

REMEMBRANCE

記憶

DOMESTIC EDITION

国内版

Irregular Publication

不定期出刊

追忆似水年华
汇聚天下文章
建立交流平台



《记忆》279期

華憶圖書專輯（3）

【华忆简介】

为华人服务，出华语好书

【散文随笔】

乔晞华 总统制造——美国大选

内容简介与作者前言

【本书节选】

第一章 建国基石

一、什么是政治？

政治是通过非暴力的方式决定权力和资源的分配

“妥协”和“胜负难料”是政治的两大特点。

二、民众会被蒙蔽，众意不可靠。

穷人有“打土豪，分田地”的天然倾向避免。

三、“多数人暴政”

在多数原则的正当性确立之后，

如何保护少数人的利益？

四、中央与地方，孰弱孰强？

党派之争，不利于国家的团结。

五、坚持民主，实际上是坚持民主的程序。

民主的一个重要特征是包容。

民主无法避免多数人暴政，民意并不等于民主。

解决问题的办法多元与妥协。

六、自由不是任性意义上的自由，

是在国家限制下的个人自由，是一种程序上的自由。

七、平等意味着平等的对待和平等的机会，

但是平等并不意味着结果相同。

附：本书目录

【文艺研究】

启 之 人民电影（1949-1966）

——一个制度与观念的历史（上卷）

导言 人民电影的“一体化”与“一元化”

【本书节选】

第五章 电影的六大母题：种类与内涵

第一节 “歌颂与效忠” “革命与斗争” “英雄与模范”

“新旧对比” “进步与落后” “爱情与亲情”

第二节 母题之间的关系及其特点

第六章 电影中的人物

第一节 新的人物，第二节 人物的意义结构

第三节 人物的代码与功能 第四节 人物的神化与妖魔化

1. 神化的重点与方法 2. 妖魔化的方法 3. 对地主的妖魔化

附：本书目录

【人物传记】

王学礼 孙谦的如影人生

内容简介

前言/杨占平

【本书节选】

第六章 “花园”风云

票房亏钱的获奖影片与引蛇出洞的右派分子

回晋前悔恨一生的两篇文章

第七章 离京回晋

作为白旗被拔掉的反腐题材影片

大放卫星的献礼片与“炒了一次回锅肉”

后记/王学礼

【本刊声明】

【华忆简介】

为华人服务，出华语好书

美国华文记忆出版有限公司在得克萨斯州 (State of Texas)，简称“华忆”。出版中英文学学术著作、文学作品、回忆文集、文史散文、随笔札记、人物传记等。华忆的宗旨是，出华语好书，为华人服务。

作为一家海外华文出版社，华忆有如下特点。

第一，收费低廉。每本（480页以下）的书仅收980美元，也就是说，编/作者只需用6860元左右的人民币，即可在华忆出书。所出之书有实体和电子两种版本，这两种版本均有国际书号（ISBN）。华忆还会为每本书向美国国会图书馆申领国图编目号（LCCN），并按国会图书馆的规定，呈交一本样书，以为备案之用。同时，大陆的编/作者获赠10本样书，欧美的编/作者获赠1本样书。

第二，讲究效率。通常情况下，一部编校完毕的“齐清定”的书稿，一周之内即可完成排版和书封设计，两周之内即可付梓问世，第三周编/作者即可在卢鲁网（Lulu）、巴拉芭网（Blurb）和谷歌网（Google play）上看到新书。在新书问世后的第一时间，华忆即会给编/作者向国内寄出样书，在没有突发的不可抗力的情况下，编/作者将在一个月内收到样书。

第三，重视服务。在接到客户信函的一个工作日内，公司主管即会答复。如来稿需要编辑和校对，华忆将为编/作者推荐资深的编校人员。编校、排版后的书稿和书封会交给编/作者征求意见。所赠样书，免费寄到编/作者指定的中国大陆的任何通邮地址。编/作者如需要更多的实体书，华忆将提供包印包邮的服务。

第四，分成合理，账目透明。华忆售书所得，除纳税之外，余者与编/作者五五分成。每年2月结账一次。用户可随时查阅各网站的销售情况。

得克萨斯一词来自印第安语，意为“朋友”。华忆虽远在大洋彼岸，但与国内作者休戚与共。它愿在大道沉沦，风雨如晦之际，为自由言说略尽绵薄。📖

华忆的信箱 (Email) : RememPub@gmail.com

华忆的网站: jiyi2008.com 电话 (Tel) : 512-699-2700

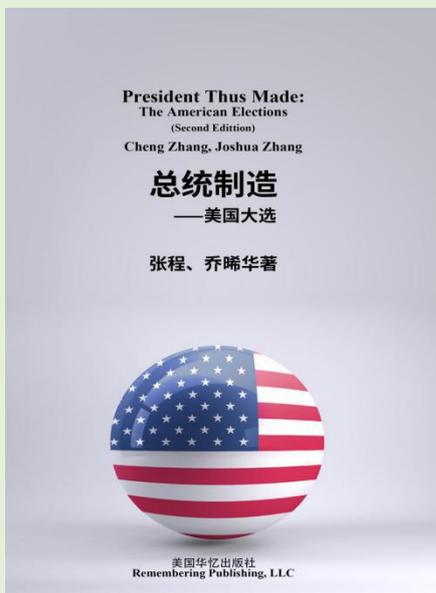
华忆的地址: Remembering Publishing, LLC,

9600 S IH-35, C600, Austin,

TX 78748, USA

【散文随笔】

总统制造：美国大选



张程、乔晞华著

ISBN: 978-1-951135-02-7 (P-平装本)

978-1-951135-03-4 (E-电子本)

LCCN: 2019912153

美国华忆出版社 奥斯汀·得克萨斯州

2013年10月第一版

2019年8月第二版

字数: 127千字

内容提要

美国大选是夺取政权的斗争，是你死我活的较量，是两党博弈的战场。大选中没有硝烟胜似硝烟，没有流血胜似流血。本书以普通选民的经历讲述2012年的美国大选，以历史的眼光记述围绕选举的斗争，以专家的视角介绍关于选举的科研，以知情者身份披露鲜为人知的秘闻。

美国的许多官员和议员是通过从选区选举出来的。为了体现一人一票的原则，美国每十年需要对选区进行重新划分。选区重划过程充满着猫腻，政客们常用“稀释”和“压缩”的手段打压对手，这一方法与中国人妇孺皆知的“田忌赛马”的策略极为相似。谁在选区重划中占了先机，谁就可以在以后十年的选举中占到便宜。选举的结果在正式投票前已经确定，选区重划使得“人民选举代表”变成了“代表选择人民”。

1990年到2003年之间，德州经历了三次选区重划，两党为此打得不可开交。2011年德州又进行了选区重划。共和党以多数党地位打压民主党。民主党不甘

心任人宰割，奋力反抗，终因势单力薄，难敌对手。大选前的选区重划已经决定了德州民主党的失败命运。

无记名投票是暗箱操作不透明的。但是科研人员可以用科学的办法透过密封的票箱了解人们是如何投票的。本书以通俗易懂的手法介绍了这些科研成果。

2012年大选中，共和党群雄混战，两败俱伤，为最后的失利埋下了祸根。共和党总统候选人罗姆尼是位不知百姓疾苦的官二代富二代，口无遮拦，为了胜选不断地变更立场，甚至造谣重伤，失信于选民，终于败北。奥巴马总统则占尽了天时、地利与人和的先机。本书不仅介绍了大选的实况，还讲述作者的选举经历，周围民众的政治热情。

本书可以使读者全面而又系统地了解美国的大选，分享鲜为人知的选举秘密，客观地解读美国的选举，从美国的政治体制和选举体制中获得借鉴。📖

【本书节选】

第一章 建国基石

1787年，富兰克林¹在完成宪法起草离开独立大厅时，有一位妇女问他，“你们给我们创造了什么？”

富兰克林答道，“一个共和国，夫人，如果你们能好好维系它的话。”

俗话说“创业容易守业难。”看来美国的建国者们也懂得这个道理。美国是一个种族多、移民多、信仰多的“三多”国家。美国又是一个贫富差别巨大的国家，要维系这样的国家，使意见迥异的国民和平相处，可不是一件容易的事。富兰克林和其他建国先驱们对美国以后的命运不无担忧。

什么是政治？

政治是通过非暴力的方式决定权力和资源的分配

“妥协”和“胜负难料”是政治的两大特点。

如何维系一个国家是个政治问题。对于如何定义“政治”，目前还没有公认

¹ 本杰明·富兰克林（Benjamin Franklin, 1706-1790）十八世纪美国的科学家和发明家，著名的政治家，哲学家，外交家，文学家和航海家，美国独立战争的领袖。他对美国独立做出的贡献只在华盛顿之下。

的确切说法。按照著名的政治学家拉斯韦尔²的说法，“政治决定何人在何时、何地、以何种方法得到何物。”换句话说，政治通过非暴力的方式决定权力和资源的分配。

无论一个人的目的多么崇高（例如为了天下劳苦大众的幸福）或者多么渺小（例如为了一己私利），争夺有限的权力和资源的斗争都是政治行为。要想做到在争夺有限的权力和资源的过程中不使用武力，只有通过妥协、合作、协商和争论（有时甚至通过贿赂和欺骗）来实现。从这一角度看，“政治是肮脏”的说法不无道理。

由于资源有限，每个人对权力和资源的愿望不可能全部实现。因此在争夺资源的斗争中会有输有赢。“妥协”和“胜负难料”是政治的两大特点。建立和维系美国，美国人面临着四个大问题。

民众会被蒙蔽，众意不可靠。

穷人有“打土豪，分田地”的天然倾向

第一个问题是对人性的认识。中国人受儒家思想的影响，相信“人之初，性本善”。西方人受基督教的影响，相信“人之初，性本恶”。两种观点虽一字之差，却有着天壤之别。在美国的建国初期，人们以为具有民主思想的美国人会把集体利益和国家利益放在首位，会为集体和国家牺牲个人利益。这就是所谓的“共和美德”（Republican virtue.）。然而，美国人的表现却令人大跌眼镜。美国人尽管饱受英国人的压迫，痛恨英国人的自私。但是当 they 取得独立，掌握了政权以后，他们也表现得非常自私。并未把别人的利益、集体的利益和国家的利益放在心上。他们想到的只是自己的权力，却没有想过自己的义务。难怪在建国一百多年后，肯尼迪总统发表就职演说时还说，“不要问国家为你做了什么，要问你为国家做了什么。”卢梭³说得更直截了当，他认为民众会被蒙蔽，所以众意不可靠。

举一个例子说明这一问题。1786至1787年间，马萨诸塞州发生了“谢伊斯暴乱”⁴。美国虽然在独立战争中取得了胜利，但是战后的经济很糟糕，许多民

² 哈罗德·拉斯韦尔（Harold Lasswell, 1902-1978）是美国著名的政治学家，社会学家、心理学家和传播学者。

³ 让·雅克·卢梭（Jean Jacques Rousseau, 1712-1778），瑞士裔的法国思想家、哲学家、浪漫主义作家、政治理论家和作曲家。

⁴ 谢伊斯暴乱（Shays' s Rebellion），由丹尼尔·谢伊斯（Daniel Shays, 1747-1825）领导。

众欠了钱无力偿还。民众为了争取平等积极参加了独立战争，等到革命胜利后，他们却陷入了经济困境。谢伊斯暴乱正是在这种情况下发生的。谢伊斯参加过独立战争，回到老家后，由于无力还债，被告上了法庭。遭此命运的远不止他一个人，他开始积极组织抗债运动。像他这样的老兵，当年被征召入伍参军打仗，没有获得任何军饷，退伍时没有任何补贴，结果回到家中因欠债被投入监狱，实在太不公平。他们自发地拉起队伍进行抗债。在法院门口，这些抗债武装遇到政府派来阻止他们的民兵组织。不过，有不少抗债的民众和老兵本身也是兼职的民兵。在大多数情况下，民兵们同情这些抗债的队伍。

谢伊斯暴乱的导火索是州最高法院的判决，11名抗债领导人被判处有期徒刑。按照法院的说法，抗债行为是卖国行为，可以处以死刑。抗债队伍穷途末路，只好揭竿而起。谢伊斯率领七百多名抗债武装人员，向斯普林菲尔德军工厂⁵进发，试图夺取武器，沿途又有不少人加入他们的队伍。政府出动军队阻止，所幸的是，双方没有发生实质性的交战，事件以数名抗债人员死亡多人被捕告终，大多数被捕人员事后得到特赦。谢伊斯于1788年获特赦，后来搬到纽约，在贫困中死去。

谢伊斯暴乱给美国的开国元勋们上了一课，看来“民众自治”的道路是走不通的。要不然，将来一旦发生经济危机，占人口大多数的穷人会拉起队伍，来一次财富再分配。在这次暴乱之中，有的州就通过法律，为穷人减轻或免除债务。这些州大肆印制纸钞，没收财产，停止正常的收债程序。欠钱的穷人可以合法地逃避或延迟偿还所欠的债务。这样的做法与“保护私有财产”的资产阶级法治原则背道而驰，实质上是一种变相的财产再分配，有点像“打土豪，分田地”。如此一来，国家的经济秩序会被打乱，陷入无政府状态。政府必须想办法避免此类事件的发生。

避免“多数人暴政”

在多数原则的正当性确立之后，如何保护少数人的利益？

第二个问题是“多数人暴政”的问题。这一问题与法国大革命时期雅各宾派⁶曾经以革命和人民的名义，实行恐怖统治有关。按理说，民主能够达成全体共

⁵ Springfield Armory (1777-1968)，美国闻名的军工厂，1968年关闭，现为国家公园，旅游景点。

⁶ 雅各宾派 (Jacobin)，又叫雅各宾党、雅各宾俱乐部，是法国大革命时期资产阶级激进分子的政治团体。

识，但是由于民众的认识和利益差异等原因，民主其实只是多数人的民主。必须指出的是，多数人的意愿并不等于所有人的意愿，多数人的利益也不等于所有人的利益。民主要求人们以和平的方式解决争端、达成共识。而要达到这一目的，人们必须遵循多数原则。但是多数原则的正当性确立以后，保护少数人的权利成了问题。多数原则极有可能被滥用，多数人的意志具有强大的威力，会压制和摧毁少数人的权益。

按照麦迪逊⁷的说法，在一个共和国里，保护社会成员不受统治者的压迫固然重要，但是保护某一部分社会成员，不受其他成员的不正当对待同样重要。在不同的社会成员之间，肯定存在不同的利益，如果大部分成员联合起来，那么少数群体的权利就会得不到保障。虽然独立战争击败了来自英国的暴政，但是独立民主的美国社会，却依然存在着多数人暴政的可能性。

面对少数服从多数的民主原则，人们既高兴也担忧。独立战争之前美国的各州并未成为一个统一的国家。独立战争胜利以后，美国的13个州酝酿成立统一的国家。各州开始担心其他州会不会联合起来，做出不利于本州的事情来。作为个人，当一个人同意和其他人按少数服从多数原则组织起来时，也会担心其他人会不会利用人多，做出不利于自己的事情来。在美国建国初期的争论中，这种担心充分地体现了出来。如何立宪确定13个州在今后国家决策中的地位呢？几个大州提出一个方案，要求按州的大小设立国会。而几个小州生怕成为多数人暴政的牺牲品，提出另一个方案，即州不分大小，享受同等权力。面对两种截然不同的方案，建国者们展开了激烈的争论。

中央与地方，孰弱孰强？

党派之争，不利于国家的团结。

第三个问题是国家与各州之间的关系。美国应该成为一个什么样的国家，是一个中央集权的联邦，还是一个以地方政府（这里指州政府）为主的松散的邦联，美国人的观点大相径庭，分为联邦派和反联邦派。

联邦派大多是商人，拥有很多财富。他们希望国家相对稳定，这样就会有更多的人愿意投资发展商业。谁也不会愿意把钱投到一个不稳定的地区或国家。因

⁷ 詹姆斯·麦迪逊(James Madison, 1751-1836) 美国第四任总统，一位理智型的领导人，被称为美国的“宪法之父”。

此，从他们自身的利益出发，他们相信一个强有力的中央政府，对于他们经商更为有利一些。他们认为，人之初性本恶，国家和政府必须采取强有力的措施，防止人的野心和腐败的倾向。

反联邦派大多是农场主。从他们的自身利益的角度考虑，集权的中央政府会对他们不利。他们更希望地方政府的权力大于中央政府。因为，农场主的经营方式一般比较落后，不需要政府过多的调节。同时他们不太相信人之初性本恶，认为政府应该保持较小的规模，由群众自己监督自己。在这样的管理下，人民可以安居乐业。在这一点上，他们与老子的“无为而治”观点不谋而合。

最后一个问题是政党问题。对于政党，美国人存有不同的看法。一方面，政党的存在会使人们积极参与国家大事。另一方面，政党的斗争也会带来负面影响。党派之争不利于国家的团结。如果政党在某些问题上互不让步，会造成国家的混乱。例如克林顿时期在国债的问题上，两党不能达成统一认识，联邦政府只好关门等钱。在美国建国初期，对政党作用持怀疑的态度占据了上风。

坚持的民主，实际上是坚持民主的程序。

民主的一个重要特征是包容。

民主无法避免多数人暴政，民意并不等于民主。

解决问题的办法多元与妥协。

面对以上四个大问题，美国人有着维系他们国家的法宝。这就是他们的核心价值观：“民主”“自由”和“平等”。

民主指的是由人民统治。民主是基于共识和少数服从多数的统治。采用这样的方法所做出的决定未必公平，制定的政策未必合理，选举出来的领导者未必是好人。但是，只要在做出决定的过程中，遵循少数服从多数的民主原则，那么所做的决定就是公平的、民主的。

如果某部分人的权力受到了损害，该怎么办呢？这些人应该如何捍卫自己的权益呢？第一种办法是反对民主的决策程序，第二种办法是超越民主程序对不合理的法规进行抗争。这两种办法虽然能够暂时地解决问题，但不是长久之计。最妥当的办法是，受到损害的那部分人应该首先争取拥有民主权利。这是因为，民主程序和少数人的权利是一致的。要求自己的民主权利事实上是坚持民主程序，

而坚持民主程序实质上就是要求自己的民主权利。

民主程序有可能会产生损害某些人的利益。受害者可以抗争，但是抗争的目标不是改变民主程序，而是改变民主程序所制定出的不合理法规。只要大家坚持民主程序，坚持按照民主的游戏规则行事，最后总会达到一个令众人满意的结果。如果改变了民主程序，事情很可能变得更糟。所以美国人坚持的民主，实际上是坚持民主的程序。

民主的一个重要特征是包容。一个国家有众多的百姓，观点和想法不可能一致，这就需要人们能够容忍不同观点的，尊重其他人的权力。这是民主机器的润滑剂，缺少了它，民主这部机器不可能平稳地运行。这也是妥协的前提，不能容忍和尊重他人，不可能有妥协。无论人们的言论和观点是“革命的”还是“反动的”，应该允许人家发表意见，让人家把话讲完。美国哥伦比亚大学曾邀请“美国公敌”伊朗总统内贾德前往演讲，体现了这一兼容并包的理念。

针对人的本性的弱点，美国在民主的形式上，采用“代议制民主⁸”的办法来预防。代议制民主也叫作间接式民主。代议制民主是公民选举代表掌握国家决策权力，公民的民主权利主要体现在选举代表的权利上。采用这一方法决定国策和选举领袖是公平的。因为在选择的过程中，每一个关心国家大事的人的意见和利益得到应有的尊重和考虑。（当然，那些对政事不关心的人们的意见和利益除外。他们出于各种原因，放弃参与的权力。）

这种民主不是人们想象的那种什么事都由民众投票决定的民主。代议制民主是人民选出自己的代表，由这些被选出来的代表为百姓做政策方面的决定。这样的民主显然不相信群众、不相信人民的觉悟。

因为对人的本性不抱任何幻想，麦迪逊提出具有美国特色的共和理念。既然人民不能体现“共和美德”，那么就on应该建立这样的一个政府，无论人民的德性如何，这个政府总是能够产生共和美德的结果。按他的话说，一个基于人民的政府必须能够限制民意。这一观点听起来有点别扭，却不无道理。

支持间接民主的另一个因素是美国人信奉“个人主义”，这是美国文化的核心。我们在这里讲的“个人主义”是政治范畴里的观念，与中国人平时讲的个人主义有点区别。个人主义指的是，凡对社会有利的事情必须建筑在对个人有好处

⁸ Representative democracy 代议制民主。

的基础之上。这与“集体主义”观念有天壤之别。因为集体主义认为，对社会和国家有利的事，对个人不一定有好处。

根据个人主义的理念，一个人如果经济上出现问题，不能埋怨国家、埋怨社会，只能怪自己运气不好，怪自己无能，不能动不动就来“打土豪，分田地”，重新分配财富。政策应该保护私人财产不受侵犯。即使大多数民众赞成，也不能损害富人的利益。能够做到这一点的，只有社会上的少数精英。一般民众不可能有如此的理智，所以必须实行间接民主。

民主无法避免多数人暴政。我们必须明白，民意并不等于民主。麦迪逊认为有两种方式可以防止多数人暴政的发生。一是建立一个独立于大多数人意志的最高政治权威，这样，当大多数人通过民主程序，建立侵害少数人利益的法律时，这个最高权威就可以出来否决。但是，这个最高权威一样可能支持多数人，去侵害那少数人权益，而且还可能利用自己的最高权威，同时侵害多数人和少数人的利益，以此满足自己的利益，所以不是一个好方式。麦迪逊推荐的第二种方式，是组织一个多元的社会体。这样就难以在某一问题上形成大多数，去反对少数派。

均衡照顾各方利益也许可以解决这一问题。比如有四个人讨论如何消遣打发时间。其中三人主张在家打麻将，一人主张合伙外出旅游。按照民主的原则，四个人应该打麻将，否则三缺一打不成。但是那个主张外出旅游的人可能会不高兴。由于这个人的原因，大家会玩得不尽兴。所以更好的方案是，既打麻将也适当地外出旅游，或者一边旅游一边打麻将。这样的做法实质上是一种妥协。在大州和小州的矛盾方面，美国的建国先驱们经过激烈的争论，采取妥协的方案。参议院接受小州们的建议，州不分大小，权力平等。众议院按大州们的意思办，成员的多少由各州的人口决定，这就是有名的“大妥协”⁹。

自由不是任性意义上的自由，

是在国家限制下的个人自由，是一种程序上的自由。

美国是一个崇尚自由的国家。但是美国的自由不是任性意义上的自由，不是想说什么就说什么，想做什么就做什么的自由放任。美国的自由是在国家限制下的个人自由，这是一种程序上的自由。那么什么叫作程序上的自由呢？

⁹ The Great Compromise, 大妥协。

我们举一个例子来说明。在美国，每个人都有接受教育的自由。在申请学校的过程中，学生不应该受到歧视。学校不能对某些人专门设置不公平的门槛。2012年2月，美国的哈佛大学和普林斯顿大学涉嫌在招生过程中歧视亚裔，受到联邦政府的调查。多项学术研究显示，美国顶级大学的亚裔学生比例，超出该族裔在总人口中的比例。现在，亚裔学生的大学入学考试成绩或高中成绩，必须满足更高标准才能被名校录取。这一情况与20世纪上半叶犹太裔所受的遭遇相同。当时的犹太裔也遭受到常春藤大学的指标限制。这样的招生程序显然不公平，限制甚至剥夺了部分人受教育的自由。

