新的文化體制的設想有多少分歧。

就電影而言，上面所說的較為寬鬆的環境僅僅是一個側面，我們還必須注意到另外一個側面。早在1948年，後來任中央電影局第一任局長的袁牧之在給中央的報告裏，就提出了在全國範圍內逐步建立起以國營為主體的電影企業體系^②。儘管後來新中國電影業的轉軌遠比當初袁牧之設想的通過市場競爭實現要激烈得多，也要迅速得多，但從後來的歷史發展看，袁牧之所設想的建立以國營為主體的電影體制，基本就是黨要在建國後建立的電影體制。從這種意義上講，1950年前後，對於電影業的物質性支持與寬鬆的政策很大程度上是限於當時困難的經濟狀況的一種「權宜之計」，或者說是一種過渡時期的必然。如果說，在1949以至1950年，把商業性因素驅除出電影（包括劇本和運行體制）要受到許多現實因素的制約，那麼在經濟已經出現好轉的1951年，新政權已具備了這種實力。各種因素的糾合使得孫瑜與其《武訓傳》不幸被選中，成為這種轉變過程中的一個標誌性事件。

1951年9月11日，《文匯報》登載出一則消息〈加強電影製片廠的思想領導長江崑崙兩公司正式合併〉，內中報導：「本市公私合營的長江影業公司與代管崑崙影業公司已於9月1日起正式合併，定名為『長江崑崙聯合電影製片廠』」，報導最後指出：「這是電影界的一件大事，這也為一般私營廠指出了今後發展的方向」^③。同版的另一篇新聞，報導了於10日舉行的長江崑崙聯合電影製片廠成立大會的情況。報導說，在成立大會上，「華東局文化部黃源副部長指出兩廠合併貫徹了中央的電影政策」，「上海文化局夏衍局長指出兩廠合併，基本走上了公營，是達到正確領導集中人力物力從事人民電影的開始」^④。

這一事件可與同時進行的規模浩蕩的《武訓傳》批判運動作互補性的理解：新政權不僅要驅除如《武訓傳》這樣的電影在創作中的商業因素的參與，而且要取消這種因素得以存在的文化體制。隨着私營電影業在極短時間內被改造，電影製作中的商業性因素隨即消失，等到重新泛起，已是四十餘年後的事情。當然這只是文化體制轉軌的一個側面，幾乎在同時，文藝領域內其他方面的市場性因素如自由撰稿人、私營性報刊、稿費制度也正在消失或改變其涵義。

儘管市場化的運作與文學藝術的關係非常複雜，商業性因素挾經濟之強力也時常對文學藝術形成某種擠壓，作家在許多時候面對市場性的要求也顯現出頗多的無奈，然而市場化文化體制的消失，卻使得作家失去了一種原本可供選擇的生存空間。《劍橋中華人民共和國史》（*The Cambridge History of China, vol. 14, The People's Republic*）中說，新中國文人「不能跟他們的先輩完全一樣，因為當他們發現國家的領導強迫他們損害他們的原則時，他們又不能回到書齋，或

新政權不僅要驅除如《武訓傳》這樣的電影在創作中的商業因素的參與，而且要取消這種因素得以存在的文化體制。隨着私營電影業在極短時間內被改造，商業性因素隨即消失，等到重新泛起，已是四十餘年後的事情。

隱居到山上去過體面的學者或藝術家的生活，在中華人民共和國他們必須參加到這個制度中」²⁹。

其實，近代以來，除了「回到書齋」和「隱居山野」這兩種古老的方式外，市場化的文化運作體制也為中國文人提供了另外一種與主流意識形態保持一定距離的生存空間。這一體制的消失，切斷了中國文人的又一條退路，使其對「這個制度」的依附性得到極大的強化。商業性因素的退出並沒有為作家、藝術家的創作帶來自由，其留下的空間馬上被主流意識形態話語所填補，文學藝術愈來愈被緊緊地綁在政治的戰車之上。

其實不僅是電影，新中國的文學史又何嘗不是如此？文學藝術失去了自我調適的空間，文藝政策的調整能對文學藝術帶來立竿見影的效果，這與影響文學藝術創作的力量的單一化有很大的關係。而當年市場化運作體制的消失，商業性因素在文藝作品中被驅逐，無疑把這種單一化進程大大推進了一步。

註釋

- ① 孫瑜：〈編導《武訓傳》記〉，《光明日報》，1951年2月28日。
- ② 孫瑜：〈我編導電影《武訓傳》的經過〉，《文史精華》，1995年第2期，頁15。
- ③ 任宗德：〈回首崑崙(二)〉，《電影創作》，2000年第2期，頁77。
- ④ 任宗德：〈回首崑崙(三)〉，《電影創作》，2000年第3期，頁75。
- ⑤⑦⑨⑩⑪ 參見孫瑜：〈影片《武訓傳》的前前後後〉，原載《中國電影時報》，1986年11月29日、12月6日、12月13日。轉引自張明主編：《武訓研究資料大全》(濟南：山東大學出版社，1991)，頁894-95；896-97；897；898；898。
- ⑫ 王潔：〈建國後17年文學與政治文化之關係〉，載朱曉進等：《非文學的世紀：20世紀中國文學與政治文化關係史論》(南京：南京師範大學出版社，2004)，頁273。
- ⑬⑭ 嚴秀：〈風雨蒼黃《武訓傳》〉，《粵海風》，2004年第1期，頁55。
- ⑮ 夏衍：〈《武訓傳》事件始末〉，《戰略與管理》，1995年第2期，頁18。
- ⑯ 李長之：〈武訓傳電影與武訓畫傳〉，《光明日報》，1951年2月26日。
- ⑰⑱ 陸萬美：〈我對電影《武訓傳》的初步檢討〉，《文匯報》，1951年8月31日。
- ⑲ 高嘯認為，「《武訓傳》的作者，卻只是被武訓這個人物的一種奇突行動所感動」拍攝了《武訓傳》。參見高嘯：〈不必要拍的《武訓傳》〉，《文匯報》，1951年5月5日。
- ⑳ 參見〈本報關於處理《武訓傳》的批評和報導的檢討〉，《文匯報》，1951年5月21日。
- ㉑ 中共中央宣傳部：〈關於電影工作的指示〉，轉引自程季華主編：《中國電影發展史》，第二卷(北京：中國電影出版社，1980)，頁393-94。
- ㉒ 黃鋼：〈電影局開展整風學習的兩個關鍵問題〉，《文藝報》，1951年第5卷第5期，頁16。
- ㉓ 參見鍾大豐：〈新中國電影事業的初創設想與實施〉，載鄺蘇元、胡克、楊遠嬰主編：《新中國電影50年》(北京：北京廣播學院出版社，2000)，頁185。
- ㉔ 〈加強電影製片廠的思想領導 長江崑崙兩公司正式合併〉，《文匯報》，1951年9月11日。
- ㉕ 〈長江崑崙聯合電影製片廠 昨隆重舉行成立大會〉，《文匯報》，1951年9月11日。
- ㉖ 麥克法夸爾(Roderick MacFarquhar)、費正清(John K. Fairbank)編，謝亮生等譯：《劍橋中華人民共和國史》(北京：中國社會科學出版社，1990)，頁229。