在美国，每个人都有经济上的自由，有从事经济活动的自由。说得直白一点，就是人人都有挣钱的自由。政府有责任出台相应的政策管理市场。但是，政府不能设立一个政策，只准某些人开公司挣钱，而不让另一些人开公司挣钱。当然，有的人开了公司因为经营不善，挣不到钱甚至赔了钱，那不关政府的事。

关于政党派别问题，麦迪逊认为，自由会催生党派纷争，就像空气为火的燃烧提供条件一样。拉帮结派、党派争斗会导致国家分裂，但是我们不能因噎废食，不能因为害怕政党派别的负面影响而放弃自由。麦迪逊指望通过产生许多利益团体，来抵消政党的作用。美国的首任总统华盛顿¹⁰不属于任何政党。当他任满两届总统做辞别演说时，仍不忘告诫美国人民，政党会产生有害的影响。

不过，华盛顿的努力已经迟了。他的继任者早已介入政党之争。1796的大选选出了以联邦党为后盾的亚当斯¹¹总统和以民主共和党为后盾的杰斐逊¹²副总统。后来在1804年，美国的宪法进行修正，避免正副总统分属不同政党的尴尬状况。政党名正言顺地进入美国的政坛。尽管不少建国的先驱们对政党的作用并不看好，不过到目前为止，美国政党之间的斗争还没有毁了这个国家。

**平等意味着平等的对待和平等的机会，
但是平等并不意味着结果相同。**

¹⁰ 乔治·华盛顿 (George Washington, 1732年-1799)，1775年至1783年美国独立战争时大陆军的总司令，1789年成为美国第一任总统。

¹¹ 约翰·亚当斯 (John Adams, 1735-1826) 美国第一任副总统，继华盛顿总统后成为第二任总统。亚当斯是独立宣言签署者之一，美国的开国元勋之一。

¹² 托马斯·杰斐逊 (Thomas Jefferson, 1743-1826)，美国第三任总统，独立宣言主要起草人，美国的开国元勋中最具影响力者之一。

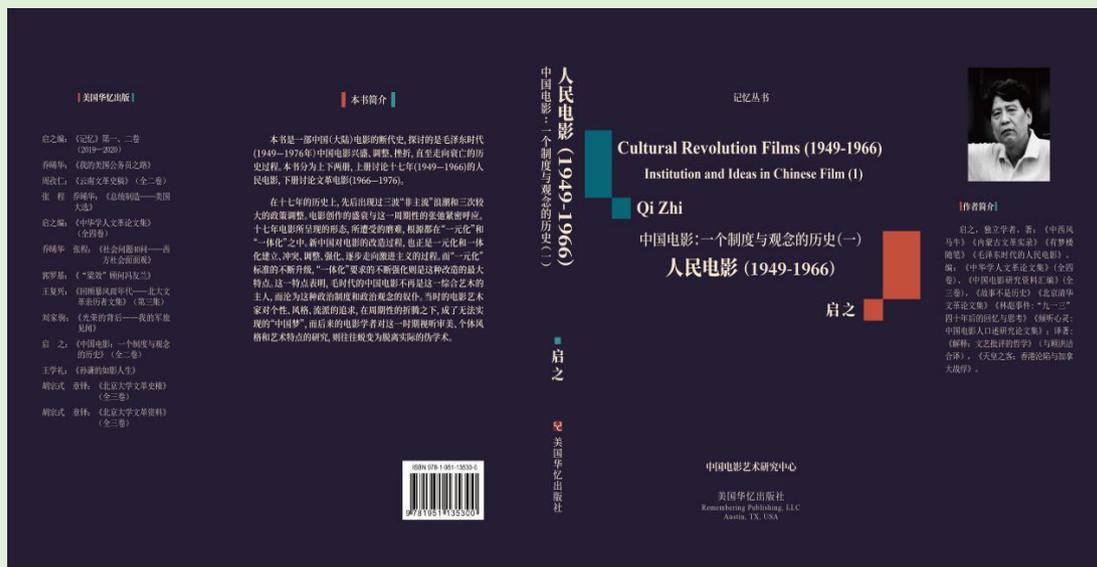
美国是一个强调平等的国家。民主、自由和平等三个信念中，平等更强调形式和程序上的意义。平等意味着平等的对待和平等的机会，但是平等并不意味着结果相同。我们可以用体育运动中的足球赛打个比喻。比赛中，两队的球员人数必须相等。如果一方是11人，另一方是12人，这样的安排对前者就不平等。场地对比赛的结果有很大的影响。如果一方的球员总是逆光、逆风，另一队的球员总是顺风、背光，这样的安排对前者不公平。所以，足球比赛总是抽签选择场地，下半场还要交换场地，逆光逆风也好，背光顺风也好，大家都轮到，机会均等。不过，平等并不保证两个球队的比赛结果相等。输赢还要看各球队的造化。不能输球就说不平等。

总而言之，美国的社会看重形式和程序，只要规则设立得公平合理，结果必然会好。就像体育比赛那样，只要规则合理、裁判公平，比赛的胜负无所谓。赢的开心，输的服气，因为比赛终有胜负。由于在民主、自由与平等三个方面，美国人存在着共识，所以他们面临的问题能够得到较好的解决。■

目 录

| | |
|-----------------|------|
| 建国基石 | /1 |
| 三权机构 | /14 |
| 驴象前世 | /32 |
| 选权往事 | /41 |
| 得州今昔 | /50 |
| 划分选区 | /62 |
| 选举科研 | /79 |
| 硝烟连年（1990-2003） | /91 |
| 激战再现（2011） | /106 |
| 群雄逐鹿 | /139 |
| 大选 2012 | /165 |
| 结束语 | /209 |

【文艺研究】



人民电影 (1949-1966)

——一个制度与观念的历史 (上卷)

启之

导言：“一体化”与“一元化”

本书是一部中国（大陆）电影的断代史，探讨的是毛泽东时代（1949至1976年）中国电影兴盛、调整、改革、挫折，直至走向衰亡的历史过程。本书分为上下两册，上册讨论毛泽东时代的前期，即十七年（1949—1966）的人民电影，下册讨论毛泽东时代后期，即“十年浩劫”（1966—1976）中的文革电影。

在中国电影史上，人民电影是一个特定的历史名词，指的是“在中国共产党和人民政权直接领导下建立起来的社会主义电影事业”。¹³ 这一事业建立起了全新的认知体系，根据这一体系，国家对社会进行了革命性的改造。在这一改造工程中，文艺是重点，电影则是重点中的重点。如果说，这一改造使中国当代文学“呈现出思想方面高度的统一性（以毛泽东文艺思想为指导），队伍方面高度的组织性（作家由自由职业者转变为中国作家协会及下属各级作协或各种文化机构

¹³ 钟敬之：《人民电影初程纪迹》页112，广州，广东人民，1987。

的干部),艺术方面高度的规范性(以革命现实主义为艺术规范)的特点”的话,¹⁴那么,作为当代文艺的组成部分,人民电影也同样被赋予了相应的特点。

当代文学的研究者认为:“这些特点决定了本时期的文学朝着一体化的方向发展的主导趋势,并同五四以来多元化的文学格局形成显著的比照。”¹⁵在我看来,除了“一体化”之外,还有一个“一元化”。一体化说的是管理体制,一元化说的是人的思想和艺术规范。“思想方面的高度统一性”和“艺术方面的高度规范性”都要落实到世界观、人生观和艺术观上面。这“两化”从两个维度、两个层面——人与制度、思想观念与经营管理体制完成了对电影业的改造。

这一改造将电影置于层层审查、处处监督的制度之下,电影成了政治的工具,而政治的自我保护和变化莫测,使电影不可避免地沦为传播错误思想,违反现实主义的强大载体,公式化和概念化也随之而来,成为挥之不去的噩梦。这一改造建构了题材、人物和作品的思想内容。如洪子诚所说:“在当代,作家选择什么题材,在作品中表现哪些方面的生活内容,写哪一类型的人物,被认为是体现作家世界观、政治立场和艺术思想的重要问题。”¹⁶

因之,题材规划、题材等级和题材比例,革命历史/战争、工业题材与农业题材成为银幕上牢不可破的“老三样”,“工农兵”与“黑五类”固化在银幕人物的两极,以神化前者,妖魔化后者为能事。毛时代电影的六大母题:一、歌颂与效忠;二、革命与斗争;三、新旧对比;四、英雄与模范;五、进步与落后;六、爱情与亲情——由此得以凝聚。这些既包含着党性,又包含着普世性的母题,根据题材和内容的需要,以不同的比例活跃在毛时代的电影里,观众在被其普世性吸引、感动的同时,也被其中的党性所征服。

这一改造使人民电影陷入一种恶性循环之中不能自拔。“一元化”违反电影的艺术规律,“一体化”违背电影的商品和娱乐原则。艺术规律与审美原则不得不左突右闯,做困兽之斗,而改造不曾稍歇,并且不断升级,愈演愈烈。于是,一种周期性的“出轨”和调整,周期性的运动和实验,周期性的张弛和盛衰,成为人民电影的宿命。

在十七年的历史上,先后出现过三波“非主流”浪潮,先后出现过三次较大

¹⁴ 王庆生主编:《中国当代文学史》页9,北京,高等教育,2003。

¹⁵ 王庆生,同上。

¹⁶ 洪子诚:《中国当代文学概论》页67,香港,青文书屋,1997。

的政策性或体制性调整。周期性的政治干预和政策调整为人民电影的历史勾勒出一个松——紧——松——紧的曲线，电影创作的盛衰与这一周期性的张弛紧密呼应。这种周期性不是原地踏步的循环，而是步步升级的“不断革命”。也就是说，每一个周期都要比前一个周期在思想观念上更激进，在改造对象和批判范围上越来越扩大。¹⁷

由此可见，十七年电影所呈现的形态，所遭受的磨难，所经历的调整，根源都在一元化和一体化之中。可以说，新中国对电影的改造过程，也正是一元化和一体化建立、冲突、调整、强化、逐步走向激进主义的过程。而一元化标准的不断升级，一体化要求的不断强化则是这种改造的最大特点。这一特点表明，毛泽东时代的中国电影不再是这一综合艺术的主人，而沦为这种政治制度和政治观念的宣教奴仆。当时的电影艺术家对个性、风格、流派的追求，在周期性的折磨下，完全成了无法实现的“中国梦”。而后来的电影学者对这一时期视听审美、个体风格和艺术特点的研究，则往往蜕变为脱离实际的空中楼阁。

本书试图描述这一制度和观念对电影人及电影的改造过程，以揭示其制度弊端，清理其思想根基。揭示和清理是为了寻找新的立足，有了立足点才谈上文化重建。❏

¹⁷ “非主流”是文学研究者的说法，指的是“那些偏离或悖逆主流文学规范的主张和创作”。（洪子诚《中国当代文学史》第十章，“在主流之外”。北京大学出版社，1999。）洪子诚对这一概念有如下的解释和限定：第一，它是个历史的概念。它的范围、性质，与当时文学规范的状况有关。因此，在一个时间里被肯定和推崇的一些作品，在另一个时间里，可能会当作异端而受到批判。第二，“非主流文学”在一个高度一体化的文学语境里，处于受压制的地位。有的作品发表后受到批判。有的则没有得到公开发表的机会。第三，“非主流”的“异质”文学的出现，在1950到1970年代，呈现为“阶段性”的状况。它们或产生于文学规范的要求比较松懈，对“规范”发生多样性理解的时候（如1956年—1957年这一被称为“百花时代”的阶段，以及1960年代初在政治、经济、文学政策上进行调整的阶段）。（见《中国当代文学史》页137）。除了传播和审查方式之外，上述解释与限定同样适用于中国当代电影。在十七年电影史上，“非主流”电影都是“在一个时间里被肯定和推崇”的作品。而“在另一个时间里”，它们却被“当作异端”，“受到批判。”电影与文学都在高度一体化的语境中生存，但一体化的程度电影比文学要高。电影离开影院和银幕则无法以别的方式传播。另外，就“非主流”文艺的“阶段性”而言，电影只能出现在“文学规范的要求比较松懈，对‘规范’发生多样性理解的时候”，而不可能出现在“文学控制虽十分严厉却存在某种个人写作、‘发表’的空间的时候”，这是电影的物质属性决定的。

【本书节选】

第五章 电影母题

母题是来自民间文学的一个概念，指的是“一个故事中最小的，能够持续在传统中的成分”。^[1] 后来，它作为一种研究方法，进入不同的艺术研究领域。戏曲史学者给母题下的定义——母题是“稳定承传，具有共同属性及特点的最小的情节单元或单一的叙事单位”^[2]。这一定义同样适用于文学、电影等艺术门类。

电影母题是意识形态对影片的投射，是集体意识和社会心理的反映，也是建构影片的文化形态和思想主题的基本元素。毛泽东时代的电影母题在艺术实践中凝聚定形，文革时期在增加、剔除、置换和强化的基础上，承袭了这些母题。

第一节 六大母题：种类与内涵

在新中国文艺的总方针、总方向的指导下，在一整套艺术规范的掌控下，十七年的人民电影形成了“歌颂与效忠”“革命与斗争”“英雄与模范”“新旧对比”“进步与落后”和“爱情与亲情”六大母题。其种类和内涵如下。

一、**歌颂与效忠**。歌颂指的是为共产党/毛泽东歌功颂德，效忠指的是忠于共产党和毛泽东，以及他们所信奉的理论、主义和制度。颂扬、赞美、感激党和毛，向其输诚尽忠，是毛时代思想文化的重要内容。在文艺作品中，这一母题经常以爱的形式呈现。而爱党就意味着爱国。所有的民族国家都宣传爱国主义，共产党的爱国主义有着特定的含义——爱国首先要爱党，只有爱党才算爱国。党与国的等级化，使国成了党的附属品。同时，爱党也意味着爱民。所有的意识形态都承诺为人民谋幸福。中国的为人民服务有着强烈的政治指向性——爱民首先要爱党，只有爱党才能爱民。因为只有共产党才“为人民服务”。也就是说，共产党是不但是“为人民”的垄断者，而且，所有的为人民，都是党

^[1] 汤普森(Thompson, S):《世界民间故事分类学》页499,上海文艺,1991。

^[2] 王政:《中国古典戏曲母题史》页1,北京,中国社科出版社,2015。

教育的结果。

歌颂与效忠是毛时代电影始终如一且愈演愈烈的基本母题。革命历史/战争片会颂扬党和毛带来的胜利；工农业题材会颂扬党和毛使工业增产，农业丰收；儿童片颂扬党和毛给他们带来的幸福的生活；女性题材则会颂扬党和毛带来的“婚姻自由”“男女平等”。颂扬的同时是感恩戴德，工农感谢党和毛让他们翻身做了主人，知识分子感谢党和毛给了他们人生意义；海外华人感谢党和毛建立了新中国。统计一下那个时期电影插曲，颂扬、感激、爱戴党和毛的歌曲多如牛毛。即使是喜剧片，也只有走歌颂一路，才能发行公映。

随歌颂而来的是效忠。效忠带有贬义，所以多隐身于遵循、服从之后。在影片中，国民党监狱里的革命志士（如《上饶集中营》《烈火中永生》），枪林弹雨中拼杀的指战员（如《南征北战》《上甘岭》）是表现效忠的最佳人选。在现实题材中，大部分影片都是通过一个故事，一个人物的转变，曲折地表达对党和毛的忠诚。作为一党专制的必然产物，这一母题跨入了后毛时代。

二、**革命与斗争**。“革命”是20世纪中国最重要的观念，它“不仅意味着进步与秩序的彻底变革，还成为社会行动、政治权力正当性的根源，甚至被赋予了道德和终极关怀的意义”。^[1]就价值而言，革命高于一切，就范围而言，革命占领了从物质到精神，从过去到现在的所有领域。就手段而言，革命不但是“用群众性的暴力活动来破坏、打倒、推翻、摧毁现存的事物（包括人和物）、制度、秩序、程式等”，^[2]还包括对人与社会的无休止的改造。毛时代的所有文艺都是革命的承载者。

“斗争”与革命是双胞胎，“工作就是斗争”（毛泽东）。这里的斗争是一个政治概念，国民党的抗日，不算斗争；武训办学，不算斗争；萧涧秋抵抗恶俗势力也不算斗争。只有在党和毛领导下做的事，才算是斗争。这其中最重要的是阶级斗争。阶级斗争以1949年为界，分为前后两个时期，之前的阶级斗争，集中在革命历史/战争题材中，斗争的对象是当时的政府和执政党。之后的阶级斗争，除了反特片和反攻片之外，主要表现在六十年代初的工农片和城市题材之中。斗争的对象是已经成为政治贱民的地富反坏右。

^[1] 金观涛、刘青峰：《观念史研究：中国现代重要政治术语的形成》页365，北京，法律出版社，2009。

^[2] 李泽厚：《告别革命——回望20世纪中国》页313，香港，天地图书，1997。

革命与斗争给文艺创作带来了一个以马列主义为主体的庞大的“母题群”，这一“母题群”散布在各种影片之中，在工业题材中，表现为摒弃洋教条，旧框框，靠工人自己的力量技术革新。如五十年代的《劳动花开》《无穷的潜力》，六十年代的《青年鲁班》《浪涛滚滚》。在农业题材上，表现为农村干部带领群众战天斗地，艰苦创业，如五十年代的《春天来了》《我们村里的年轻人》，六十年代的《鸡毛飞上天》《汾水长流》。

在这一母题的发展史上，大跃进时代的“纪录性艺术片”是一个重要的里程碑，技术革新和战天斗地在这类影片中得到了提升。描写大炼钢铁，大搞发明，大放卫星的上百部影片，编造了无数“敢想敢说敢干”“苦干实干加巧干”“一天等于二十年”“十五年超英赶美”的奇迹般的故事。

三、**新旧对比**。新，指的是新社会、新生活、新思想、新风尚；旧，指的是旧社会、旧生活、旧思想、旧习俗。在十七年的语境中，这个“新”代表着幸福的生活，进步的思想，人人平等的，文明健康的新中国；“旧”代表着悲惨的生活，封建的思想，人压迫人的肮脏堕落的旧社会。毛时代的文艺，凡是涉及新旧的，一定要斥旧颂新。

与新旧对比同一性质的是忆苦思甜。忆苦思甜源远流长，从解放区到新时期无不沿袭着这个传统。忆苦是为了思甜。思，就是对比。忆与思是“政治规训”，和“动员工具”，都是让国人在翻身的同时翻心——获得精神的解放。^[1]

新旧对比与忆苦思甜同中有异，第一，功能不同。新旧对比可以结构影片，可以将新旧分成不同的比例来支撑整个叙事。第二，容量不同。新旧对比涵盖深广，不但可以反映新生活，还可以讲述新思想新面貌新风尚。忆苦思甜大多偏重物质生活的比较。

功能、容量的不同决定了这一母题组在影片中不同的呈现方式。忆苦思甜灵活多样，适应性强，经常以回忆、倒叙、对话等方式出没在各种题材之中。新旧对比形体庞大，适应性差，只能在两种类型的影片中栖身，一种是“展示赞美型”。即以展示新中国新生活新风貌，赞美它的成就和变化为主的影片。如《红旗歌》《走向新中国》《魔术师的奇遇》等。另外一种“揭露控诉型”。即以揭示旧社会的黑暗腐朽，申诉自己的悲参与不幸，快结束时才安上一条光明

^[1] 吴毅、陈硕：“说话”的可能性——对土改“诉苦”的再反思》，《社会学研究》2012年第6期。

的尾巴的影片。如《换了人间》《我这一辈子》等。

四、**英雄与模范**。所有的国家民族都有自己的英雄，各种意识形态都有自己的模范，主持正义、扶弱济困、不畏强暴、机智勇敢、公而忘私等优秀品质为古今中外的英雄模范所共有。不同的是，毛时代的英雄是奉行革命英雄主义的英雄，毛时代的模范是奉行共产主义道德的模范。这些英雄模范有三个共同点：一是忠于领袖忠于阶级，把党的利益看得高于一切；二是全心全意为人民，三是为共产主义事业奋斗终生。

毛时代的英雄多出在战争年代，因此多为“战斗英雄”；模范多出在和平时期，因此多为“劳动模范”。与阶级等级相联系，毛时代的英模都由工农兵充当，电影所描写的英雄要么是《狼牙山五壮士》式的战士，要么是《烈火中永生》式的先烈。银幕上的模范，要么是工业片中的革新能手，像《无穷的潜力》中的孟长友；要么是农村片中热爱集体的楷模，像《女社长》中的宋春染；^[1]《李双双》中的李双双。

英雄与模范这一母题，带来了好人好事等相关母题。好人好事是英模的普及化和大众版。做好事的好人有一个必要而充分的条件——出身好，《今天我休息》的马天民是城市贫民出身，从小受苦。雷锋更是穷得只剩下了讨饭碗。影片告诉人们，只有出身贫苦的人，才会有共产主义道德，才会做好事。出身不好的，没有做好事的资格。

五、**进步与落后**。在观念史中，“进步多指适合时代要求，对社会发展起推动作用。”^[2]而“适合时代要求”其实就是适合政治要求。因此，顺应政治的就是进步，反之则是落后。而政治又是不断变化的，所以，进步/落后的内涵也在不断变化。土地还家，耕者有其田，是“时代要求”。把土地收归集体，农民入社，以至农业学大寨，也是“时代要求”。十七年电影史上的三波“非主流”，拍摄前都被认为是“适应时代要求”的，而在公映之后，都受到批判。1957年反右派运动以后，尤其是1962年重提阶级斗争之后，影片中的进步/落后就与阶级斗争发生了关系。显而易见，这里的进步与落后是有时效性的——在毛时代的进步，在后毛时代可能就是落后。在毛时代的落后，在后毛时代可能就成

^[1] 《中国影片大典：1949.10—1976》，《女社长》中的“演员表”和“故事梗概”都将女社长的名字写为“宋春梁”，误。应为“宋春染”。见电影《女社长》。

^[2] 金观涛、刘青峰，页596。

了进步。

作为现实题材电影中的一个重要母题，“进步”是主流意识形态所肯定的事物，如集体主义、共产主义，破除保守观念，勇于创新等；而落后则是被主流意识形态所否定的事物，如：个人主义、骄傲自满、贪图虚荣、教条主义、经验主义，以及包括移情别恋在内的道德问题等。

在进步与落后这一母题之下，有一条长长的“母题链”，讲述进步/落后的故事，离不开思想改造。改造大多落实到“兴无灭资”上。“兴无灭资”的办法有很多，革命传统教育是重点。这种教育在不同时期有不同的侧重，“五十年代这类影片，侧重于进行共产主义道德（爱情婚姻方面）教育；六十年代初，侧重于到艰苦的环境中，接受工农兵的教育；1963年后，侧重于进行阶级斗争、革命气节、革命英雄主义、艰苦奋斗等为内容的教育。而进行共产主义远大理想的教育，则构成革命传统教育的核心，且针对全体民众。”^[1]

六、爱情与亲情。生与死、爱与恨、人伦情是艺术的永恒主题。与“歌颂与效忠”一样，在十七年的文艺中，爱情/亲情是无处不在的母题。二者之不同，在于“歌颂与效忠”是主流意识形态从外部加给文艺的，而爱情/亲情则是文艺中固有的。

人性之中包括阶级性。各阶级既然能共存于同一个社会，就一定存在着共同的伦理，共同的情感。优待俘虏为不同阶级的军队所遵守，说明敌国之间，也有共通的道德。毛泽东认为，“所谓‘人类之爱’，自从人类分化成为阶级以后，就没有过这种统一的爱。”并且把提倡这种爱的，都说成是欺骗。（《在延安文艺座谈会上的讲话》）。在这种思想指导下，毛时代文艺中的爱情/亲情，无不打上政治的烙印。“亲不亲，阶级分”。因此，白毛女就不能给黄世仁当小老婆，就必须让她逃亡（东北，1950）。莫家湾的地主小寡妇巧凤就不能暗恋游击队员罗文川，伪甲长劳良才就不会暗中给游击队通风报信。（《五更寒》，八一，1957）否则就阶级阵线不清。而资本家张伯韩就不能为民族工业呕心沥血，更不会痛痛快快地接受公私合营（《不夜城》，江南，1957），否则就是美化资本家。

在政治的束缚下，银幕上的爱情/亲情难以顺乎人性地充分发展，“表现爱情的目的，归根到底，还在于写革命，写劳动，大多仅为着说明一个道理：只

^[1] 孟犁野：《新中国电影艺术史：1949—1965》页447，北京，中国电影出版社，2011。

有同革命、劳动相结合的爱情才是幸福的，才是有意义的。”^[1]日益膨胀的激进主义则把它们视为异端，1957年的“拔白旗”运动不但清洗了讽刺喜剧，而且把影片中的爱情/亲情统统打成资产阶级和小资思想感情而大批特批。1963年批判“毒草”影片，爱情/亲情人道更成为靶子。致使爱情/亲情逐渐萎缩，以至成了银幕禁忌。可以说，在毛时代的银幕母题之中，爱情/亲情是争议最大，磨难最多，而生命力又最强的一个母题。

第二节 母题之间的关系及其特点

上述六大母题是一个家族。它们之间虽亲疏有别，远近有异，但彼此依靠，相互支持，共存共荣。第一母题“歌颂与效忠”是纲，其他都是目，纲举目张。作为当代中国文化的核心，“歌颂与效忠”是“革命与斗争”的统帅，是“英雄与模范”的导师，是“新旧对比”和“忆苦思甜”的理由和根据。是它把爱国主义、民族主义提升到“精神原子弹”的高度；是它制订了不断变化的“进步与落后”的标准；是它将爱情放到政治的炉火中烧烤，是它把亲情放到阶级分析的试管中鉴定。总之，在六大母题中，它是威力无比的“巨无霸”，除了历史、神话和外国题材，所有影片都以它为叙事前提和思想背景。可以说，“歌颂与效忠”是母题中的母题。

在十七年生产的527部故事片中^[2]，以“五四”运动至中共建国前这三十年的历史为背景的电影，不曾“歌颂与效忠”的，不超过十部。其中有一半出自民营，如《三毛流浪记》（昆仑影业公司，1949），《祝福》（1956），《三毛学生意》（上海天马，1958）。即使在揭露旧社会黑暗，描写国民党的贪腐的《方珍珠》（大光明，1952），《抓壮丁》（八一，1963）等影片中，也要有一条光明的尾巴——解放军来了，苦难结束了，新生活开始了。

第二母题“革命与斗争”是题材中的“大哥大”——所有的革命历史/战争题材都要高举这面旗帜，所有的反特片，“反攻片”^[3]都是它的拥趸，工业片、

^[1] 孟犁野，页498—499。

^[2] 这里的故事片不包括古代戏曲片、童话片、神话片、节目歌舞和未发行者。但是包括歌剧、话剧、舞剧、现代戏曲片和《美国之窗》一类的中国人演的外国片，以及中法合拍的带有梦幻情节的《风筝》。

^[3] “反攻片”一词是我杜撰的，指的是以蒋介石反攻大陆为题材的影片，如《水手长的故事》（1963），《南海的早晨》

农业片、儿童片等也都成了它的粉丝。自1962年毛提出“以阶级斗争为纲”之后，这一母题被大大地强化。宣讲地富藏着变天账，资产阶级拉拢腐蚀党员干部，时刻准备复辟的影片——《槐树庄》《箭杆河边》《夺印》《千万不要忘记》《霓虹灯下的哨兵》等成了银幕的主流。

“革命与斗争”在空间上胜过了“歌颂与效忠”，可在时间上却远不是“歌颂与效忠”的对手——“后毛时代”的历史片《霸王别姬》《荆轲刺秦王》就再找不到历史唯物主义的踪迹。换言之，“革命与斗争”的势力范围较“歌颂与效忠”广大，而後者的生命力却比前者顽强长久——“后毛时代”可以告别革命，窄化斗争，但并不妨碍“歌颂与效忠”成为新时代的主旋律。相比之下，“革命与斗争”只能在三大战役、抗战神剧等主旋律作品之中存身。在主旋律之外的地方，无论是网络小说，新生代的电影，还是舞台上的历史，都只剩下了爱恨情仇，再也找不到阶级斗争、农民起义和历史唯物史观的踪迹。

“革命与斗争”虽然排行老二，但别的母题都对它毕恭毕敬——“歌颂与效忠”的作用要靠它落实，新旧对比和忆苦思甜要靠它实现，英雄/模范、爱情/亲情常常要接受“革命与斗争”的考验。

如果说，“革命与斗争”是母题中的指导员，那么“新旧对比”就是母题中的连长。它与诸母题也有或紧或松，或显或隐的联系——旧，离不开阶级压迫；新，离不开阶级解放。因此，控诉旧社会之黑暗，歌颂新社会之光明就成了这个母题的宗旨。控诉、歌颂一定要伴随着感恩戴德。这样一来，“新旧对比”又会与第一个母题并肩携手。而歌颂新生活，感谢党和毛的后面，又免不了赞美英雄——正是由于他们流血牺牲才结束了旧，迎来了新；正是党和毛的培养，才扫荡了旧思想和旧文化，涌现出那么多闪耀着共产主义道德光辉的模范。

在毛时代，“英雄与模范”的塑造始终是文艺的最高任务。跻身英模有几个必要且充分的条件，首先，他/她一定是党培养出来的，因此，为抗日捐躯的国军官兵，以实业救国的商界精英，献身学术的知识分子，致力乡村建设的志士仁人，肯定不在此列。其次，他/她一定是成分佳，出身好，政审合格。所以，扎根边疆、献身地质的就只有烈士之子女肖继业（《年轻的一代》，天马，1965）、刘海英（《生命的火花》，西影，1962）。再次，他/她无论做什么工作，都一定

（1964）等。

是进步分子。最后，英雄与模范必须完美无瑕，雷锋箱子里的手表一定不能拿出来，陈毅说的逃跑叛变绝不允许在《南征北战》里出现；根据这个逻辑，关连长即使为救孩子牺牲，也不能说粗话。打了胜仗，也不能像石东根那样骑在马上撒酒疯。

随着“英雄/模范”而来的“好人好事”也与诸母题有着千丝万缕的关系。任何时代、任何制度下都有普世意义上的好人好事和坏人坏事。毛时代的卓异之处，是把好坏分配给了特定阶级——好人好事只能出于“红五类”，坏人坏事必须归咎于地富反坏右，或被敌人拉下水的意志薄弱者。

第五母题“进步/落后”和“革命与斗争”的关系形同姐妹。它们携手并肩，与革命历史/战争题材相抗衡，几乎分得了人民电影的一半天下，工业片、农业片是“革命与斗争”，尤其是自力更生的最爱，“进步/落后”在工农题材之外，又把儿童片、城市片和女性题材尽收麾下。

这对“姐妹花”虽然也要受“歌颂与效忠”的领导，但与“革命与斗争”时亲时疏——五十年代初到六十年代初，它们是“人民内部”的常客，直到毛重提阶级斗争之后，“大哥大”才不由分说，把它们强占了去。进步者在遇到困难，劝说落后者时，最好的思想武器也是忆苦思甜。“革命与斗争”经常上的功课也是忆苦思甜，如此一来，这对姐妹花就与“新旧对比”有了业务往来。进步者常常是自力更生的榜样，在影片结束的时候，往往当上模范，所以，这对姐妹花又与“英雄/模范”沾了亲。

毫无疑问，“爱情/亲情”要接受“歌颂与效忠”的领导，要接受“革命与斗争”的检验，还要符合主流话语的要求。白族青年阿鹏是炼钢能手，他的金花则是当了副社长的劳动模范。达吉的汉族生父解放前是穷石匠，解放后成了工程师；达吉的彝族养父解放前是奴隶主的娃子，解放后是尼古拉达人民公社的社长——银幕上的爱情/亲情必须政治正确，立场分明，进步向上。换言之，必须与其他母题的倾向性保持一致。

根据题材和主题的要求，这六大母题有一个大致合理的分工。一般说来，革命历史/战争题材会包含前四个母题，革命与斗争和英模事迹会成为主要的叙事，歌颂与效忠会成为背景，新旧对比/忆苦思甜会作为情节桥段穿插其间。现实题材讲述的多是“进步/落后”和“自力更生”的故事，党培养出来的模范或

好人常是这类片子的主角。同时，爱情/亲情还会出没其中。

毛时代的电影是上述多种母题的集合体，但很少有电影能够囊括以上所有的母题。《白毛女》有阶级斗争，有新旧对比，有爱情/亲情，还有对党和毛的颂扬和感谢，但是“进步/落后”“自力更生”与此片无缘。

上述母题在电影中的比重、含量，是一个动态系统。它们会随着政治的变化而变化。当中共的工作重点放在经济建设上时，“进步/落后”，“爱情/亲情”，“英雄/模范”（主要是模范）这些母题就会突显。阶级斗争就只能在“反特片”“反攻片”里出没。当中共的工作重点转向了意识形态，尤其是阶级斗争上时，影片中的“阶级斗争”“新旧对比”的气息就会更加浓烈。到了文革中，这个变化就更加剧烈。

第六章 电影中的人物

就视听语言而言，毛泽东时代带给影坛的最大变革，就是银幕形象的全面更新。1949年以前影坛上的正面人物——市民、武侠、知识分子等被扫地出门，让位给工农兵和革命干部。而与他们配戏的反面角色，也换上了清一色的阶级敌人——地富反坏右、资本家、国民党、旧知识分子、传教士、美国兵等。前影坛正面人物的退出，意味着城市文化的消退，而工农兵和革命干部的上场，代表着农村文化的成功。这一更新遍及整个文艺界，它标志着一种新文化的兴起。

第一节 新的人物

第一次文代会确立的艺术规范，在激发了文艺界创作热情的同时，也给文艺家，尤其是来自国统区的文艺家们，带来了困惑：以工农兵为文艺表现的主要内容，就意味着工农兵是艺术作品中的正面人物，那么，自五四以来文艺创作的传统角色——小资产阶级、城市市民能做正面人物吗？

第一次文代会刚刚落幕，《文汇报》就把这个大问号画了出来——1949年八九月间，该报开展“可不可以写小资产阶级”的讨论，参与讨论的人们分成了对立的两派，以洗群等人为代表的多数派认为，问题不在于你写什么，而在于

你怎么写。也就是说，小资产阶级是可以作为主角的，只要你批判地写就行了。以左明等人为代表的少数派反对多数派的主张，理由简单得近于蛮横：“不仅我们的文艺写作要为工农兵服务，所有一切的一切也都是要为工农兵服务。”^[1] 值得注意的是少数派的思维方式，他们不是从文艺角度，而是从政治立场、思想意识上来判别是非。用左明的话说，就是“好多作者们所以关心这一问题，正说明了他们还没有能摆脱小资产阶级知识分子的思想意识的支配，不自觉地做了旧思想意识的俘虏。”^[2] 照他的意思，关注这个问题本身就是错误的。

同年11月，何其芳在《文艺报》上发表长篇论文，代表主流话语对这场讨论做了总结。他并没有正面回答问题，而是貌似公允地对两派进行了批评。结论是，历史是人民创造的，无产阶级文艺要把人民作为自己的主角。与左明等人一样，他用政治立场代替文艺观点，把多数派视为小资产阶级。^[3]

三个多月的讨论，主流话语一锤定音：一、因为人民是历史的主角，所以也应该是文艺的主角。这个主角当然也是正面人物。而人民，当然就是工农兵。二、不管作家站在什么立场上去描写小资产阶级，小资产阶级也不能作为主角，不能成为正面人物。而小资产阶级，指的就是知识分子。

对于国营电影厂来说是没有这些困惑的，他们一开始就在坚定地以工农兵为正面人物，为主角。在此后的两年中，文艺理论界将正面人物与英雄人物挂上了钩，这一说法由后来当了电影局局长的陈荒煤率先提出，1952年在《文艺报》发起的“创造新英雄人物问题的讨论”中得到确立。1953年，在第二次文代会上，周扬在主题报告中将正面人物与英雄人物更加紧密地联系起来，并且对正面人物的写法有了明确的规定：第一，“决不可以把表现反面人物和表现正面人物两者放到同等的地位”。第二，为了树起正面人物的高大形象，应该“有意识地忽略他的一些不重要的缺点，使他在作品中成为群众所向往的理想人物，这是可以的而且是必要的”。^[4]

对于私营影业来说，要把他们熟悉的人物赶下银幕，还有一个过程。1950年，文华影业拍了《思想问题》，讲华北革命大学中的一群知识分子的思想改造，

^[1] 左明：《对“可不可以写小资产阶级”的看法》，《文汇报》1949年9月8日。

^[2] 左明，同上。

^[3] 何其芳：《一个文艺创作问题的争论》，《文汇报》1949年11月26日。

^[4] 周扬：《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》，《文艺报》，1953年第19号。

进步的如何帮助落后的。1951年，昆仑影业出品了《我们夫妇之间》，描写了出身于城乡的知识分子，因不同的思想观念和生活习惯发生的碰撞。1952年，长江昆仑影业推出了《劳动花开》，影片以张工程师为主角，讲述了在党的领导下，张工战胜保守思想，将白煤车设计成功的故事。随着私营影业公司的合营，这类人物从银幕上消失。他们再次在银屏上出现，要等到文革结束之后——张工换成了许灵均、蒋筑英，《我们夫妇之间》则成了热播的电视剧《父母爱情》。

只能以工农兵为主角，极大地束缚了文艺的生产力。1957年4月，深知这一点的夏衍借着“鸣放”的机会说了几句纠偏的话：“我们的电影必须始终不渝地为劳动人民服务，因此就必然要写劳动人民的题材，但是，这决不能被理解为电影只能表现工农兵题材。电影的题材应该十分广泛，应该从各方面来反映我们的丰富多彩的社会生活，以满足观众的多方面的要求。”^[1]夏衍是聪明人，他并不直接谈人物，而是躲到题材后面，从观众角度来减少银幕上的工农兵。几年后，邵荃麟提出的“写中间人物”，是这种共识忍无可忍的爆发。

对于反面人物的定位，文艺界没有困惑，更用不着讨论。无论延安来的，还是国统区来的，所有的文艺工作者对此都心知肚明。按阶级斗争理论，地主、资本家、国民党是当然的反面人物。接下来的问题是，如何处理这些反角，是如实写来，还是污化、矮化、妖魔化？易言之，是为了让人们对生活有更真实深刻的认识，还是为了“引起人们对于他们的仇恨和警惕”？^[2]没有人想到这个问题。

难能可贵的是，还有极少数人想到了不要神化正面人物。1949年张怀瑞（阿垅）在《略论正面人物与反面人物》一文中就“明确反对在文学创作中把‘正面人物’神化，并认为：文艺不能仅仅以工农兵为艺术人物而不描写其他阶级，因为‘其他阶级，在新民主主义的阶段，也是这里那里地各式各样的活动，因此在文艺上有作为一定主角的资格’”^[3]。1952年，在第二次文代会上，茅盾在强调人物性格的时候，也提到了避免神化正面人物。

此后的文艺实践证明，无论是想到，还是没想到，丑化反面人物，神化正面人物成为毛时代雷打不动的文化铁律。

^[1] 夏衍：《加强团结，改进电影工作》，《夏衍全集》第六卷，页295。上海，浙江文艺出版社，2005。

^[2] 茅盾：《新的现实和新的任务》，《文艺报》1953年19号。

^[3] 洪子诚、孟繁华主编：《当代文学关键词》页96，桂林，广西师大出版社，2001。

第二节 人物的意义结构

虚构世界的正反人物不但反映了现实世界的新秩序、新规则，而且构建了新的意义结构。这个结构涉及三个方面：一、观众对社会的认识，二、观众对主流意识形态的认识，三、银幕上的正反人物对观众，尤其是青少年的影响。

通过电影中的正反人物，观众对自己所生存的社会，有了明确的认知——工农兵代表了新政权/共产党，地富资本家等代表了旧政权/国民党。新政权是正面人物的靠山，旧政权是反面人物的后台。

认知之后是认同。观众认同了银幕上的正反人物，也就认同了主流话语对这些人物的定位，同时也就接受了新政权的意识形态。工农联盟的新规则与“劳工神圣”的左翼传统结合起来，使民粹主义深入人心。工农兵在“当家做主”的同时，也垄断了是非、善恶、美丑的裁判权。“高贵者最愚蠢，卑贱者最聪明”；“人民群众是历史的创造者”等说法，成为思想文化界最高的法律条文，一个新的评价体系巍然屹立。

传统的伦理道德崩溃，工农身上的缺点毛病也成了优秀品质。正反颠倒，观念更新。从此，脑力工作者低人一等，知识文化成了原罪。改造思想成为知识分子的日课，与工农相结合为后来的“接受贫下中农再教育”做了精神铺垫。

以这种理念为后盾，江青对戏曲界发出这样的质问：“吃着农民种的粮食，穿着工人织造的衣服，住着工人盖的房子，人民解放军为我们警卫着国防前线，但是却不去表现他们”，是“站在什么阶级立场”，“‘良心’何在”？^[1] 戏曲界自觉罪孽深重，赶紧上马京剧现代戏将功补过。电影界一方面庆幸自己还有点“良心”，另一方面把所有的戏曲片全改成了反映进步与落后、表彰好人好事的现代戏，^[2] 以表示自己站对了阶级立场。

列宁说：“在一切艺术中，对我们来说，最重要的就是电影。”银幕上的工农形象唤起了工农大众的主体意识，使他们产生了自己是国家主人翁的错觉。这

^[1] 1964年6月23日，京剧现代戏观摩演出大会召开了座谈会。这是江青在会上发表了《谈京剧革命》的讲话，这些话是江青讲话中的。1964年6月26日，毛泽东对这个讲话有明确的批示：“已阅，讲得好。”

^[2] 1965年电影界拍了12部戏曲片，无论是锡剧、川剧、豫剧、楚剧、花鼓戏、二人转，还是河南越调，都是现代内容，或表扬好人好事，或宣传英雄模范，或弘扬共产主义风格。1966年拍了4部戏曲片：《送粮》是祁剧（未发行）讲的是革命历史，河南曲剧《游乡》，汉剧《借牛》《一袋麦种》三部戏讲的全是进步与落后的故事，其中还有两部未发行。

种错觉给了他们莫大的满足感和感戴之情，效忠党与领袖的情感随之而生。与此同时，银幕上的工农和城乡也屏蔽了实际生活中工农、城乡之间的巨大差别，从而造成一种错觉，以为工农是平等，城乡之间只是地理的不同。

银幕上的正面人物也教育了观众，使他们把工农看成了自己的人生榜样。工农兵及革命军人、革命干部从银幕中汲取了荣誉感，优越感，“长大要当工农兵”并不仅仅是贴在墙上的宣传，更是一代青少年的心声。银幕上的“黑五类”成了大众的教科书，他们提供了对旧社会的解释，强化了新社会的合理性和正义性。青少年从“黑五类”身上看到了旧社会的丑恶与不义，知道了这些人对新生活的危害。培养了仇恨，发现了敌情。“黑五类”及其子女则从银幕上得到了负罪感。在现实生活中，地富右派们在苦海中挣扎，他们的子女则投入到揭发父母，划清界限的时代大潮之中。

毛时代对正面人物与反面人物的硬性规定，背离了历史和现实，将银幕变成了一个两极化的世界，正面人物为一极，反面人物为另一极。两极之间一片空白，“红”“黑”之间没有过渡色，十七年生产的527故事片，成了另一种意义上的“黑白片”，它给人们提供了一个非好即坏，非善即恶，黑白分明的画面。

第三节 人物的代码与功能

根据叙事学的代码/功能规则，人民电影中的正反人物，从大的方面说，可以编为主体、客体、授命者、辅助者、阻碍者这五个代码。

一、主体，即影片主角的工农兵。他们是旧中国的破坏者，新中国的建设者，是电影母题的承担者，是接受授命者（党）指示的人。授命者是他们的靠山，辅助者（积极分子）是他们的群众基础，阻碍者（保守势力或阶级敌人）为他们增加了困难，也激发了他们的勇气和才干。其功能大致如下：

1. 示范功能——他们是技术革新的能手，是农业集体化的标兵，是战场上的勇士，是为共产主义理想奋斗的先驱。他们用自己的事迹，唤起了观众的英雄主义情怀，激发了人们对革命，对斗争的想象，从而成为人生榜样。

2. 依附功能——主体的成功是授命者支持的结果，换言之，党的领导是开

始工作取得胜利的根本保证。通过对主体与授命者这种关系的描写，影片告诉人们，只有服从于党和领袖，才能在事业上取得成功。

二、客体，即主体的对立面，也就是影片中的反面人物。与正面人物一样，反面人物也是一个群体。除了“黑五类”之外，还有资本家、国民党军政人员、特务、传教士、管家、狗腿子、私企经理、工头、黄色工会的成员等。地富反坏右是反面人物的常驻代表。客体至少有三种功能——

1. 解释功能——在1949年以前的主流话语中，上述大部分人物，比如地主、资本家、国民党军政人员、传教士、私企经理等，基本上是正面形象。毛时代将这些人划为反面人物，等于建立了一套新的评价体系，历史也随之有了新的解释。

通过对反面人物的描写，毛时代的电影告诉人们：国民党统治下的社会是黑暗的、腐败的，是必须推翻的。地主资本家是剥削阶级，他们与官府勾结，压迫百姓。他们豢养的走狗是旧社会的基础，必须打倒。在国民政府中做事的公务员，尤其是军政官员，全是反革命。外国的传教士是帝国主义侵略中国的工具。通过重新解释历史，新政权找到了正义性与合法性。

2. 仇恨功能——反面人物是“新旧对比”中“旧”的承担者，是“忆苦思甜”中“苦”的制造者。而要完成这一任务，他们就一定要做坏事：地主上门逼债，夺人妻女；资本家延长工时，不顾工人死活；国民党军队残害百姓，传教士披着宗教的外衣，破坏学运……设定这些角色就是要唤起人们的仇恨心，仇恨他们所在的阶级，仇恨他们赖以生存的制度和文化的。

3. 警示功能——反面人物另外一项任务，就是让阶级斗争的警钟长鸣。毛时代的银幕通过对反面人物的塑造，不断地重复着资本主义复辟的神话，不断地提醒着人们，被打倒的阶级，人还在，心不死。电影院成了渲染危机感的课堂。

三、授命者，即向主体发出指令的人。具体而言等，就是工厂的厂长书记，农村的支书、县委书记以及军队中的指导员、政委。总之，就是党的基层领导。在十七年生产的527部故事片中，除了五十年代初拍的《表》《二百五小传》和几部控诉美军的短片之外，至少在500部影片中都可以看到授命者的身影。在影片中，他担负着两种功能：

1. 承上启下的功能——授命者的任务就是向主体传达党的思想意志。也就是说，授命者是一座沟通上下（党组织/领袖与人民）的桥梁，他的作用就是承上启下。因此，授命者同时也是被授命者；换言之，他也具备主体的依附功能。

2. 真与善的化身——授命者代表着真理与正义，技术革新的工人得到他的支持，农业集体化的带头人得到他的帮助。当主体遇到困难的时候，授命者总是第一时间给他们以帮助。客体的所有阴谋诡计都会被授命者识破，授命者的主意，总是正确又正确，授命者的用心，总是充满了仁慈和善意。

四、辅助者是工农中的积极分子，他们的任务，一是把自己变成“绿叶”，让主体成为“红花”；二是让观众知道，凡是党支持的事业，都有着深厚的群众基础。这也决定了辅助者的功能：一协助主体，二彰显党/毛的英明。

五、阻碍者是给工农中的落后分子，他们的任务，一是给主体设置困难，以表明主体取得成功的不易；二是给影片增加戏剧性，以吸引观众。而阻碍者的功能也正在其中。

上述代码同样存在于别的电影之中，它们的功能大同小异。在本书下册讨论样板戏电影的时候，我们还有提到它们。

第四节 人物的神化与妖魔化

毛泽东时代的电影中的正面人物担负着指导人民如何生活和工作的任务。因此，正确地塑造以工农兵为代表的正面人物，就成了业界的头等大事。国家按题材订货，题材决定人物。现实题材优于历史题材，革命历史优于古代历史题材，重大题材优于一般题材。这种等级制度给工农兵形象带来了两个好坏参半的后果，一是这类人物的数量多，在十七年生产的527部故事片中，以工农兵为主角的影片占了百分之九十以上。二是对这类人物的要求高，审查严。所有的工农兵形象都经过了七改八改。

要求高，审查严，七改八改的结果就是神化。毛时代的文艺理论为这种神化提供了足够的理由，社会主义现实主义提出的“艺术描写的真实性和历史具体性必须与社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来”。《讲

话》所说的“源于生活又高于生活”，“两结合”所说的“革命浪漫主义”，都为这种神化穿上了合理且高尚的外衣，而裁剪这件外衣就成了电影部门一项长期而专门的事业。

1.神化的重点与方法

神化的重点是思想、品德和能力。神化思想的办法是拔高，拔到什么程度，要依当时的政治需要而定。在中共建政之初，好思想指的是支前拥军，组织互助和技术革新。在大跃进时代，好思想指的是“一天等于二十年”的放卫星。在天天讲的岁月里，阶级斗争的觉悟是衡量思想水平的唯一标准。《北国江南》中的男主角吴大成就是因为“在阶级斗争中的作用表现得不够充分……与资本主义思想展开斗争缺乏思想准备”而受到了上海电影局的批评。^[1]可是，经过七改八改之后，这部影片还是成了毒草。

神化品德靠的是提纯，把什么东西提出去？一个字——“私”。正面人物的最大特点就是大公无私——从战场上的英勇牺牲，到刑场上的慷慨赴义，从工作上的废寝忘食，到关键时刻的舍身为党。十七年电影中的正面人物的有情无私，发展到文革就成了无欲无私。

神化能力的手段是躐等。也就是夸张正面人物的工作能力，使之超过应有的水平。现实生活中，工农兵大众之中确有能超群者，但有些事儿，需要长期学习积累，不是靠聪明能干办到的，比如读书识字。十七年影片中的工农兵，既没有上学的经历，也没有扫盲的铺垫，却能读能写。这种超凡的能力，在文革中被夸张到了极致——四处讨饭的耿东山居然识文断字（《车轮滚滚》）。

怎么表现工农兵身上的毛病缺点？是十七年电影的老大难，经过反复摸索，人们找到了解决方案——让急躁、主观、不走群众路线成为男性的通病；让软弱、哭鼻子成为女性的缺点。另外，要严格区分毛病和缺点的阶级属性，对于不同出身，不同背景的人的缺点不能一视同仁。文化部的两位副部长，肖望东和刘芝明审查《女飞行员》，提出两条修改意见，其一郭教员是国民党的留用人员，他的缺点应该多；杨教员是解放军出身，缺点应该少。其二就是女兵不宜

^[1] 上海电影局对海燕厂的《塞上曲》（后改名为《北国江南》）分镜头剧本报部审定意见的几点补充。文化部存档资料。

多哭，有损于军人形象。^[1]

总之，神化正面人物是一个艰巨且长期的任务，电影审查与监督的重要意义就在这里。正因为有“神化事业”的长期打拼，才有了后来的“三突出”“高大全”。

2. 妖魔化的方法

在讨论题材问题的时候，极少提到反面人物。并不是人们不重视“黑五类”，而是因为他们已经被定型，无须讨论。电影审查也很少在这些人物身上着墨，因为审查者知道一个常识：把敌人写得越凶狠狡猾，方能显出英雄本色。所以，影评人批评的是解放军连长醉酒之后骑马耍酒疯（《红日》），而不是国民党逃跑时还阅兵的顽强（《碧海丹心》），兵临城下还讲排场的镇静（《战上海》）。只有到了江青那里，才用打压反面人物来映托“高大全”。

支持神化正面人物的理论，同样支持妖魔化反面人物。“妖魔化”的办法主要有两个，一个是以偏概全，一个是抹黑压低。

以偏概全指的是，用个别来取代全体。最明显的例子：中国的地主绝大多数是中小地主，^[2]而毛时代的电影不但把所有的地主都描写成大地主，而且都是南霸天、韩老六一类的恶霸。

抹黑指的是对反面人物的道德品质做污化处理。生活中罕见彻头彻尾的坏蛋，可是银幕上的坏蛋，全是头顶长疮，脚下流脓。在实际生活中，地富既雇工，又勤劳节俭，乐善好施；资本家既赚钱，又做公益，讲究仁义廉耻；国民党人既反共，又爱国，崇尚勇毅诚信。十七年电影将这些善恶杂陈的反面人物不分青红皂白，全部抹黑。

压低指的是对反面人物处理事物的能力的打压降低。道德品质与工作能力并不成比例，坏人可能精明强干，好人可能笨手笨脚。十七年电影抛开了这个常识，在把他们的道德品质全面污化的同时，也将他们塑造成彻底的笨伯。他

^[1] 《肖、刘副部长审查〈女飞行员〉双片意见纪要》（1965），文化部存档资料。

^[2] 主流话语坚信，中国农村是地主—佃农经济。史学家则认为，中国近现代的农村依旧是小农经济占统治地位。与欧洲多数国家多是大地主，没有小地主的情况不同，“中国的小农经济体制却周期性地分解着大地主，并持续不断地在小农中间制造着小地主。他们和那些极少数大规模垄断土地资源，有条件依仗权势巧取豪夺，实行残酷的超经济剥削的大地主，并不能等量齐观。这些小地主不过是些‘有土地有家资的小农’而已，他们和多数农民本质上并无多少差别。”见杨奎松：《新中国土改背景下的地主富农问题》，《中华人民共和国建国史研究》页114，南昌，江西人民出版社，2009。

们的计谋总是让正面人物识破，因此，总是算尽机关，误了性命。

在对各种妖魔化之中，对右派和地主的妖魔化最值得一提。地主下节另说，这里说右派。

在毛时代的电影中，直接描写右派的影片只有两部——《大风浪中的小故事》（1958）和《槐树庄》（1962）。这两部影片有几个共同点，一是“扣帽子”，把正常的向领导提意见上纲上线，说成“一贯仇视共产党”，“向党发动了进攻”。二是“揪辫子”——拿他们的历史说事：张东曦解放前杀死了赵玉山的父亲，崔治国土改时为他的地主父亲说话。三是“掩真相”，本来是中共中央指示各级领导动员党员干部，给党整风，给领导提意见，一夜之间突然变脸，把所有提意见的都打成右派。影片掩盖了这些历史真相，歪曲了事情的因果关系，把张东曦、秦兆龙和崔治国说成是无事生非、煽风点火的阴谋分子。

《槐树庄》是获奖作品^[1]。王莘的女儿问妈妈：“你拍得最好的影片并不是《槐树庄》，可怎么偏偏是《槐树庄》获奖了呢？”王莘答道：“一部作品获奖，有它诸多的因素，有时只有艺术上的成熟是不够的。”^[2]这诸多的因素之一，就是它以右派分子崔治国为老子翻案的情节，为毛泽东重提阶级斗争做了注脚。右派改正之后，编剧胡可承认，这部影片是一个“残疾的孩子”。^[3]

这句话可以用在十七年所有的影片上——直接妖魔化右派的影片虽然寥寥无几，但是对右派求真求实的丑化（向党进攻，仇视共产党），对右派提出的改革主张的丑化（反党反社会主义）却影响深巨。这种污化以曲折的方式，显示了它的威力——从此，电影界躲到了革命历史/战争题材之中，而在不得不触及现实的时候，电影人反右派之道而行之，发明了“歌颂性”喜剧。

1981年，在反右派运动发动24年后，中共中央承认，这是一场有严重失误的政治运动。“把一批知识分子、爱国人士和党内干部错划为‘右派分子’，造成了不幸的后果。”^[4]对右派的妖魔化，以及由此造成的文艺的“残疾”，也是这“不幸的后果”的一部分。

^[1] 1963年，此片的编剧胡可获总政颁发的“优秀创作奖”，同年，北京军区政治部授予话剧和电影“文艺作品奖”，第二届百花奖给这部影片荣誉奖。导演王莘获最佳故事片导演奖。

^[2] 宋昭：《王莘传——妈妈的一生》页154—155，北京，中国电影出版社，2006。

^[3] 宋昭，页147。

^[4] 中共十一届六中全会：《关于建国以来党的若干历史问题的决议》。

3.对地主的妖魔化

在十七年出产的527部故事片中,有63部影片中出现了地主,占总数的12%。^[1] 在这些影片中,地主是剥削者。他们把土地租给贫苦农民,靠收取地租或放高利贷过着不劳而获的生活。影片中经常出现的场景是,地主上门逼债,欠债的农民苦苦哀求,地主或强取农家实物(猪羊、房子)抵债,或逼迫农民到他家做工,或看中农家女儿。欠债农民走投无路,或一死了之(如杨白劳),或流落他乡(如朱老忠)。收租就是剥削,这是地主的原罪,也是革命叙事的出发点。它将古老的报仇雪恨的故事,提升到经济学的高度,并赋予它无可置疑的正义性。而马克思的阶级斗争学说,毛泽东关于中国农村性质的理论,则成为这种正义性的理论基础。

地主收租算不算剥削?后毛时代的经济学家们有了新的发现——

根据1934年国民政府土地委员会对22个省区的统计,当时的地租为45%左右。这个比例不是政府要求的,也不是法律规定的,“所以可以大致认定这是个市场双向自由选择、约定俗成自主协议租赁契约的价格。”^[2] 但是,由于“中国社会普遍存在着一种‘打折文化’。遇事都好打折,有时候折扣一打再打,地租走的也是这条路。”打折的结果是,地主实际取得的地租只占与佃农约定租额的七八成左右,地租率则只有30%左右。^[3]

为了减轻农民负担,促进经济建设,国民党政府分别于1929、1930、1932年颁布过减租的法律,规定农村耕地的统一地租率为37.5%。然而,在实行过程中,却难以推行。为什么?政治的解释是地主阶级不接受这个比例。而实际上,是因为农民本来交30%的地租,国民政府的这一规定,比他们实际交的要多,等于是增租了。^[4]

地租之多少,能不能收上来。涉及地主与农民两方面的关系。高王凌发现农民并非传统上讲的那样完全被动地处于受剥削的地位。农民租地交押金,地主就要为押金付息;押金交得多,田租就相应少;押金交得少,田租就相应多;

^[1] 政治文件对地主、富农有明确的区分。但专家们对地主与富农没有做刻意的区分。他们所说的“地主”常常包括“富农”。本书采取专家们的用法。这里的地主富农,不包括少数民族的牧主、千户、头人、奴隶主、土司。

^[2] 马昌海:《地主的“剥削”与旧中国农村的阶级关系》,《记忆》第128期。

^[3] 高王凌:《租佃关系新论——地主、农民和地租》第4—6章,上海书店,2005。

^[4] 高王凌,同上。

一般情况下地租率为五五开，至多四六开，通常所说的50%的地租，其实是指土地的“主产物”，并非全部的产出。南方的“小春作物”及北方的“田头地角”，一向都是不计租收租的。

另外，佃户与地主千百年来博弈，形成了一种抗租欠租的传统，佃农生活相对困难，且人多势众。越是人多势众越得寸进尺，仗势欺人，叫作“农民欺负地主”。所以自古以来就存在着“抗租有理”论。佃户常常理直气壮地占点便宜；硬抗、软磨、逃租、赖租、转佃，少交、迟交、拖欠敷衍，交湿谷、瘦谷、压产，各种手法层出不穷。地主的应对方法就是打官司，官府的应对办法则是敷衍应付，而且从清朝就开了偏袒佃户的先例。地主所受的儒家教育就是宽容，不可“为富不仁”（在一个以人伦道德为本位的传统社会，“不仁”背负的成本是相当高的），有时候也不愿开罪于人（有些佃户还是数百年来一个大家族的成员或街坊邻居，沾亲带故），有的时候一让再让，慢慢就成为一种习惯。最终搞得地主并不能随意“增租夺佃”。^[1]

地租是一种寻常的经济行为，对于租佃双方都是有利的。租地耕种的人家，生活得到解决及逐渐起家的很多，因为租种他人的土地，越租越穷的却不多。由此可见，“农民和地主的关系，是在私有制基础上自由结合的租赁关系、合同关系、契约关系，而不是什么强制性的封建关系。……这种租赁关系有相对的合理性。”^[2]

这里不想论列马克思发明的剥削理论——“劳动价值论”上的“剩余价值学说”在理论和实践两方面的破产经过。只想用一个简单而临时的比较法。如果说有剥削的话，那么，地主中的主体，那些中小地主对农民的剥削，至少不会高于如今的民营企业家对其员工的剥削。既然如此，为什么你不打倒这些企业家，剥夺剥夺者呢？只是因为你坐了天下，他们就没有剥削了吗？

收地租算不算剥削？上面的文字已经做了解答。

这些影片告诉人们，地主不但是剥削者，还是压迫者。他们横行乡里，鱼肉百姓，欺男霸女。能够如此为非作歹而不受政府惩处的，需要两个条件。第一，他们搞权钱交易，买通了当地政府。影片中所有的地主都与当地的政权（国

^[1] 高王凌，同上。

^[2] 丁弘：《中国地主经济问题》页15，未刊稿。

民党、日本人)相勾结,有的地主或其亲友还在政府或军队里担任官职,官僚、军阀、地主三位一体。第二,这些地主豢养着家丁、打手。如《白毛女》中的穆仁智,《土地》中的谢友明,《淮上人家》中的侯二爪,《红色娘子军》中的总管、老四、大金牙,他们是欺压百姓的工具,也是保护地主家庭作恶之后不受报复的私人保安。

问题是,具备上述两个条件的,只能是家资丰厚、有钱有势的大地主。而近代中国只能产生中小地主。“考之史料,中国农村地权变化的大趋势,并不是越来越集中。由于中国传统的析产制,经过一代一代不断的分家,如台湾学者赵冈所说:‘对明清农村从事实证研究的学者都同意,到了明清,大地主已经消失,田产是分散在自耕农及中小业主的手中。’^[1] 进入民国,农村土地这种‘越来越分散’的趋势仍在继续,大地主已非常之少。”

少到什么程度呢?根据国民政府土地委员会在16省,163个县,175万多户农户中的调查结果,一千亩以上的大地主只占0.02%。^[2] 也就是说,在这163个县的一万户农民中,只有两户大地主。

有钱人固然不免作恶,但绝大部分还是想积德行善,落个好名声,有个好来世。更何况和睦乡里,与雇工搞好关系有利于自身利益。而对于中小地主来说,他们的物质条件也不允许自己搞特殊化,因此,一般情况下,地主与农民的关系是融洽的,至少不像电影描写的那样紧张。在学者的著述中,在浩然的《苍生》,陈忠实的《白鹿原》,方方的《软埋》,电视剧《闯关东》以及无数回忆录中,我们看到,地主与佃户同吃同住同劳动,和睦邻里,热心公益。“他们不仅有同族接济的习惯,要照顾好同宗同姓、邻里乡亲,遇到佃户婚丧嫁娶,还出钱出力相助。”^[3] 为了抗日救亡,他们毁家纾难,扶助农工,资助中共。他们的子女出外读书,眼界开阔,学成归来,或专心治学,或实业救国,或入伍从军,抗日救国。而投身左翼,加入中共者更不乏人。

毛时代的影片,见不得这种景象。它们要制造阶级矛盾,挑拨阶级关系,就必须扩大贫富差距。因此,我们在银幕看到的地主常常是三妻四妾,管家、

^[1] 转引自《民国农村到底有多少地主》,腾讯《今日话题》历史版,第17期,2013年6月7日。

^[2] 熊景明:《先知者的悲哀——农业经济学家董时进》,《二十一世纪》2010年6月号。

^[3] 杨奎松:《中共土改史研究中的若干问题》,《读往阅今》页159—160,九州出版社,2012。

家丁、丫鬟、仆人一大堆。一家人过着骄奢淫逸的生活。那么，实际上，绝大多数地主过的是什么日子呢？

费孝通对此有过这样的表述：“把中国一般中小地主描写成养尊处优、穷奢极侈的人物，我觉得是不太切当的。‘一粥一饭’式的家训即使不能算是实况的描写，地主阶层平均所占的土地面积也可以告诉我们，他们所能维持的也不能太过于小康的水准。”^[1]

1932年，薛暮桥以无锡礼社镇为考察对象，写了一篇《江南农村衰落的一个索引》，其结论是：“中等地主之能收支相抵不致沦入债丛者，亦已寥若晨星。……留居乡间之中小地主，日渐没落，其自身反受高利贷之压迫。今年农民、新华两银行之抵押贷款，几全以地主为其对象，且所借款项，无一投资农业，多用于还债、押会及各种消费事项。”

南开大学李金铮教授在《土地改革中的农民心态》一文中说：“我和学生对旧中国河北农村的调查显示：村里像样的地主凤毛麟角，穷奢极侈者极少，地主家的伙食，除了家长稍好外，其他成员与普通农民区别不大。所以，村民对他们钦佩有加，认为他们都是靠起早摸黑、辛勤劳作、省吃俭用才慢慢起家的。”

[2]

一个10口之家占田100亩的地主，往往还要负担众多子女上学；养护更多的牲畜和大型农具；还要攒钱再买地，其生活消费必然要受限制，只能尽量节俭。而一个5口之家占田30亩的“自耕农”，如果家里的孩子不进城读书，两者其实没有很大的区别。把前者划归为“地主”，后者划归“中农”，不过是某种政治意义上的文字表述。

第一次文代会之后，陈白尘在《文汇报》上发表文章提出，文艺创作中的人物，要按人口比例来决定数量。专门描写知识分子、小资产阶级的作品，按照人口比例计算，应该控制在百分之十以内。按照这种逻辑，专门描写恶霸地主的作品，按照户口比例计算，应该控制在万分之二以内。而十七年的电影中的所有地主，百分之百全是恶霸地主。用五千分之一的恶霸地主妖魔化4999个普通地主，这意味着什么？人为地制造出了一个地主阶级，把它当作革命的对

^[1] 《地主阶层面临考验》，《乡土重建》页92，上海，观察社，1948。

^[2] 《近代史研究》2006年第4期。

象，列为“黑五类”之首，并且将这一反历史、反现实的形象，作为人们，尤其是青少年认识中国社会的思想资源，这会造成什么后果？

史学家说，不必苛责毛泽东、刘少奇等制订政策的共产党人。他们“未必不清楚作为个人的地主、富农有大小、善恶等种种区别，未必不了解中国的地主、富农很多也是苦出身”，他们“之所以会用‘一刀切’的办法来妖魔化所有地主和富农成分的人，显然不是因为他们缺少知识，而是因为一种现实的政治需要，即他们相信自己的阶级斗争的理论和国内外阶级斗争的经验。”^[1] 是这种妖魔化，成就了中共的事业；是这种妖魔化，令革命干部的父母亲人成为文革的牺牲；是这种妖魔化，让他们的红色接班人双手沾满鲜血，终身背负骂名；也正是这种妖魔化，唤起了普遍的怀疑和反省。

第四节 人物的神化与妖魔化

毛泽东时代的电影中的正面人物担负着指导人民如何生活和工作的任务。因此，正确地塑造以工农兵为代表的正面人物，就成了业界的头等大事。国家按题材订货，题材决定人物。现实题材优于历史题材，革命历史优于古代历史题材，重大题材优于一般题材。这种等级制度给工农兵形象带来了两个好坏参半的后果，一是这类人物的数量多，在十七年生产的527部故事片中，以工农兵为主角的影片占了百分之九十以上。二是对这类人物的要求高，审查严。所有的工农兵形象都经过了七改八改。

要求高，审查严，七改八改的结果就是神化。毛时代的文艺理论为这种神化提供了足够的理由，社会主义现实主义提出的“艺术描写的真实性和历史具体性必须与社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来”。《讲话》所说的“源于生活又高于生活”，“两结合”所说的“革命浪漫主义”，都为这种神化穿上了合理且高尚的外衣，而裁剪这件外衣就成了电影部门一项长期而专门的事业。

^[1] 杨奎松：《中华人民共和国建国史研究》页164。

1.神化的重点与方法

神化的重点是思想、品德和能力。神化思想的办法是拔高，拔到什么程度，要依当时的政治需要而定。在中共建政之初，好思想指的是支前拥军，组织互助和技术革新。在大跃进时代，好思想指的是“一天等于二十年”的放卫星。在天天讲的岁月里，阶级斗争的觉悟是衡量思想水平的唯一标准。《北国江南》中的男主角吴大成就是因为“在阶级斗争中的作用表现得不够充分……与资本主义思想展开斗争缺乏思想准备”而受到了上海电影局的批评。^[1]可是，经过七改八改之后，这部影片还是成了毒草。

神化品德靠的是提纯，把什么东西提出去？一个字——“私”。正面人物的最大特点就是大公无私——从战场上的英勇牺牲，到刑场上的慷慨赴义，从工作上的废寝忘食，到关键时刻的舍身为党。十七年电影中的正面人物的有情无私，发展到文革就成了无欲无私。

神化能力的手段是躐等。也就是夸张正面人物的工作能力，使之超过应有的水平。现实生活中，工农兵大众之中确有能超群者，但有些事儿，需要长期学习积累，不是靠聪明能干办到的，比如读书识字。十七年影片中的工农兵，既没有上学的经历，也没有扫盲的铺垫，却能读能写。这种超凡的能力，在文革中被夸张到了极致——四处讨饭的耿东山居然识文断字（《车轮滚滚》）。

怎么表现工农兵身上的毛病缺点？是十七年电影的老大难，经过反复摸索，人们找到了解决方案——让急躁、主观、不走群众路线成为男性的通病；让软弱、哭鼻子成为女性的缺点。另外，要严格区分毛病和缺点的阶级属性，对于不同出身，不同背景的人的缺点不能一视同仁。文化部的两位副部长，肖望东和刘芝明审查《女飞行员》，提出两条修改意见，其一郭教员是国民党的留用人员，他的缺点应该多；杨教员是解放军出身，缺点应该少。其二就是女兵不宜多哭，有损于军人形象。^[2]

神化正面人物是一个艰巨且长期的任务，电影审查与监督的重要意义就在这里。正因为有“神化事业”的长期打拼，才有了后来的“三突出”“高大全”。

^[1] 上海电影局对海燕厂的《塞上曲》（后改名为《北国江南》）分镜头剧本报部审定意见的几点补充。文化部存档资料。

^[2] 《肖、刘副部长审查〈女飞行员〉双片意见纪要》（1965），文化部存档资料。

2. 妖魔化的方法

在讨论题材问题的时候，极少提到反面人物。并不是人们不重视“黑五类”，而是因为他们已经被定型，无须讨论。电影审查也很少在这些人物身上着墨，因为审查者知道一个常识：把敌人写得越凶狠狡猾，方能显出英雄本色。所以，影评人批评的是解放军连长醉酒之后骑马耍酒疯（《红日》），而不是国民党逃跑时还阅兵的顽强（《碧海丹心》），兵临城下还讲排场的镇静（《战上海》）。只有到了江青那里，才用打压反面人物来映托“高大全”。

支持神化正面人物的理论，同样支持妖魔化反面人物。“妖魔化”的办法主要有两个，一个是以偏概全，一个是抹黑压低。

以偏概全指的是，用个别来取代全体。最明显的例子：中国的地主绝大多数是中小地主，^[1]而毛时代的电影不但把所有的地主都描写成大地主，而且都是南霸天、韩老六一类的恶霸。

抹黑指的是对反面人物的道德品质做污化处理。生活中罕见彻头彻尾的坏蛋，可是银幕上的坏蛋，全是头顶长疮，脚下流脓。在实际生活中，地富既雇工，又勤劳节俭，乐善好施；资本家既赚钱，又做公益，讲究仁义廉耻；国民党人既反共，又爱国，崇尚勇毅诚信。十七年电影将这些善恶杂陈的反面人物不分青红皂白，全部抹黑。

压低指的是对反面人物处理事物的能力的打压降低。道德品质与工作能力并不成比例，坏人可能精明强干，好人可能笨手笨脚。十七年电影抛开了这个常识，在把他们的道德品质全面污化的同时，也将他们塑造成彻底的笨伯。他们的计谋总是让正面人物识破，因此，总是算尽机关，误了性命。

在对各种妖魔化之中，对右派和地主的妖魔化最值得一提。地主下节另说，这里说右派。

在毛时代的电影中，直接描写右派的影片只有两部——《大风浪中的小故事》（1958）和《槐树庄》（1962）。这两部影片有几个共同点，一是“扣帽子”，

^[1] 主流话语坚信，中国农村是地主—佃农经济。史学家则认为，中国近现代的农村依旧是小农经济占统治地位。与欧洲多数国家多是大地主，没有小地主的情况不同，“中国的小农经济体制却周期性地分解着大地主，并持续不断地在小农中间制造着小地主。他们和那些极少数大规模垄断土地资源，有条件依仗权势巧取豪夺，实行残酷的超经济剥削的大地主，并不能等量齐观。这些小地主不过是些‘有土地有家资的小农’而已，他们和多数农民本质上并无多少差别。”见杨奎松：《新中国土改背景下的地主富农问题》，《中华人民共和国建国史研究》页114，南昌，江西人民出版社，2009。

把正常的向领导提意见上纲上线，说成“一贯仇视共产党”，“向党发动了进攻”。二是“揪辫子”——拿他们的历史说事：张东曦解放前杀死了赵玉山的父亲，崔治国土改时为他的地主父亲说话。三是“掩真相”，本来是中共中央指示各级领导动员党员干部，给党整风，给领导提意见，一夜之间突然变脸，把所有提意见的都打成右派。影片掩盖了这些历史真相，歪曲了事情的因果关系，把张东曦、秦兆龙和崔治国说成是无事生非、煽风点火的阴谋分子。

《槐树庄》是获奖作品^[1]。王莘的女儿问妈妈：“你拍得最好的影片并不是《槐树庄》，可怎么偏偏是《槐树庄》获奖了呢？”王莘答道：“一部作品获奖，有它诸多的因素，有时只有艺术上的成熟是不够的。”^[2]这诸多的因素之一，就是它以右派分子崔治国为老子翻案的情节，为毛泽东重提阶级斗争做了注脚。右派改正之后，编剧胡可承认，这部影片是一个“残疾的孩子”。^[3]

这句话可以用在十七年所有的影片上——直接妖魔化右派的影片虽然寥寥无几，但是对右派求真求实的丑化（向党进攻，仇视共产党），对右派提出的改革主张的丑化（反党反社会主义）却影响深巨。这种污化以曲折的方式，显示了它的威力——从此，电影界躲到了革命历史/战争题材之中，而在不得不触及现实的时候，电影人反右派之道而行之，发明了“歌颂性”喜剧。

1981年，在反右派运动发动24年后，中共中央承认，这是一场有严重失误的政治运动。“把一批知识分子、爱国人士和党内干部错划为‘右派分子’，造成了不幸的后果。”^[4]对右派的妖魔化，以及由此造成的文艺的“残疾”，也是这“不幸的后果”的一部分。

3.对地主的妖魔化

在十七年出产的527部故事片中，有63部影片中出现了地主，占总数的12%。^[5]在这些影片中，地主是剥削者。他们把土地租给贫苦农民，靠收取地租或放

^[1] 1963年，此片的编剧胡可获总政颁发的“优秀创作奖”，同年，北京军区政治部授予话剧和电影“文艺作品奖”，第二届百花奖给这部影片荣誉奖。导演王莘获最佳故事片导演奖。

^[2] 宋昭：《王莘传——妈妈的一生》页154—155，北京，中国电影出版社，2006。

^[3] 宋昭，页147。

^[4] 中共十一届六中全会：《关于建国以来党的若干历史问题的决议》。

^[5] 政治文件对地主、富农有明确的区分。但专家们对地主与富农没有做刻意的区分。他们所说的“地主”常常包括“富农”。本书采取专家们的用法。这里的地主富农，不包括少数民族的牧主、千户、头人、奴隶主、土司。

高利贷过着不劳而获的生活。影片中经常出现的场景是，地主上门逼债，欠债的农民苦苦哀求，地主或强取农家实物（猪羊、房子）抵债，或逼迫农民到他家做工，或看中农家女儿。欠债农民走投无路，或一死了之（如杨白劳），或流落他乡（如朱老忠）。收租就是剥削，这是地主的原罪，也是革命叙事的出发点。它将古老的报仇雪恨的故事，提升到经济学的高度，并赋予它无可置疑的正义性。而马克思的阶级斗争学说，毛泽东关于中国农村性质的理论，则成为这种正义性的理论基础。

地主收租算不算剥削？后毛时代的经济学家们有了新的发现——

根据1934年国民政府土地委员会对22个省区的统计，当时的地租为45%左右。这个比例不是政府要求的，也不是法律规定的，“所以可以大致认定这是个市场双向自由选择、约定俗成自主协议租赁契约的价格。”^[1]但是，由于“中国社会普遍存在着一种‘打折文化’。遇事都好打折，有时候折扣一打再打，地租走的也是这条路。”打折的结果是，地主实际取得的地租只占与佃农约定租额的七八成左右，地租率则只有30%左右。^[2]

为了减轻农民负担，促进经济建设，国民党政府分别于1929、1930、1932年颁布过减租的法律，规定农村耕地的统一地租率为37.5%。然而，在实行过程中，却难以推行。为什么？政治的解释是地主阶级不接受这个比例。而实际上，是因为农民本来交30%的地租，国民政府的这一规定，比他们实际交的要多，等于是增租了。^[3]

地租之多少，能不能收上来。涉及地主与农民两方面的关系。高王凌发现农民并非传统上讲的那样完全被动地处于受剥削的地位。农民租地交押金，地主就要为押金付息；押金交得多，田租就相应少；押金交得少，田租就相应多；一般情况下地租率为五五开，至多四六开，通常所说的50%的地租，其实是指土地的“主产物”，并非全部的产出。南方的“小春作物”及北方的“田头地角”，一向都是不计租收租的。

另外，佃户与地主千百年来博弈，形成了一种抗租欠租的传统，佃农生活相对困难，且人多势众。越是人多势众越得寸进尺，仗势欺人，叫作“农民

^[1] 马昌海：《地主的“剥削”与旧中国农村的阶级关系》，《记忆》第128期。

^[2] 高王凌：《租佃关系新论——地主、农民和地租》第4—6章，上海书店，2005。

^[3] 高王凌，同上。

欺负地主”。所以自古以来就存在着“抗租有理”论。佃户常常理直气壮地占点便宜；硬抗、软磨、逃租、赖租、转佃，少交、迟交、拖欠敷衍，交湿谷、瘪谷、压产，各种手法层出不穷。地主的应对方法就是打官司，官府的应对办法则是敷衍应付，而且从清朝就开了偏袒佃户的先例。地主所受的儒家教育就是宽容，不可“为富不仁”（在一个以人伦道德为本位的传统社会，“不仁”背负的成本是相当高的），有时候也不愿开罪于人（有些佃户还是数百年来一个大家族的成员或街坊邻居，沾亲带故），有的时候一让再让，慢慢就成为一种习惯。最终搞得地主并不能随意“增租夺佃”。^[1]

地租是一种寻常的经济行为，对于租佃双方都是有利的。租地耕种的人家，生活得到解决及逐渐起家的很多，因为租种他人的土地，越租越穷的却不多。由此可见，“农民和地主的关系，是在私有制基础上自由结合的租赁关系、合同关系、契约关系，而不是什么强制性的封建关系。……这种租赁关系有相对的合理性。”^[2]

这里不想论列马克思发明的剥削理论——“劳动价值论”上的“剩余价值学说”在理论和实践两方面的破产经过。只想用一个简单而临时的比较法。如果说有剥削的话，那么，地主中的主体，那些中小地主对农民的剥削，至少不会高于如今的民营企业家对其员工的剥削。既然如此，为什么你不打倒这些企业家，剥夺剥夺者呢？只是因为你坐了天下，他们就没有剥削了吗？

收地租算不算剥削？上面的文字已经做了解答。

这些影片告诉人们，地主不但是剥削者，还是压迫者。他们横行乡里，鱼肉百姓，欺男霸女。能够如此为非作歹而不受政府惩处的，需要两个条件。第一，他们搞权钱交易，买通了当地政府。影片中所有的地主都与当地的政权（国民党、日本人）相勾结，有的地主或其亲友还在政府或军队里担任官职，官僚、军阀、地主三位一体。第二，这些地主豢养着家丁、打手。如《白毛女》中的穆仁智，《土地》中的谢友明，《淮上人家》中的侯二爪，《红色娘子军》中的总管、老四、大金牙，他们是欺压百姓的工具，也是保护地主家庭作恶之后不受报复的私人保安。

^[1] 高王凌，同上。

^[2] 丁弘：《中国地主经济问题》页15，未刊稿。

问题是，具备上述两个条件的，只能是家资丰厚、有钱有势的大地主。而近代中国只能产生中小地主。“考之史料，中国农村地权变化的大趋势，并不是越来越集中。由于中国传统的析产制，经过一代一代不断的分家，如台湾学者赵冈所说：‘对明清农村从事实证研究的学者都同意，到了明清，大地主已经消失，田产是分散在自耕农及中小业主的手中。’^[1] 进入民国，农村土地这种‘越来越分散’的趋势仍在继续，大地主已非常之少。”

少到什么程度呢？根据国民政府土地委员会在16省，163个县，175万多户农户中的调查结果，一千亩以上的大地主只占0.02%。^[2] 也就是说，在这163个县的一万户农民中，只有两户大地主。

有钱人固然不免作恶，但绝大部分还是想积德行善，落个好名声，有个好来世。更何况和睦乡里，与雇工搞好关系有利于自身利益。而对于中小地主来说，他们的物质条件也不允许自己搞特殊化，因此，一般情况下，地主与农民的关系是融洽的，至少不像电影描写的那样紧张。在学者的著述中，在浩然的《苍生》，陈忠实的《白鹿原》，方方的《软埋》，电视剧《闯关东》以及无数回忆录中，我们看到，地主与佃户同吃同住同劳动，和睦邻里，热心公益。“他们不仅有同族接济的习惯，要照顾好同宗同姓、邻里乡亲，遇到佃户婚丧嫁娶，还出钱出力相助。”^[3] 为了抗日救亡，他们毁家纾难，扶助农工，资助中共。他们的子女出外读书，眼界开阔，学成归来，或专心治学，或实业救国，或入伍从军，抗日救国。而投身左翼，加入中共者更不乏人。

毛时代的影片，见不得这种景象。它们要制造阶级矛盾，挑拨阶级关系，就必须扩大贫富差距。因此，我们在银幕看到的地主常常是三妻四妾，管家、家丁、丫鬟、仆人一大堆。一家人过着骄奢淫逸的生活。那么，实际上，绝大多数地主过的是什么日子呢？

费孝通对此有过这样的表述：“把中国一般中小地主描写成养尊处优、穷奢极侈的人物，我觉得是不太切当的。‘一粥一饭’式的家训即使不能算是实况的描写，地主阶层平均所占的土地面积也可以告诉我们，他们所能维持的也不能

^[1] 转引自《民国农村到底有多少地主》，腾讯《今日话题》历史版，第17期，2013年6月7日。

^[2] 熊景明：《先知者的悲哀——农业经济学家董时进》，《二十一世纪》2010年6月号。

^[3] 杨奎松：《中共土改史研究中的若干问题》，《读往阅今》页159—160，九州出版社，2012。

太过于小康的水准。”^[1]

1932年，薛暮桥以无锡礼社镇为考察对象，写了一篇《江南农村衰落的一个索引》，其结论是：“中等地主之能收支相抵不致沦入债丛者，亦已寥若晨星。……留居乡间之中小地主，日渐没落，其自身反受高利贷之压迫。今年农民、新华两银行之抵押贷款，几全以地主为其对象，且所借款项，无一投资农业，多用于还债、押会及各种消费事项。”

南开大学李金铮教授在《土地改革中的农民心态》中说：“我和学生对旧中国河北农村的调查显示：村里像样的地主凤毛麟角，穷奢极侈者极少，地主家的伙食，除了家长稍好外，其他成员与普通农民区别不大。所以，村民对他们钦佩有加，认为他们都是靠起早摸黑、辛勤劳作、省吃俭用才慢慢起家的。”^[2]

一个10口之家占田100亩的地主，往往还要负担众多子女上学；养护更多的牲畜和大型农具；还要攒钱再买地，其生活消费必然要受限制，只能尽量节俭。而一个5口之家占田30亩的“自耕农”，如果家里的孩子不进城读书，两者其实没有很大的区别。把前者划归为“地主”，后者划归“中农”，不过是某种政治意义上的文字表述。

第一次文代会之后，陈白尘在《文汇报》上发表文章提出，文艺创作中的人物，要按人口比例来决定数量。专门描写知识分子、小资产阶级的作品，按照人口比例计算，应该控制在百分之十以内。按照这种逻辑，专门描写恶霸地主的作品，按照户口比例计算，应该控制在万分之二以内。而十七年的电影中的所有地主，百分之百全是恶霸地主。用五千分之一的恶霸地主妖魔化4999个普通地主，这意味着什么？人为地制造出了一个地主阶级，把它当作革命的对象，列为“黑五类”之首，并且将这一反历史、反现实的形象，作为人们，尤其是青少年认识中国社会的思想资源，这会造成什么后果？

史学家说，不必苛责毛泽东、刘少奇等制订政策的共产党人。他们“未必不清楚作为个人的地主、富农有大小、善恶等种种区别，未必不了解中国的地主、富农很多也是苦出身”，他们“之所以会用‘一刀切’的办法来妖魔化所有地主和富农成分的人，显然不是因为他们缺少知识，而是因为一种现实的政治

^[1] 《地主阶层面临考验》，《乡土重建》页92，上海，观察社，1948。

^[2] 《近代史研究》2006年第4期。

需要，即他们相信自己的阶级斗争的理论和国内外阶级斗争的经验。”^[1] 是这种妖魔化，成就了中共的事业；是这种妖魔化，令革命干部的父母亲人成为文革的牺牲；是这种妖魔化，让他们的红色接班人双手沾满鲜血，终身背负骂名；也正是这种妖魔化，唤起了普遍的怀疑和反省。❏

目 录

导 言

第一编：总论

第一章 电影的变革

第一节 战后时期的电影

第二节 艺术规范的确立

第三节 人生观与艺术观

第二章 电影的生态

第一节 经营模式

第二节 管理体制

第三节 文化身份和生存状态

第三章 电影的题材

第一节 题材等级

第二节 题材规划

第三节 题材比例

第四章 电影的审查与监督

第一节 制度性审查

第二节 运动性审查

第三节 自我监督

第四节 社会监督

第五章 电影母题

第一节 六大母题：种类与内涵

第二节 母题之间的关系及其特点

^[1] 杨奎松：《中华人民共和国建国史研究》页164。

第六章 电影中的人物

第一节 新的人物

第二节 人物的意义结构

第三节 人物的代码与功能

第四节 人物的神化与妖魔化

1. 神化的重点与方法 2. 妖魔化的方法 3. 对地主的妖魔化

第二编：1949—1955

第七章 新气象

第一节 电影界的除旧布新

第二节 文化取向：反美崇苏

第三节 “非主流”的电影路线

第四节 变幻的主流：第一波“非主流”

第八章《武训传》及其批判

第一节 武训与《武训传》的修改

第二节 两种历史观：“批判与歌颂结合”

第三节 《武训传》评价的反复

第四节 《武训历史调查记》的逻辑与真伪

第九章 走向大一统

第一节 第一次文艺整风：动员与组织

第二节 整风中的改造：人生观与艺术观

第三节 电影指导委员会的成立与解散

第四节 私营影业的消亡

第十章 第一次调整

第一节 纠偏：三个会议和两个文件

第二节 调整：剧本生产的五项措施

第三节 理论：社会主义现实主义

第四节 正规化：斯大林模式

第十一章 胡风与电影

第一节 胡风关于电影的建议

第二节 电影界对胡风的批判

第十二章 创作与解读：1949—1955

第一节 题材、人物与母题

第二节 《白毛女》：由人变鬼从何而来？

1. 两种话语的勾兑
2. 叙事策略：将个体之爱变成阶级之恨

第三节 《南征北战》：为什么不听陈毅的意见？

1. 美化与丑化
2. 伪现实登堂入室

第四节 《桥》：自力更生与民族主义

1. 公式、概念的始作俑者
2. 自力更生与反智主义 161

第五节 《土地》：土改教科书

1. 自信与期待
2. 失败的原因
3. 土改的意义

第三编：1956—1959

第十三章 第二次调整

第一节 “双百”方针的提出及历史评价

第二节 打破沉寂，领导带头

第三节 业界响应，大鸣大放

第四节 保守派的反击

第五节 中央的态度

第六节 改革派再次鸣放

第七节 短命的改革

第十四章 从“百家争鸣”到万马齐喑

第一节 北京电影界的反右

1. 概况
2. 批钟惦棐
3. 批吴祖光

第二节 上海电影界的反右

1. 概况
2. 批石挥
3. 批吴永刚

第三节 长春电影厂的反右

1. 概况
2. 批吕班
3. 沙蒙、郭维反党集团

第四节 反右的后果及影响

第十五章 大跃进、“两结合”与“拔白旗”

第一节 电影大跃进：指标、规划与奇迹

第二节 激进文艺的创作方法：“两结合”

第三节 拔白旗（一）：第二波“非主流”

第四节 拔白旗（二）：兴无灭资与极左批左

第十六章 电影实验：“纪录性艺术片”

第一节 一个混乱的概念

第二节 缘起、特点与认识过程

第三节 内容：奇迹、反智、美化与显圣

第四节 美学：革命浪漫与乌托邦

第五节 意义：激进文艺思潮的爆发

第十七章 组织献礼与集体疏离

第一节 组织生产：从“放卫星”到“献礼片”

第二节 集体退却：与激进文艺思潮的疏离

第十八章 创作与解读：1956—1959

第一节 创作：“老三样”与城市题材

第二节 《不夜城》：爱国主义与自食其力

第三节 《十三陵水库畅想曲》：政治躁狂症

第四节 《青春之歌》：革命吃掉了民主

第四编：1960—1966

第十九章 第三次调整

第一节 文艺政策：进一步退半步

第二节 电影政策：由“热”转“冷”

第三节 理论的收获：并非创新的独白

第二十章 激进文艺思潮再起

第一节 反修防修：“大写十三年”

第二节 弃旧图新：毛泽东的两个批示

第三节 第三次文艺整风（一）：“夏陈路线”

第四节 第三次文艺整风（二）：电影厂的整风

第五节 清算“修正主义”：第三波“非主流”

第二十一章 新型的电影之路

第一节 突出政治、深入生活与“两依靠”

第二节 主流电影：阶级斗争与好人好事

第三节 新一轮的电影实验：“艺术性纪录片”

第四节 迎接“无产阶级文艺新纪元”

第二十二章 创作与解读：1960—1966

第一节 创作：变异、强化与泛化

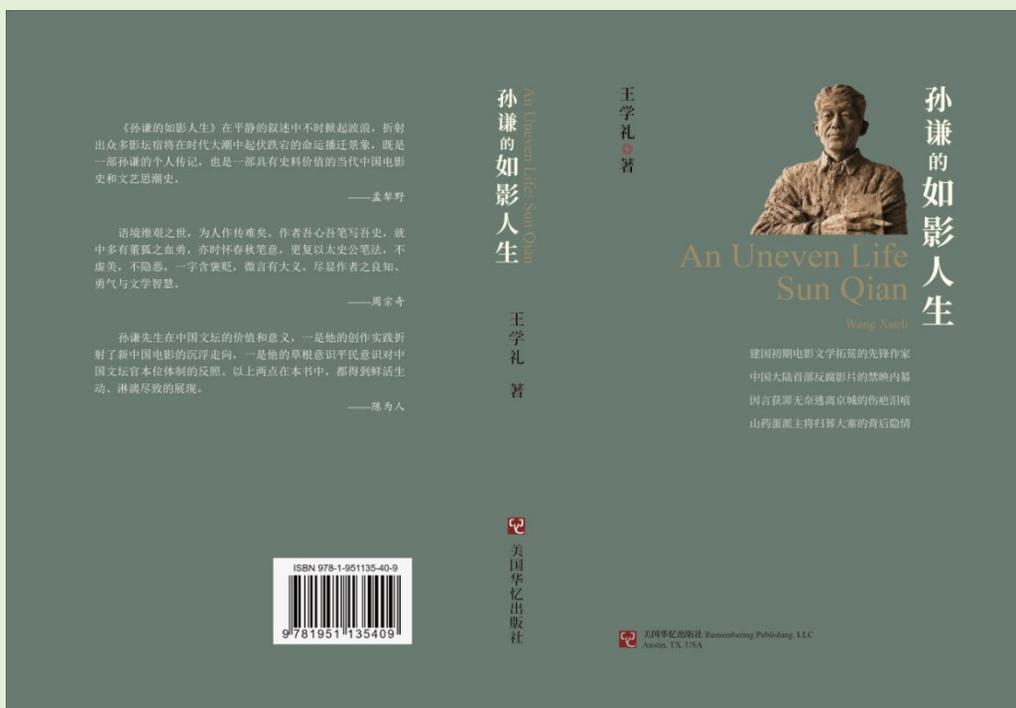
第二节 《槐树庄》：“残疾的孩子”

第三节 《雷锋》：政治图腾与积德行善

第四节 《东方红》：“美之极”与“恶之花”

结 语 / 参考文献与片目 

【人物传记】



孙谦的如影人生

王学礼

内容简介

该书反映了孙谦在延安文艺座谈会以后走上文学创作道路的革命人生，折射了延安审干、批《武训传》、反胡风、肃反、反右派、反右倾和历次文艺整风，以及农业学大寨、文化大革命到改革开放后“伤痕文学”等历次的政治运动和文艺思潮。他曾是我国电影界最火的当红作家，他创作的大陆首部反腐败电影还未公映即被封杀，反右时曾违心地撰文揭批丁玲，也因言获罪从北京折戟回到山西，去世后抱憾未能叶落归根而葬于大寨的虎头山上。他“山药蛋”风格的文学作品和浮沉曲折的个人命运，留给我们太多的经验教训和人生启示。📖

前言

我们应当记住作家孙谦

杨占平

在中国新文学史上，谈到写农村社会、写农民生活的作家，不能不把赵树理、马烽、西戎、李束为、孙谦、胡正作为重要人物评价。他们以鲜明的创作主张、大量的优秀作品、独特的艺术风格，在文坛上赢得了地位，并被研究者称之为“山药蛋派”。

这几位作家如今都已经辞世，但他们一直恪守现实主义原则，始终坚持人民作家应有的社会责任感，从不忘记做农民群众代言人的情怀，以及他们的一大批脍炙人口的优秀作品，像赵树理的小说《小二黑结婚》《李有才板话》《三里湾》，马烽和西戎的长篇小说《吕梁英雄传》，马烽的小说和电影《饲养员赵大叔》《我们村里的年轻人》《我的第一个上级》，西戎的小说《宋老大进城》《赖大嫂》，李束为的小说《老长工》《于得水的饭碗》，孙谦的电影和小说《陕北牧歌》《万水千山》《伤疤的故事》《南山的灯》，胡正的小说《汾水长流》《七月古

庙会》；马烽和孙谦的电影《新来的县委书记》（《泪痕》）《咱们的退伍兵》等等，都成为文学史上值得研究的课题。

由于特色明显，“山药蛋派”成为许多从事农村题材写作的作家学习借鉴文学观念和艺术主张的样本；不少从事中国当代文学研究的专家学者，也把这个流派作为典型代表，从中归纳和总结当代农村题材小说创作的走向；而在山西文学界，更是影响了一代又一代中青年作家。与此相关联的，近些年来，已经有不少文艺评论家在系统地研究赵树理、马烽等作家，出版了许多风格不同的人物传记。然而，关于骨干作家之一孙谦的传记却相对较少，公开出版的只有笔者一本列入山西省三晋文化研究会组织编写的“山西历史文化丛书”，第十三辑中三万多字的小册子《人民作家孙谦》。可喜的是，孙谦的老家文水县从事行政工作的所谓文学“圈外人”王学礼先生，不求名利，不计得失，十几年利用业余时间，广泛搜集与孙谦相关的文字、影像资料，采访许多作家、评论家和孙谦亲属，集中精力写出了这部三十多万字的传记作品《孙谦的如影人生》。

承蒙王学礼先生的信任，我阅读了这部作品的初稿、二稿，提出了一些修改意见。每次阅读过程，好像孙谦老师的音容笑貌就在我眼前浮现，在跟他进行朋友间的坦诚交流，听他讲述自己的人生与创作坎坷道路；同时，更为学礼先生对孙谦老师的真挚感情所打动，他这部书的准备与写作过程，体现出一个后辈人对前辈乡贤的尊敬与责任。学礼先生的日常工作与文艺并无多少交集，他做这项工作纯属个人意愿，不会给他增加提拔职务的业绩，更不会带给他经济利益，但他义无反顾地做了，而且做得很好，原因正如他在《后记》中所说：“孙谦的精神以及一生的成就和贡献，不仅仅在于作为山药蛋派成员，在坚持大众化、人民性的方向上，对当代文学产生的深远影响，更多的是他作为新中国最早的一批电影文学垦荒者，为新中国电影事业的发展，所作出的不可磨灭的艰辛探索，可以这样说，他的人生命运，就是共产党革命的写照，就是新中国电影的浓缩。”透过学礼先生的这部《孙谦的如影人生》，我们看到了孙谦的坎坷人生与创作过程，也看到了一位真实的作家形象。孙谦身上所体现出来的许多特点，是非常值得后辈作家学习的。他淳朴的人生，他谦逊的态度，他一以贯之的文艺观念，真是一笔宝贵的文学财富。因此，我们这些后辈文学工作者，应当永远记住作家孙谦。

读《孙谦的如影人生》，让我想起1996年3月5日孙谦走完了76年的人生路逝世后，他的沙场战友、文坛知音、电影剧本合作者马烽，代山西省作家协会撰写的挽联：“晋军宿将，文坛主力，讴歌劳动者，扎根黄土地，笔下有真情，华章传后世；农民儿子，共产党人，襟怀荡正气，朴实似老牛，竭诚扶幼苗，风范映千秋。”

马烽的这个评价是非常准确的。在半个多世纪的文学生涯中，孙谦勤奋笔耕，创作出数百万字的小说、电影文学剧本、散文、报告文学，作品以描写农村生活为主，从中不但可以闻到浓烈的泥土芳香，而且可以看到鲜明的历史轨迹，能够感受到强烈的时代精神，深为广大读者和观众所喜爱，产生过广泛的影响，在中国当代文学史和电影文学史上占有一定地位。

从《孙谦的如影人生》中，我们能够看到，同“山药蛋派”其他几位骨干作家一样，孙谦也是从一名抗日游击队战士走上文学创作道路的。战争年代，他主要在晋绥根据地从事新闻宣传和文艺创作；新中国成立后，他成为专业作家，用作品表达对社会生活的认识与理解。他特别关注农村的生产和农民的生活，发现农业政策上出了偏差，感觉到农村工作中有了失误，他敢于直言不讳向有关领导部门上书，反映真实情况。由于特定时期极左路线严重，他几次因为讲真话或用作品真实地反映问题，受到了不公正的批判。身处逆境，但孙谦却忠贞不渝，信仰弥坚，他在晚年曾自我评价说：“回顾我所走过的路，又宽阔，又坎坷。说它宽阔是：在党的培养下，我这个粗通文字的人，居然会成为作家，还多少给人民作了点有益的事；说它坎坷是：建国以来，从批判教条主义、概念化、无冲突论、干预生活、写个人命运到文化大革命的全面大否定，哪一次运动我都是被批判的对象……但我不灰心，也不想算旧账。”事实证明，他一贯坚持的看法是正确的，历次运动对他的批评或批判是不公正的。因此，他的人品和文品都受到文艺界人士的称赞，他的作品更为广大人民群众所喜爱。

孙谦明白文艺作品不能过于肤浅地展示生活，应当有一定的认识深度。所以，他的每一篇小说或剧本，都要提出一个值得人们思考的问题，用人物与故事阐释问题的尖锐复杂。这样的创作思想，是他一生创作恪守的准则。他的艺术表现方法，可以大致概括为：追求浓郁的地方色彩，使用通俗易懂的叙述语言，注意设置矛盾冲突和较强的故事情节。他之所以这样写，目的就是为了让

农民群众能读懂或者看懂，喜欢读喜欢看。他一生写出过20多部电影剧本（包括与马烽合作7部，与成荫合作2部，与林杉合作1部），除《未完的旅程》《万水千山》《谁是被抛弃的人》之外，都是表现农村生活的，都曾受到农民群众的喜爱。

最能体现孙谦创作思想的，是从1982年到1987年的5年中间，他与马烽合作写出的四部电影文学剧本，即：《几度风雪几度春》《咱们的退伍兵》《山村锣鼓》《黄土坡的婆姨们》。除《几度风雪几度春》由于种种原因未能拍成影片外，其余三部拍摄成影片上映后，都引起过强烈反响，获得专家和广大观众的好评，也多次捧回了“金鸡奖”、“百花奖”、文化部奖、“解放军文艺奖”、民政部扶贫奖、山西省文艺创作奖等等国家级、部门及省内奖项。这些奖项，是对他们辛勤笔耕的回报。

孙谦已经成为故人，但他的人品、文品和作品，我们永远不应当忘记。感谢王学礼的《孙谦的如影人生》给大家提供了不应当忘记的理由。❷

2019年7月16日于太原

【本书节选】

第六章 “花园” 风云

9. 票房亏钱的获奖影片与引蛇出洞的右派分子

“双百”方针的提出，让电影界争鸣的气氛顿时活跃起来。钟惦棐以文艺报评论员的名义写的《电影的锣鼓》，不仅在1956年12月15日第23期《文艺报》刊出，也在12月21日的《文汇报》全文转载。之前，报纸对新中国拍的新片都是溢美之声，在“争鸣”精神的鼓励下，钟惦棐态度鲜明地批评国产影片，恰似一石激起千层浪，引起了各个阶层的注意，成为了这次讨论中最全面、最有勇气的一个声音。

钟惦棐在中宣部电影处工作，电影处成立的时候仅有两名干部，除他本人之外，另一位就是处长江青。《电影的锣鼓》全文3000余字。钟惦棐根据他手中的权威统计数字，证实国产影片已经相当的不景气，绝不可以把电影为工农

兵服务理解为“工农兵电影”；钟惦棐从理论的高度批评了电影领导者们的教条主义做法，强调领导必须尊重电影创作和生产规律；艺术创作必须保证有最大限度的自由，必须充分尊重艺术家的风格。

20天之后，钟惦棐又以朱煮竹的笔名，在1957年1月4日《文汇报》上发表了《为了前进》的文章。在《为了前进》一文中，钟惦棐还以“知名的电影艺术家”“这几年来写电影剧本最多的孙谦同志”为例，对当前的电影现状提出批评。钟惦棐在文中说：

（我国电影这几年来问题，）不仅有大家所指摘的影片为证，而且还有知名的电影艺术家的谈话记录可查。这几年来写电影剧本最多的孙谦同志在中国作家协会第二次理事会扩大会议上的发言，便这样说：“如果说，我在文学上是个白丁，那么在电影知识方面，我更是一窍不通，完全是个门外汉。”那么，还是“能够写出可用的剧本已经是一种胜利”的秘诀何在呢？秘诀在于不要为电影文学的写作技巧吓住，“只要你写出了动人的生活”，“就是好的影片的基础了”。……但是当1956年3月，孙谦同志再讲这些话的时候，令人怀疑“前进”的太远了。据发行部门统计，近年来由孙谦同志写的《丰收》和《夏天的故事》，前者亏本194502元，后者亏73591元，这也完全可以作为孙谦同志的创作经验加以记取的。

在电影剧本长期“等米下锅”的情况下，孙谦“新作频频”的优点被凸显了出来，尽管不时有“概念化”“无冲突”“图解政策”的批评，但这些批评意见夹杂在一片赞扬声中，孙谦总能虚心听取、诚恳接受。没想到在《为什么好的国产影片这样少》的讨论高潮，孙谦成为钟惦棐文章特别举例、点名敲打的对象，语言这么尖锐，味道这么呛人，说什么给国家造成了经济损失。这些逆耳的话让孙谦非常恼火，有一种当众被羞辱的感觉，他很快写了一篇题为《改进不是否定》文章，发表在1957年《电影艺术》第2期上，他对钟惦棐的两篇文章和这场讨论提出了自己的看法：

文汇报的讨论开始时，我在乡下，不知道。回来才看了一大堆剪报。……虽然文汇报上有的文章不适当地骂了我，但不能全部否定那些文章的正确性，因为，几年来，我们的电影事业无论在组织领导上，还是在影片的数量、质量上，都有许多值得研讨的问题，为此，展开一些讨论、研究，我认为是很必要的。现在，从上海的讨论看来，似乎只是埋怨领导、埋怨过去写过电影的人。……文汇报上《为了前进》这篇文章，除了标题正确外，其内容却是荒谬的，根本不能解决我们当前电影事业中存在的问题。……1948年6月我到了东北电影厂，那时只有伊明、于敏、波儿和牧之搞过电影，剩下我们这些人都是‘野台子’货，但因此就说解放以来的一切都不好，公式化概念化都是我们这些人搞出来的，那是冤枉的。理论家的职责是帮助作家，而不是向作家打闷棍。……可是遗憾的是，有个别的我的同行，在他刚刚脱离了‘襁褓’状态，就自封为‘专家’了。

对于他的电影“票房低”和“倒退的太远了”的批评，孙谦以“高教部从来就不赚钱”做类比打掩护。能看出，孙谦在写这篇文章的时候，是带了点情绪的，那位“刚刚脱离了襁褓”“自封为专家的同行”，文中未指名道姓，但知情的人都清楚指的是钟惦棐。他这篇文章的标题是《改进不是否定》，但是他在文章中却对钟惦棐《为了前进》的批评，却来了个全盘否定——我不接受。他对钟惦棐的非议憋了一肚子的怒火和怨气。

毛泽东主席对于这场讨论和批评，开始是持欢迎和赞成态度的。据2006年6月文化艺术出版社出版的《中国电影研究资料》一书，1957年3月8日、10日，毛泽东主席在同全国宣传工作会议的部分代表谈话时说：“（苏联）教条主义也厉害得很，……开头几年还可以唱反调，有些言论自由，以后就只许讲党和政府的好话，不许讲坏话。”在这次的谈话中，毛泽东明确地讲，我们的双百方针是长期性的基本性的，就是放手让大家讲话，使人们敢讲话、敢批评、敢争论，目前我们还放的很不够。

1957年3月11日，《文汇报》总编徐铸成向钟惦棐传达了毛泽东在全国宣

传工作会议上接见了新闻出版界著名人士时，关于肯定《文汇报》电影讨论的一席谈话。毛主席说：“这次对电影的批评很有益。但是电影局开门不够，人家一批评，又把门关得死死的。……批评凡是符合实际的，电影局必须接受，否则电影工作不能改进。（《毛泽东新闻工作文选》，第188页）”徐铸成传达毛泽东的这些谈话内容时十分兴奋，钟惦棐也很受鼓舞。

为了进一步鼓励优秀电影的创作生产，1957年4月11日，文化部在位于虎坊桥的北京工人俱乐部举行了第一次优秀影片奖授奖大会。大会奖励了1949—1955年的69部优秀影片和396位创作人员。来自全国包括香港的电影工作者约1400人参加了大会，真是盛况空前。和钟惦棐的批评正好相反的是，孙谦却因为《丰收》荣幸地参加了这次盛会，他和林杉合作编剧、东影1953年上映的这部电影获得了故事片三等奖的表彰。这是孙谦人生获得的第一个电影奖。

孙谦这部在艺术创作上并不十分成功的作品之所以获奖，其中一个原因是在题材上占了优势，因为获得一二三等奖的故事片共有《钢铁战士》《渡江侦察记》等16部电影，其中绝大部分是革命历史题材，只有《丰收》《伟大的起点》分别是唯一的农业、工业题材的影片，《丰收》是基于这一考量才入选的。

与此同时，4月11日至16日，第二届中国电影工作者代表大会在北京举行，出席会议的代表共350人，大会宣布成立中国电影工作者联谊会，选出175位理事，并选举蔡楚生为主席，汪洋为主席团秘书长，孙谦当选为联谊会理事。中国电影工作者联谊会也就是后来的中国电影家协会。

4月14日，大会传来消息，毛主席、周总理要来接见授奖大会的与会人员和联谊会代表，并通知大家要求服装穿着整齐。平时不修边幅的孙谦赶忙回到家里，从家里的衣柜里拿出了去苏联时订制的高级西服穿上，还特意扎了领带。代表们静静地等候在怀仁堂后面的草坪，足足等了两个小时后，毛泽东、朱德、周恩来、邓小平以及李济深、彭真、陈叔通等党和国家领导人来了，现场顿时欢声雷动。毛主席和大家合影留念后还和前二排的同志们一一握手。孙谦作为联谊会理事，享受了和毛主席同坐第一排的待遇，就坐在毛主席左手不远的位。合影后毛主席和大家握手，快要握手到孙谦时，孙谦开始砰砰砰地心跳，

毛主席宽大、有力而温暖的手和他握在一起时，他激动万分，心潮翻滚，感到无比地幸福。这是孙谦第三次见到毛主席。

参加完授奖大会之后的五月初至六月间，孙谦应马烽之约，二人结伴来到了当年晋西北老根据地的宁武、神池、河曲、保德、兴县访问。他俩搭乘供销社拉货的大卡车或马车，有时是骑拉脚的毛驴，一路走一路看，会老熟人，交新朋友，访问了老解放区山上的老劳模、抗日英雄和老房东，象张初元、邢四娃等，了解那里解放后的发展情况，感觉老区的老百姓生活依然艰苦，农村干部存在不少问题，他们眼中的老区，既有新变化给他们的欣慰，又有仍然穷困令他们的心忧，他俩计划在空闲的时候写写访问的见闻和感受。通过这次访问，孙谦思想上最大的触动是：北京离农民太远了。

在这个时候，除了孙谦还在北京外，他的老战友胡正、西戎、马烽，一个个早已经都陆续调回了山西。先说胡正，《重庆日报》推荐他到北京参加了丁玲主办的文学讲习所，1953年结业后，本来是从哪里来回哪里去，但胡正要求从重庆调回山西，理由是他熟悉山西的生活，便于文学创作，于是第一个调回了山西。西戎，1952年调北京中央文学研究所创作辅导组任副组长，他和马烽1954年写了电影剧本《扑不灭的火焰》后，决心要离开北京文讲所创作组，主要考虑是每年北京和乡下来回跑，不如就扎根到家乡去。1955年，西戎如愿回到了山西。

1955年8月，中国作协对丁玲、陈企霞反党集团进行批判，马烽受牵连被迫做了检查，1956年初夏，马烽向山西文联主席李束为报告了自己想回山西工作的愿望，也请调从北京回了山西。马烽说：“其实回山西的想法早就有了，以前和孙谦、西戎也交换过意见。我们都是些土生土长的小青年，能写了些作品，主要原因是熟悉农村生活。如今住在北京城里当专业作家，每年只是下去走马观花看一看，就像只鸡一样，刨一爪吃一嘴，长此下去，创作必然枯萎。西戎已先走了一步，孙谦也有这样的打算，但他知道电影剧本创作所正在招兵买马之际，绝不会放他走。这次批斗丁陈事件，促使我下了走的决心。”

为了进一步营造敢说话、说真话、“大鸣”“大放”的社会氛围，1957年4

月27日，中共中央发出《关于整风运动的指示》，部署在全国范围内开展大鸣、大放、大字报的大民主。1957年5月4日，中共中央发出《关于继续组织党外人士对党所犯错误缺点开展批评的指示》，除了各民主党派、无党派人士外，全国各矿山、企业、机关、学校也都开展了大规模的鸣放运动。

访问晋西北一个半月后回到北京，孙谦向北影厂领导汇报了个人想法，也按照厂党委关于鸣放的要求，参加了相关整风活动。他觉得，对党和政府甚至农村的工作，党外人士尚能积极提意见，自己作为一名党员，以一个党员的名义向党提意见、反映情况，开诚布公，袒露心扉，实事求是，这是一名老共产党员应有的职责，就应该党叫干啥就干啥。这个时候，孙谦给中南海写了一封反映官僚主义问题的信，给《山西日报》发了一篇题为《言大必空》的稿子。孙谦靠自己多年的“政治敏锐性”，作为最火当红的先进生产者，现在他是要通过这一封信和这一篇稿子，表达他对中央要求的对党所犯错误进行批评的积极响应。

对于孙谦给中南海写信一事。王之荷在《风雨人生八十年》一文中说：“他跟马烽那次到晋西北，看到老百姓生活得很苦，非常苦恼。他说下去走了一趟，看到农村不关心民生，干部官僚主义，心里很不舒服。他那个时候就有看法，‘就是胡说八道，生产那么多粮食，骗谁去呀，棉花摆得一片，在地里，没人去收，最后还不是苦了老百姓。’他是看到了现实和宣传中的距离，他晚上睡不着，我睡一觉醒来，看见烟头还在那儿亮着呢。他躺在床上睡不着，一支接一支地抽烟，到后来就得了神经官能症。后来他写了个材料，一万来字，把当时农村工作中存在的问题和农民的要求都写出来。我说要不匿名吧。他说我是正大光明的，把单位、姓名、住址、电话都写上。我把材料让剧本创作所的公务员交给中南海。他心里却不踏实，给中央写信反映，那时候谁敢写啊，送到中南海的信，后来就转到山西。那一段可把我吓坏了，吓得我就睡不着，多久都睡不着。有时候孙谦回家晚了，我就很紧张。”

孙谦和马烽的晋西北之行之前，孙谦顺道回了一趟老家文水，父亲已经在1954年春去世，他回乡特地看了母亲，也和南安村里的乡亲了解了一些情况，

加上他平时留意文水、掌握的一些情况，针对文水县委官僚主义、不实事求是的作风问题，以《言大必空》为题做了批评，发表在了1957年6月6日的《山西日报》，算是个人在“鸣放”风潮中的一个政治表态。他的本意是，一家人不说两家话，给政府提意见和给家乡提意见就应该有啥说啥，爱之深才责之切。

正是这个时候，全国的大鸣大放形势却发生了逆转，逐渐地情况复杂了起来，矛盾的性质和矛头的所向，出现了极大的偏差，一些人的言行触及到了社会主义性质和共产党执政底线。其实，仅有少数人知道的是，就在《电影的锣鼓》发表不久的1957年1月15日，《香港时报》转载了台湾大道通讯社所发的题为《重重压迫束缚下，大陆电影事业惨不堪言》的通讯。这篇通讯大量引用了《电影的锣鼓》中的材料。还在结尾处写道：“身陷大陆的全体电影工作者，被迫害压抑得太久了，现在居然敲起了反暴的锣鼓。”

钟惦棐的《电影的锣鼓》成了“反暴的锣鼓”。当时台湾和大陆是纯粹的敌对关系，政治公式就摆在那儿，凡是敌人拥护的，我们就反对。钟惦棐得到了敌对势力的赞赏，这还了得？！

何止这点！更有“无法无天”的情况是，钟惦棐在《电影的锣鼓》中说：“国家也需要对电影事业作通盘的筹划与管理，但管理得太具体，太严。”关键是接下来的这一句：“管的人越多，对电影的成长阻碍也越大。事实证明，当1951年文化部门成立电影指导委员会时期，领导力量比任何时候都强大，但结果，却是全年没有一部故事影片！”电影指导委员会的实际核心人是谁，你钟惦棐明目张胆地要指责谁，不是昭然若揭吗？！

“获罪于天，无所祷矣。”不久之后的1957年2月27日，在最高国务会议上作《关于正确处理人民内部矛盾的问题》的报告时，毛泽东点了钟惦棐的名：“中宣部有个干部叫钟惦棐，他用假名字写了两篇文章，把过去说了个一塌糊涂，否定一切，引起争论了，但是台湾很赏识这篇文章。”不过此时反右的锣鼓还没有敲响，而且毛泽东的讲话还没有公开发表，这个讲话经过毛泽东本人多次修改和补充后，是在后来6月19日的《人民日报》上发表的。

面对严峻的局面，5月15日，毛泽东写了《事情正在起变化》的一封信送

党内高级干部内部传阅，信中首次提出“右派”这个概念。6月8日《人民日报》发表了毛泽东撰写的社论《这是为什么？》，党内整风转向了反击右派，整风运动开始由正确处理人民内部矛盾转向了对敌斗争。北影开始组织对反党错误思想的各种批判，包括对孙谦《言大必空》的批判。

就在《这是为什么？》发表的这一天，毛泽东亲笔起草的《组织力量反击右派分子的猖狂进攻》的党内指示，在内部层层传达贯彻。《中国电影研究资料》一书收录了毛泽东的这个指示，指示中说：“要组织每个党派自己开座谈会，左中右的人都参加，正反两面意见都让其暴露，派记者予以报道。……高等学校组织教授座谈，向党提意见，尽量使右派吐出一些毒素来，登在报上。……这是一场大战，不打胜这一仗，社会主义是建不成的。”

因为受到最高领导人的点名批判，反右开始后，钟惦棐的言论被认为是向党进攻的先声，被划为中国电影界的“右派首领”。1957年8月4日至9月27日，在文化部新落成的大礼堂里连续召开了15次对他的批斗会，他被勒令“规规矩矩，老实交代”。钟惦棐沉默着接受了对他的批斗，全家也从中宣部机关宿舍被赶到振兴巷6号，一个几户人家合住的破烂的小院里。而他本人则被开除党籍、罢官、行政降四级，被“安排”到渤海边上的唐山柏各庄农场“劳改”，专司厕所管理。

参加过《文汇报》“为什么好的国产影片这么少”讨论的许多人也成了右派分子。按照《组织力量反击右派分子的猖狂进攻》中“组织开座谈会、让其大吐毒素、让其暴露”，从而“引蛇出洞”的党内指示，文化部、电影局召集在京知名人士举行了四次座谈会，孙谦在会上默不作声，只是认真地听别人提意见，倒是北影的罗静予、陈卓猷、李景波、管宗祥、郭允泰、项堃等，一个个被蒙在鼓里，他们在会上纷纷发言，本着“帮助党整风”的善良愿望，他们就反对官僚主义、电影工作的领导作风、电影审查制度提出了意见，有的还对本厂的具体工作提出批评。

让大家谁也想不到的是，这四次座谈会“提意见”“吐过毒素”的人，会后忽然变成了“向党进攻”，都被划为右派分子进行批斗，有的送往专政机关法办，

有的送往外地农场劳改。舍饭寺会议提出的“三自一中心”的改革措施，也被作为“资产阶级自由化”，而偃旗息鼓，很快夭折。而《武训传》的编导孙瑜，在“百花齐放，百家争鸣”的背景下，自认为文艺界的春天又来了，在鸣放整风中“放肆”地写了一篇文章，说自己当初是怎么出于好意拍《武训传》的，结果在不久又受到猛烈的批判。

1957年8月9日，电影界反右斗争进入高潮，上海、长春和北京的制片厂先后多次召开批评本厂“右派言论”的大会。田方还带领水华、陈怀恺等到长影参加中宣部、文化部召开的批判会。在中央反右指标的压力下，诸多鸣放期间公开发表过批评言论的人员难以幸免，被扩大进来、沦为“右派”，如吕班、吴永刚、石挥等。原剧本创作所所长、后调到长影的王震之，在反右高潮时的1957夏天卧轨自尽。离职养病离开电影局六年之久的袁牧之，也被召回北京就有关问题写检查报告。被称为影帝、上影厂的石挥也打成“右派”，赵丹、张骏祥等人纷纷揭批他的“罪行”，带着对人性的失望，为了自证清白，石挥纵身一跃，含冤沉江。

孙谦的楼上住着剧作家杜谈，杜谈常到孙谦家里逗他的三个女儿玩，两家几乎每天见面。在反右开始后因为想不开要自杀，他把自己手腕上的动脉给割开了，地上流了好多血，有个从上海来的一个女的，有事去叫杜谈，一看这种情况，被吓得也倒在了那里，孙谦发现情况后赶快背起杜谈，出了花园饭店往西走有一所医院，背去进行了抢救包扎，医生说问题不大，但以后落下了精神半失常的毛病。

在《大众电影》任编辑的唐家仁在《难忘花园饭店》一文中说：“花园饭店的温馨和欢乐显得短暂。不久，疾风暴雨终于到来，那就是难忘的1957年‘反右’。一时风云突变，大会小会，斗争批判。一大批有才华的人被打成反党集团、右派分子、现行反革命。”孙谦的文水老乡、《中国电影》编辑部的孟犁野，因写了电影剧本《有眼无珠》，被打成“右派”后发配到了青海。因《言大必空》最早接受批判的孙谦，最终却没有打成“右派”，算是有惊无险，让人捏了一把汗。

在1957年4月14日，有700多人参加了毛主席等国家领导人与授奖大会、联谊会代表的合影，仅仅四个月后，其中的不少人即被打成“右派”。据《中国电影编年纪事》记载，文化部电影局直属单位共划右派133人。北影的反右派斗争，以大部分人员留厂整改，百余名干部下放江苏兴化农村、吉林通化农村劳动锻炼为结束。叶永烈《反右派始末》一书说，1957年席卷全国的“反右”运动，正式戴帽的“右派分子”至少达55万之巨。

10. 回晋前悔恨一生的两篇文章

反右刚刚开始的那一段，因为在鸣放中批评文水县委的那篇《言大必空》，孙谦在北影遭受了最猛烈的批判，批判会上人人表态揭批，万炮齐轰齐炸，会一开就是一个整天，有时好几天连着开，往往后半夜了，还不见孙谦回家，王之荷在家就提心吊胆的。

至于让王之荷担心的给中央写的那封信，尽管反映的是地方和农村官僚主义的问题，但采用的是书信建言的方式，不属于公众场合的“攻击”言论，因而没有列入批判内容。

作家毕星星曾这样说：“反右开始后，《言大必空》被批的那么厉害，奇怪的是孙谦最后竟然没打成右派分子。真是奇了怪了！”

其实很多人有所不知的是，孙谦因《言大必空》挨批，也因《言大必空》受“益”。在进入反右高潮的时候，正因为《言大必空》刚刚被批，反倒让孙谦在“吐毒素”的会上，只是规规矩矩，没敢乱说乱动。尤其让孙谦避害趋利的是，这个时候他提出了回山西工作的请求，还发表了一篇针对“右派分子丁玲”的批判文章，关键时刻一脚刹车、“回头是岸”、将功折罪的做法是起了作用的。可以说，批评文水县委、批判丁玲夫妇的这两篇文章，在反右命悬一线的生死关头，最终真正地“挽救”了孙谦的命运。

但是，此后的几十年来，孙谦却对这两篇文章，一直心感不安，后悔不已。

孙谦除了在北京写作之外，他就下乡到各地农村走家串户，体验生活，与

农民吃在一起，睡在一块。田间地头，茅屋土炕，都是他与农民聊天的地方。采访中，他获取了大量的创作素材，也看到了很多的农村问题。他在回文水、回南安途中，看到了浮夸风在家乡的严重情势。正好当时的1957年4月27日，中共中央发出《关于整风运动的指示》，而这次整风的指导思想，就是要求在全国范围内开展大鸣、大放、大字报的大民主，文件的本意就是要求大家说真话，反映真实情况，对工作中的问题不回避、不遮掩，要实事求是地对党所犯错误缺点开展批评。孙谦按照厂党委关于整风和鸣放的部署，向厂领导汇报了个人思想，以积极整风的态度，提笔写了一篇《言大必空》的杂文。孙谦在这篇杂文中说：

上月7日，山西日报登了一则电话新闻：5月6日晚，文水县委决定干部参加劳动，下乡的县委书记、县长和其它干部实行半天劳动、半天工作的制度；同时还号召每个干部自备锄头、铁锹、镰刀，作为随身三件宝……

5月9日，山西日报又登了一则电话新闻：文水县委成立了整风办公室，决定立即在全县开展整风运动；同时还确定半天工作、半天整风，以便做到整风、生产两不误……我也为这条新闻欢呼，文水农民有幸：今年的农业丰收有盼望了。据我所知，去年文水有不少农业社减产了，减产的主要原因是干部的主观主义和官僚主义，干部们整风以后，农民再不要为那些悬空的规划和那些虚假的数目字苦恼了！

文水县委在对参加劳动和开展整风运动的问题上，仍存在着不实事求是的作风。两个决议（参加劳动和展开整风运动）之间有着明显的矛盾，文辞和具体做法上都显得浮夸。

比方，文水县委决定下乡干部半天劳动、半天工作；又决定整风期间县级各机关半天整风、半天工作，试问，这是切实的吗？……据我所知，文水各农业社去年的生产和分配计划大部分都落空了。……应该问问那些农民去年的生产计划为什么没有完成？去年的分配计划为什么比原计划少了许多？为什么各种作物一定要实行密植？为什么棉花不让打顶？为什么要农民多种不好吃的玉

菱，而不让农民多种喜爱吃的高粱？为什么高高兴兴地参加了农业社的农民会在秋收以后，对他自己喜爱的农业社有了各种各样数说不尽的意见？

这篇文章在1957年6月6日的《山西日报》上发表，孙谦是出于“关心故乡”的目的，按照中央整风文件的要求而写的。文水县委两个决议，一个关于整风的决议要求说真话、办实事，另一个关于劳动的决议却又脱离实际、言行不一，明显的空话连篇、自相矛盾。“每个人都爱他的出生成长地——故乡”，爱之深才会责之切，所以，他写文章的目的，就是通过鸣放把家乡的问题搞清楚，把不良的工作作风纠过来。

不料这篇文章立刻在文水引起了轩然大波。文水县委的第一反应，没有从整风的意义上去正面理解孙谦的好意，反倒觉得是孙谦别有用心在告家乡政府的状。当时中共文水县委书记毛联珏，是从《山西日报》的副社长的职位刚来到文水任职的，他迅速组织县委写作班子一条一条回复反驳孙谦。有的家乡人说：孙谦不止是诽谤社会主义，作为文水人告文水县的状，他是在给家乡的脸上抹黑。很快就上了网上了线。

就《言大必空》一事，我采访过时任文水县委副书记的霍润堂，这位老领导说：“你做为文水人在报纸上讲文水的问题，而且他讲的情况也站不住脚，根据县委书记毛联珏的安排，县委办公室的几个笔杆子李国权他们以县委的名义起草了答复信，一条一条反驳了孙谦。县里对孙谦的答复和反驳是有理有据的。”

中共文水县委刊登在1957年8月17日《山西日报》上的这份答复信，主要段落是这样写的：

是不是不少农业社减产了？这一点就不大符合事实。文水县去年有没有减产呢？有。但不是不少社，而是只有个别的几个……比1955年增产50%以上的社，有神堂、上河头等55社，占总数的39%；增产30%的社以下的社，有乐村、信贤等59社，占总数的41%；不增不减的有宜儿、西庄等17社，占总数的11.8%；减产的社只有东北安、文倚等10个社（其中7个社是由于遭受涝灾和雹灾而减

产的), 占总数的 7.3%。这样的结果, 能说是不少社减产了吗?

农民们是不是不喜欢农业社了? ……我们说这是没有根据的说法, 不知道孙谦同志的根据是从哪里来的。有些人对农业社有意见, 这是肯定的。但毕竟是少数人, 绝大部分的农民对农业社还是衷心热爱的。据我们对韦乡农业社的考察, 全体社员中, 积极拥护农业社的占 41.95%, 对农业社基本满意的占 51.2%, 对农业社意见较大的只有 14 户, 占 6.83%, 而且这 14 户中就有 9 户富裕中农, 两户地主, 1 户富农。

可以看出, 文水县委的答复信避重就轻, 不正面回应孙谦提出的言行不一、言大必空的问题, 倒是用了一连串我们认为掺了水分的数字, 在农业社是不是减产了、农民们是不是喜欢农业社的问题上为自己做惨白的辩解。文水县委骨子里特别不满的是, 当时的浮夸风在全国范围内非常盛行, 从“情感”上讲, 你孙谦搞鸣放、说问题不该单指家乡文水县, 而且还把白纸黑字的文章登在了报纸上。

在文水县和孙谦交锋的同时, 北影多次组织对孙谦的批判, 矛头直指他的《言大必空》, 批判他公然发泄对党的不满, 攻击党的领导。每次揭批后回到家里, 孙谦就熬夜写所谓深刻的检查材料。第二天继续批判时, 针对他的检查, 大家再集中火力揭批。

在之后的“吐毒素”会上, 由于电影局领导“勇于向党提意见, 要敢于讲真话”的鼓动, 一些同志对本厂工作提出意见, 还对孙谦说了几句同情理解的话, 意思是孙谦写《言大必空》本意是帮助党改进工作, 属于正常的鸣放, 而且说的有些是实情, 动机是好的, 对他的批判应该适可而止、不可过火之类的帮腔。

令孙谦想不到的是, 到了运动的高潮阶段, 因为下给各个单位的右派有了指标, 这些人被戴了“右派分子”的帽子。这样的结局, 绝不是孙谦写《言大必空》的初心, 他觉得, 这样一来, 不仅得罪了文水的县委书记, 无颜再见家乡父老乡亲, 闹得他再也不想回文水, 也对不起那些因他深受其害的同志。

孙谦觉得自己凭良心办事，工作热情有余，政治经验不足，为搬石头崴了自己的脚，最后还堵了回乡的路，想一想也真是太天真了。

笔者在2011年4月底就此事采访了王之荷，她说：“老孙一生有个最大的遗憾，就是觉得没给家乡文水做过什么贡献，五十年代虽写过一篇《言大必空》，却是批评的，批评县委假大空，批评的也是事实，但他觉得给家乡添了麻烦，他很后悔，这是他的一个最大遗憾。他很在意这件事，觉得不好意思再去面对老乡们。”

是啊，这样的思想顾虑，对于薄脸皮的孙谦来说，除了深深的自责之外，他担心再回到文水的时候，是否会有人当面责怪他、非议他。这时的孙谦，对故乡文水保持着一份“敬”之情和一份“畏”之意，这两种感觉交织着，让他就像在母亲面前犯了错的孩子，不敢抬起头来，不想再见到县里的领导和乡亲。甚至在之后的历次政治运动中，《言大必空》都是被攻击的目标。直到孙谦埋骨何处的临终时刻，《言大必空》仍然是他心头的一块疮疤。

《言大必空》发表一个多月后的1957年7月底，正是反右如火如荼、即将进入高潮的时候，孙谦对北京不宜久留、走为上计的想法越来越强烈，他找到了北影厂的汪洋厂长做了一次诚恳的长谈。当时正是全国作家协会动员作家到工农兵群众中，去长期落户参加基层工作的时候，为此北影也在编剧中作了动员，海默计划到“包钢”去参加基层工作，葛琴计划去江苏宜兴窑厂去，长影编剧于敏已在鞍钢落户。孙谦在厂长面前，首先检讨了自己作为一名共产党员，在《言大必空》一文中犯了的严重“错误”，然后把他在1953年的“人干论”那一套说辞“回放”了一遍，以深入基层、长期落户、改造思想为由头，恳切地提出了要回山西长期下乡的请求。

孙谦他自己清楚，像马烽、西戎那样直接调回山西，目前来看仍然是不可能的，因为北影厂缺编剧的问题可不是一时能解决得了的，所以他用了个折中的办法，人先下去便于深入农村，编制还留在北影，我还是北影的人，汪厂长，您看怎么样？孙谦的主动请缨，在北影算是带了个好头，汪洋厂长不仅立马答应，还在大会上表扬了孙谦。

就在孙谦此时“急着闹着调工作”，准备很快“搬家回山西”的时候，原是剧本创作所、现任职北影的一位领导找上门来，请他和海默到新侨饭店共进西餐，同时向孙谦交代了一项任务：你们要尽快写一篇批判揭露丁玲的文章，孙谦你的《言大必空》，还有你俩去年写的那几篇杂文，其中的问题我们暂且不论，现在的形势你们也看到了，目前面临的是，党的一边和反党的一边，作为一名党员，你们要清楚自己究竟应该站在哪一边，我们怎么样过好这一关！

正如这位领导暗示的那样，反右开始后，孙谦对他和海默去年合写的那几篇杂文，也是有些担心的：“文章批评了党工作中的不足和问题，这事儿如果现在‘抖’出来，可就雪上加霜了，我和海默两人都得吃家伙，那可是要吃不了兜着走的。”看来，这次的吃请，注定了好吃难消化。

回到家里后，孙谦在“留守北京”和“回到山西”、“吃敬酒”与“吃罚酒”之间，做着艰难的抉择和反复的权衡。他心里非常清楚，就在此前不久，中国作协召开了党组扩大会，对深入推进反右运动做了进一步动员部署，北影正在层层传达贯彻，要求人人过关。而自己正处于屁股下面不干净的自身难保状态，加上正在办理回晋诸事的节骨眼上，此时过不了关，此前的一切努力化为泡影不说，随之带来的严重后果可想而知。他皱着眉头楞了好一阵子，在五味杂陈的矛盾挣扎之后，打着尽快过关回晋的小算盘，万般无奈地坐在了书桌前。

不论延安的革命经历，还是文学界的成就影响，孙谦对丁玲肃然起敬，从来仰视。但对丁玲的零距离接触不是很多，也从没听到她有什么反党言行，所以奉命写批判揭发丁玲的文章，对孙谦来说，是无“风”可捕、无“影”可捉，唯一可以牵强附会的是，丁玲的丈夫陈明，是孙谦在创作所和北影厂多年的编剧同事，要写丁玲，也只能以他俩夫妻关系的角度，从陈明的身上开膛豁肚，鸡蛋里挑骨头。

就这样，孙谦开始“昧着良心”地“搜肠刮肚”，空话连篇、生拉硬扯地编造了自己的感受，重点对陈明做了上纲上线、用词尖锐的揭发批判。第二天，他将题为《丁玲夫妇的丑恶灵魂》两千多字的稿子，送到领导手中，算是交了一桩差事。

很快，这篇署名“孙谦、海默”、攻击丁玲和丈夫陈明的文章，发表在了1957年8月下旬的《教师报》上。孙谦在文中写道：

对于陈明，我们是了解得更多的，他和我们在剧本创作所供事七八年之久，平常我们从他身上很少能找出一句错误言论，找出一件错误行为，他从来都像是个正确的人，其实，他原来是个最恶毒的两面派。

每逢我们机关内有任何会议和工作，只要分配给陈明任务，他都会完成。可是完成的不是他本人，而是他能设法推给别人代他完成。……我们大家送了他一个尊称，把他叫做泥鳅，泥鳅就是抓不住的意思，你即使抓住了他，他也能溜滑掉。原来不是泥鳅，也不是鳝鱼，而是毒蛇。

他是一切反党活动的策划者，他不仅为丁玲出主意定计划，而且还帮助起草向党进攻的文件，这都是些恶意挑拨作协党组和中宣部关系的文件，是想把作家阵营搞乱从而达到他们不可告人的目的的文件。同是一个党员，在党的支部会上小组会上表示一切都不知道，可是一切又都是他亲手谋划的。……他的原则是什么，是搞垮党的领导；他的党性是什么，是推翻共产党的领导。……我们真要问你，你这一切所作所为是为了什么？你们不是正常的夫妻关系，你们是玩弄的什么阴谋，你们的政治目的究竟何在？

《教师报》是1956年由《文汇报》并入而诞生的一份有政治分量的大报，由于孙谦、海默在当时电影界的影响，这篇文章在《教师报》上发表后，1957年8月29日的《新民报》等各大报刊纷纷全文转载，尽管内容空洞浮肿，仍然产生了“一石激起层层浪”的“井中落石”效果。就这样，在这篇文章发表后的1957年8月底，属于“将功折罪”、已经排雷除险的孙谦，在行政关系仍然留在北影的情况下，拖家带口、无奈又如愿地搬回了山西文联。

文革后期，丁玲、陈明夫妇被秘密押解到山西长治劳动改造。1977年6月，孙谦在长治潞安矿务局体验生活，打听到丁玲夫妇住在长治市北郊老顶山林场樟头村，趁机便和市委宣传部提出要去看望，市里答复说他们夫妇属于中央要

案，如去看望需要上级批准才行，孙谦想当面向丁玲表达愧意的愿望未能遂意。

1987年，武汉大学两位教师为了研究孙谦的创作，收集到大量他过去散发在各种报刊上的文章，将这篇文章复印了一份特地寄给了他。再次看到当年自己的亲笔文章，孙谦顿时深感羞辱，良心万分自责，奋笔写了一篇表达真诚忏悔的短文：

这是一面镜子，照照自己在左的路线下的所作所为！

1957年夏，我从晋西北回到北京，正闹着要调工作，搬家回山西。某日，×××同志（愿他在天之灵安息）用汽车把海默和我接到新侨饭店吃西餐。席间，他布置我俩揭发丁玲和陈明同志。我和海默都属于马大哈派，从不关心创作所的机关事务，对于丁陈更不知其内幕，而我们“屁股上”又不干净，1956年曾写过杂文，这事儿“抖”出来，我俩都得吃家伙。于是，只好搜肠刮肚找“事儿”，然后无限上纲，昧着良心写了这篇无端攻击丁玲和陈明的文章！

这是耻辱，这是永远也不能忘记的教训！共产党员，正直的人，在任何风浪面前都必须讲真话，坚持实事求是。我已向丁玲、陈明同志道过歉，但我的良心永远也不会平静！

1987年12月8日夜 孙谦忏悔

这是孙谦人生道路上一次对自己信念的重大坠失和反叛。《教师报》的复印件摊在写字桌，孙谦夜不能寐，许久沉思，对自己当年一时糊涂、懦弱失节的“所作所为”痛彻心扉。

老婆孩子留在北京，只孙谦一人回山西长期下乡，无疑给家庭生活带来诸多不便，对此王之荷刚开始有些不情愿，她说：“对于从北京回山西，刚开始我不太理解，不想回。这时我的大女儿笑雅7岁多，二女儿笑宓不到5岁，老三笑非刚生不久。我觉得孙谦不能一个人回山西，谁照顾他，怎么生活啊。我说北京的东西我都可以放弃，只要一家人在一起就好。这样我们就下决心，说办就办。想赶在秋季开学之前搬回来。于是先让大女儿住在北京的一个山西老战

友家，怕耽误上学。1957年8月份的时候，我们带上孩子、保姆一起搬回到太原。”

人常说，旁观者清。对于孙谦离开北京回山西的主要原因，孙谦的老战友胡正可能看得更清楚。胡正在接受《马烽无刺》一书作者陈为人采访的时候说：“孙谦他了解文水的情况，就针对当时文水的县委书记写了一篇杂文，叫《言大必空》，很有名的一篇文章，为此他在北影就首先受到了批判，他在北影感受到了一场冤枉，才跑回到山西。”应该说，胡正的话只说对了一部分。

孙谦作为常常得到陈荒煤表扬的电影编剧，在当时电影成活率很低的情况下，奇迹般地平均每年都有一个剧本投产，自然引起了社会人士的关注和研究。中国人民大学新闻系的教授甘惜分，在1957年第5期的《中国电影》上，发表了题为《论孙谦的电影剧作》。在2011年出版的《新中国电影艺术史》一书中，作者孟犁野说：“（此文）开创了新中国电影理论批评史上‘艺术家专论’的先河，从五十年代中期到八十年代初期的二十多年中，如此严肃认真、细致全面、态度真诚地分析一位剧作家的文章，可谓仅此一份。”

甘惜分在文章中说：“孙谦同志对农村生活是比较熟悉的，这几年又常到农村体验生活，这是孙谦同志的优越之处；比起有些只熟悉知识分子生活的作家来说，孙谦同志有他的可以骄傲之处。但是有了生活，为什么还写不出动人的作品来呢？”甘惜分既肯定了孙谦努力描写工农兵的政治热情，又对他把电影创作改变为时事政策宣传提出质疑。他在文章的最后说：“孙谦同志在电影工作的道路上，我以为是又走对了，又走错了。（他走的）不是一个艺术家的阳光大道。”

此时的孙谦大口吸着香烟，内心焦躁不安。在1957年6月到8月前后两个月的时间里，先在《山西日报》上发表了讲真话、被人批的《言大必空》，又在《教师报》上发表说假话、批同事的《丁玲夫妇的丑恶灵魂》，由此，我们看到了孙谦敢于直言、反遭批判的委屈，灵台无计、身不由己的摇摆，以及失却自我、内心煎熬的无奈。

面对《言大必空》给自己带来的厄运，品味着甘惜分对他创作上“路在何

方”的警示提醒，回想着钟惦棐与甘惜分“异口同声”的敲打批评，再看看《文汇报》上一些人“不适当地骂了我”的恶语文章，孙谦明白自己目前的处境，既有政治上的险恶，又有生存上的艰难，惹不起咱躲得起，北京不是自己的久留之地，回自己熟悉的家乡山西，是改变现状往前走的最好选择，是该下决心的时候了。

第七章 离京回晋

1. 作为白旗被拔掉的反腐题材影片

1957年下半年的8月，孙谦全家从北京搬回了山西。既是山西人、也是北影人的双重身份，让孙谦有时不得不太原北京来回跑、两头颠。除非有重要的会议和活动要去北京，大多的时间还是住在太原，或在山西农村蹲点下乡。

从抗战初期参加山西新军、到延安学习结束后来到了晋绥文联，马烽、西戎、束为、孙谦、胡正五战友，一直是一起的生死弟兄，在新中国成立前后的几年时间，他们分别在各地工作，这下又都回到了老地方重聚，使得山西文坛一下子活跃起来，具有“山药蛋”泥土芳香的文学作品，在全国引起了广泛影响和极大关注，以孙谦最后回归山西为重要标志，“五战友”为骨干代表的山西文学创作，从此进入了硕果累累的全盛时期。

经过刚刚的一场反右清洗，“现实”成为一个很难掌控的题材；作品如有政治偏向之不慎，就会无意间成为批判对象。风声正紧的8月前后，孙谦只好创作了几篇顺风之作。他和马烽就刚刚的晋西北之行，在《写给关心晋西北的人们》的总题目下，各写了两篇歌颂晋西北新变化、符合“主旋律”要求的散文，发表在《山西日报》。孙谦写的两篇为《翠绿的山谷》《闲话保德州》；马烽写的是《兴县城今昔》《宁武散记》。

从他俩之前对此行感受的谈话流露，也从孙谦给中南海那封信的大致内容，能看出孙谦在这两篇中似乎言不由衷，因为当时处于反右高潮，形势所逼，被迫无奈，也只能那样说一些顺水顺风的话了。他俩在这四篇散文的前言中写道：

“未动身之前，听到有些人说晋西北这二年闹坏了，工作搞得乱七八糟，简直有点民不聊生。……现在把我们看到的一些情况写下来，写给关心晋西北的人们，也写给别有用心的人们。”在反右鸣放中，这应该是很正面的声音了。

在1957年的10月，孙谦拾起了三年前的访苏见闻，写了访问乌克兰、乌兹别克感受的《在乌克兰农村做客》《友谊的种子》两篇。在《在乌克兰农村做客》一文中，孙谦这样写道：“列宁集体农庄主席同志，热情地站在积雪的村口迎接我们！……我们访问了三家农民。天黑了，我们实在不想离开这里，但又必须离开。我们紧紧地 and 特士林科同志拥抱。……转眼之间，离开列宁集体农庄已经将近三年了。……我遥祝列宁集体农庄更富裕、更美丽！”两篇文章都歌颂了中苏人民的友谊，属于歌赞的正面文章。题材上应算是“吃老本、立新功”了。

就在批判《言大必空》仍有隐痛的12月份，孙谦写了赞美文水的散文《故乡及其它》：“如今，故乡变样了。……比起我童年时候的故乡来，确实已经变得如同天堂，而且她还在大踏步地向着更美好的方向前进！……故乡，我的母亲，我会回去的！”在孙谦的笔下，不再议论故乡干部官僚和农民埋怨的诸多问题，“已经变得如同天堂”一般，让人感觉他似乎在有意回应着什么，针对性地更正着什么。

宅在家里短暂的调整期过后，孙谦走出山西文联的大门，又往乡下去了。他选择交城、平遥、文水等地蹲点体验生活，这个县，那个村，走家串户，在农民家里吃，在农民家里睡。《大众电影》1958年第1期报道了孙谦的这次深入生活：“编剧孙谦今年（1957年）夏天已经到山西去落户了，目前已经完成了一个取材于农村生活的电影剧本的初稿。他表示他将继续在山西农村深入生活，作更长期的准备。”这个剧本就是1958年1月完成的《春山春雨》，讲述了1956年一个刚由学校毕业的青年崔琦，被派到一个农业社开展水土保持工作的故事，人物性格鲜明，故事不乏生活气息。

同时，孙谦完成了短篇小说《伤疤的故事》的创作，1958年4月又改编为同名电影剧本，长影于当年年底摄制完成。这是一个关于农村合作化运动期间、

弟弟动员哥哥入社的故事，孙谦在人物性格刻画和叙事技巧上下了功夫，由导演《葡萄熟了的时候》的王家乙担任导演。1954年底他写的小说《奇异的离婚故事》，1956年4月时改编为电影剧本，在1958年4月被上影拍摄完成，易名为《谁是被抛弃的人》。

这几个剧本，其思想性和艺术性都达到了一个新高度。尤其表现在人物形象塑造上，克服了过去以人造物、以人写事的平面化缺憾。更可喜的是，孙谦的第一个小说集《伤疤的故事》也于1958年7月正式出版。《伤疤的故事》还被晋南蒲剧一团改编为蒲剧《骨肉之亲》，并于1959年首演成功。

共产党干部进城以后换老婆，看似个别却又普遍的腐败现象，在《谁是被抛弃的人》中得到了充分揭露，敢于对现实存在的腐败丑恶现象发炮，把笔触伸向了从未有人走过的禁区，把有的共产党干部写得这么“坏”，孙谦敢这样写，不仅是难能可贵的，也是需要勇气的。

孟犁野在接受笔者采访时说：“《谁是被抛弃的人》是一部很好的现实主义题材作品，经过历史的检验，现在看得更加清晰的一点是，孙谦是新中国最早写出反腐败题材作品的一位作家，在这一点上，他是先知先觉的。在建国之初，孙谦看到干部腐败的问题，并用文学作品的形式反映出来，很了不得。孙谦的作品时代性很强，但他的‘胶泥头’劲儿来了后，也有不听话的时候。应该说，这是一部超越时代的作品。《谁是被抛弃的人》，这是孙谦电影中最深刻的一部。”

正当孙谦现实题材的作品有所突破、各种体裁的创作正丰的当口，一封召他回北京开会的电报，送到了他的面前。文化部召开电影工作全面大跃进大会，北影要他按时赶回，务必参加。

大跃进的说法，最早源自1957年10月27日的《人民日报》，当天的社论发出了农业生产“大跃进”的先声。1958年2月2日的《人民日报》社论，把大跃进思想扩展到国民经济各领域，甚至“文教卫生事业也要大跃进”。于是，电影局局长王阑西号召电影工作者“也要来个大跃进”，还向全国电影工作者发出了一封号召大跃进的公开信。

1958年3月，文化部在北京举行有800多人参加的电影工作全面跃进大会，

正式拉开了电影系统“全面跃进”的序幕。孙谦和北影的领导以及主要创作干部参加了这个会议。会上，文化部要求文艺创作要“行行放卫星，处处放卫星，层层放卫星”，要求各电影制片厂全面贯彻多、快、好、省的总方针，大力完成并超过各自的跃进指标：制片上1958年要完成大型艺术片80部的生产任务，放映上要完成四百万场的指标；并提出“省有制片厂、县有电影院、乡有放映队”，并决定各省、市、自治区年内都要开始生产电影。

北影积极响应会议精神，纷纷筹措拍摄“大跃进”的影片，并在拍片速度上争取“放卫星”，不仅要和长影、上影等其它厂打擂台、比数量，还要在厂内人人比进度、天天比进度。

一些省、市、区也成立了文化卫星指挥部，开始大放“文艺卫星”，提出了很多不切实际甚至荒唐的口号和要求，诸如什么“两年就要超过鲁迅”，“一个夜晚写60个剧本”，“每个县都要出一个郭沫若”等等。

如火如荼的大跃进形势下，孙谦的下乡活动和创作计划被挤得满满的。这年的五六月份，孙谦先来到交城的横尖林区伐木工地体验生活，还到了蔚汾水库建设工地参加劳动，又去了平遥县66个水利工地和平地水库，以及红土沟万宝山人民公社参加炼铁劳动。孙谦还以平遥挂职县委副书记的身份，参加平遥县的有关活动和会议。

1958年5月中共八大二次会议正式通过了社会主义建设的总路线，不久中共中央在北戴河通过了《全党全民为生产1070万吨钢而奋斗》的决议，从此掀起了轰轰烈烈的全民大炼钢铁运动。山西文联干部子女到处捡废铁，然后把捡到的废铁交到学校炼钢铁，有的孩子情急之下把家里家具上的小铁扣、铁合页也撬了下来。王之荷因小女儿交不出废铁很着急，便买了一口新铁锅，砸烂后当废铁，让小女儿交到学校充当了任务。

就在电影大跃进紧锣密鼓的时候，1958年4月18日，文化部、电影局在北京召开了各电影制片厂厂长会议，在4月21日的会议上，中央政治局候补委员康生在会上发表讲话，他一口气点射批判了一大批影片，批评一些电影编导“头脑不知何处去，渣滓依旧笑春风”，将成荫导演的《上海姑娘》、王炎导演的《寻

爱记》、郭维的《花好月圆》等一批电影一棍子打死，宣布禁演了26部电影，提出要在银幕上彻底清除资产阶级思想和修正主义思想。电影界顿时阴云密布，前路泥泞。

紧接着，在1958年5月8日中共八大二次会议上，毛泽东主席提出在社会主义建设总路线下，“我们要学习列宁，要敢于插红旗，越红越好……。红旗横直是要插的，你不插红旗，资产阶级就要插白旗。资产阶级插的旗子，我们就要拔掉它，要敢插敢拔。”毛主席一句能顶一万句，全国各地很快开展了声势浩大的“拔白旗、插红旗”运动。

“拔白旗”作为1957年反右派的延续，实际上就是把大跃进中一些反对浮夸的人，污蔑共产党形象、一些具有资产阶级思想和观点的人，都作为“资产阶级白旗”加以批判、斗争甚至处分。有的单位刻意在未成“右派”的人中，再度搜寻可作为“白旗”“灰旗”拔除的人物，使一大批人因此遭殃。电影界的“拔白旗”运动，伴随着大跃进的飓风，很快在各行业弥漫开来。

就在这个时候，北影厂又一封加急电报，送到了正在交城县横尖林区体验“大跃进”生活的孙谦面前。孙谦在1981年2月写的《怀念与祝愿》一文中写道：“1958年初夏，我骑车到了交城县横尖林业所，……我跟着陈双槐和崔铭贤两位技术员去验收和勘探林中巷道。但是，召我参加文艺整风的电报来了。我不得不惜别了关帝山林区，匆匆赶到长春去挨整。”

孙谦所说长春挨整的文艺整风，是指1958年5月9日至19日在长春召开的创作思想跃进会，实际上是文化部电影局落实毛泽东“拔白旗、插红旗”指示的一次揭批会。参加会议的有北影、长影、八一共三个制片厂的负责人和相关的创作人员。除了参会的领导外，参会的相关创作人员，大部分是这次会议上准备挨批需要拔掉的“白旗”；孙谦这位未被打成右派的漏网分子，经过这次的过滤搜寻，被列入了这次接受挨批的“白旗”对象。

这次的长春会议，北影除了孙谦之外，参会领队是田方，水华、陈怀凯等干部也参加。会议对1957年和1958年第一季度生产的大部分现实题材的影片进行了批判，重点是孙谦的《谁是被抛弃的人》，还有《寻爱记》《情长谊深》《上

海姑娘》《花好月圆》等影片。会上传达了康生4月18日制片厂厂长会议上的批判意见，号召要深入开展“拔白旗”运动，电影作品要及时反映大跃进，各制片厂要打擂台、比进度，跃进式拍片。

《谁是被抛弃的人》是孙谦触及现实生活负面现象、属于当时敏感禁区的一部作品，在内部放映后，立刻遭到了电影界权威人士的强烈反对和坚决批判。

《谁是被抛弃的人》和《探亲记》在拍摄时已经做了修改，放弃了原文学剧本的讽刺样式，尽管这样，陈荒煤仍然十分的不满，他说：“这两部影片尽管没有按原来剧本拍摄，然而却有着一个共同倾向：站在反动的立场，滥用讽刺，夸大生活中的个别现象，歪曲生活，形成对党对社会主义的攻击。”陈荒煤还说：“采用群众路线的办法对创作思想展开自由辩论，应看作是两条道路斗争的继续，必须寸土必争，遍插红旗。”长春会议之后，《谁是被抛弃的人》《花好月圆》等影片，被作为银幕上的白旗，受到了诸多报刊杂志万炮齐轰的批判。

1958年11月号的《中国电影》，发表了针对孙谦的批判文章《作家与忘本》，作者耿西给孙谦的《谁是被抛弃的人》戴了两顶政治帽子，一是直接攻击党和新社会，反对党的领导，把共产党污蔑为衣冠禽兽；二是制造党的分裂，歪曲党的生活作风。

在1958年12月2日的《人民日报》上，陈荒煤发表了《坚决拔掉银幕上的白旗——1957年电影艺术中错误思想倾向的批判》的文章，再次点名批判《谁是被抛弃的人》：“《谁是被抛弃的人》完全歪曲了我们的生活环境，于树德这个在新社会为非作恶的坏人，简直如入‘无人之境’，影片根本没有表现党和群众对他的斗争。老党员老干部进了城，就都变质了，这是对党的攻击和污蔑。”还说这是“反党、反社会主义的作品”“根本不能放映”之类的话。

和“白旗”名单中的电影《探亲记》修改“整容”后，可以和观众见面相比的话，《谁是被抛弃的人》连这样修改整容、重见天日的机会也没有，被彻底判处了死刑，最后对它的定性是“反党作品”，从此封存，彻底禁映。

受此牵连、倒了霉运的不仅是孙谦，也包括该片的导演黄祖模。新中国成立初期，在高度集中的电影管理体制下，以黄祖模区区一个上影的副导演，怎

么可能容易得到独立拍片的机会？好不容易到了1956年底“三自一中心”改革，拍片权力下放了，导演自己可以选择创作题材了，黄祖模1957年才拿到了孙谦的剧本《谁是被抛弃的人》，1957年8月开始赴浙江拍摄外景，1958年4月拍完，片子还没上映，不久就被作为“银幕上的白旗”枪毙了。黄祖模从此被靠边站，冬眠了二十多年后，1979年好不容易才遇上导演电影《庐山恋》的机会，他才终于大器晚成。

拔白旗运动让电影界的空气再次沉闷，人们剧本也不敢写了，片子也不敢拍了。1958年4月至5月，周恩来总理两次约见故事片厂厂长，对参会的会议代表提出，在暂时不能生产好的故事片的情况下，是否可以多拍摄一些“带有艺术性的纪录影片”，用现实题材、身边真实的故事，反映生气勃勃的时代面貌。陈荒煤却错误理解成了“纪录性艺术片”，便在大会小会上强调，对“纪录性艺术片”盲目推动予以提倡。

对于经历了反右运动、心有余悸的许多创作者来说，拍摄高喊跃进口号的艺术性纪录片，有着相当的政治安全系数。所以在反右和拔白旗中接连饱受人生挫折和批判的创作者们，只好纷纷投入到鼓吹跃进的洪流中。

经历了《谁是被抛弃的人》的批判，在长春作为“白旗”对象的孙谦，为了以实际行动“改过自新”，在北影领导擂台任务的督促下，仅用五天时间就完成了名为《一天一夜》的电影剧本。星期一上午他才开始动笔列人物表，星期五就写完了初稿；小修小改的润色，加上重抄的时间，星期日他就匆匆乘火车去北京送审剧本了。这样神奇的速度，不仅给厂里争了荣誉，也是自己的一次将功折罪。

这部电影的片名就充满了大跃进的味道，讲述了一天一夜之间发生的很多事情：矿区找到了铁矿，八小时内建立了炼铁高炉，铁工厂制造出了炸药……在拍片速度上争取“放卫星、打擂台、比进度”的创作环境中，这部剧情粗糙不合逻辑、人物性格一般化的电影，成了图解政治、浮夸风、共产风的应景之作。

这时候的电影审查也流于了形式，一来谁也不敢写涉嫌“白旗”的东西了，

二来赶进度打擂台都在争分夺秒，所有工作都要为“纪录性艺术片”让路，哪容得有细审喘息的机会。赵元，是新中国为数不多的女导演，1964年担任《烈火中永生》副导演；1958年她正准备拍摄《林家铺子》，为了尽快完成《一天一夜》的拍摄，北影厂让她马上到《一天一夜》剧组，协助导演欧凡任该片的副导演。

《一天一夜》开机拍摄时已近初冬，在密云水库完成了部分外景拍摄后已是隆冬了。在当时的拍摄条件下，冬天已经不能在室外拍摄了，但是，在大跃进政治形势的裹挟下，《一天一夜》的导演和演职人员冒着严寒，坚持着在野外拍戏。这部电影的摄像是李文化，文革期间电影《侦察兵》的导演。1955年9月，他进入北京电影学院专修班主修故事片摄影，1958年毕业后来到北影厂，在北影厂首次担任摄像的电影就是《一天一夜》，在他的自传《往事留影》一书中说：

1958年冬夜，黑暗中的一座小高炉，焦炭在炉中闪着红光，几个身穿厚重大衣的身影，围着高炉，搓着手，呵着气，不时地背过脸，让后背也享受炉火的烘烤，他们都在那里等待天亮。这是《一天一夜》摄制组的人员。

50年代，电影胶片的感光度非常低，天黑下来，胶片对天空完全不能感光。黄昏和黎明是唯一可拍的两个时段。每段半小时，《一天一夜》所有夜景都是在这两个‘半小时’的时段里完成的。

大家围着小高炉烤火，等待黎明。拍摄一天，大部分时间都围着焦炭烤火了。导演欧凡、摄影师钱江和我，以及演员田方、车毅等，为了拍摄《一天一夜》，在焦炭火场度过了许多个寒冷的夜晚。

孙谦的《一天一夜》是用了五个晚上写成的。其实还有比这还神奇的。上影厂要打擂台，导演凌子风声称要一个月拍一部新片，于是带剧务、场记三人赴京，请海默一夜之间写出剧本《深山里的菊花》，凌子风在身兼导演、摄影两职的情况下，果然一个月拍出了片子。

那时的电影生产到了无比狂热的程度，长影为了打擂台，一下推上了30多部影片，孙谦的《伤疤的故事》也被充数匆忙投拍，著名演员浦克一年内竟被

安排了包括《伤疤的故事》在内的五部戏，他在《伤疤的故事》中饰演哥哥陈修德，由于这些影片的剧本粗糙，而且都是匆促上马，拍出后几乎都成为废品。

在片面追求速度的情况下，1958年出品的故事片高达105部，数倍于各年平均产量，其中包括刚诞生的新样式“纪录性艺术片”49部，绝大多数是粗制滥造的宣传品。105部故事片中，有一半是艺术质量拙劣的影片，人们把这类影片叫做“跃进片”“卫星片”。当电影不幸成为政治附庸，而无视电影生产规律的时候，像孙谦《一天一夜》的出现也就不足为奇了。

对于1958年的跃进片，孙谦在1981年说过一段反思的话：“在那大跃进年代，我像喝了迷魂汤一样，把假象当现实，跟上‘时代’发昏，写了《一天一夜》鼓吹‘冒进’，而老赵（赵树理）当时却在写《实干家潘永福》《套不住的手》。赵树理他知道吹牛皮要饿肚子的，他根本不相信眨眼之间便奔入了所谓的共产主义。说得再远一点，老赵并非为了配合政策，才写《小二黑结婚》和《地板》的。”但即便孙谦这么卖力地为政治服务，也没能逃脱无情的政治批判。

孙谦在体力的超负荷消耗、精神被严重摧残的双重折磨下，为了将功抵罪，在接受批判之余，他拼了命地熬夜创作，废寝忘食和大家在跃进中比速度，在4月创作了电影剧本《伤疤的故事》后，接连创作了四篇小说《腊月二十九》《大门开了》《半夜敲门》《大红旗和小红旗的故事》，还写了两篇报告文学《水库之谜》《一封感谢信》，散文《平遥新地图》等。大密度、高强度的熬夜劳累，使他几次昏倒在写字台上。在赶写人民公社一大二公题材的电影剧本《通天路》时，因疲劳过度再次昏厥，苏醒后只觉天旋地转、头晕耳鸣、全身无力，一时连报纸都不能看，几乎成为被“抛弃的人”。

1958年11月29日，山西省委宣传部因为“省有制片厂”的要求，为了省级电影跃进的创作和生产，召开电影剧本创作座谈会，邀请作为专家的孙谦回来给做些辅导。孙谦拖着病体刚从北影参加创作会议回来，立马赶到山西的会场，给到会初入门的创作队伍讲自己苦不堪言的创作体会。

2. 大放卫星的献礼片与“炒了一次回锅肉”

在连轴转的跃进工作状态下，孙谦极度疲劳，几度昏厥，头晕的连书也不能看了，只好躺在家里乖乖地养病，整天闷闷不乐的。他说：“（长春会议挨整后，）我便在跌倒爬起来、爬起来又跌倒、跌倒又爬起来中挣扎……”唯一让他稍感欣慰的是，1956年他和成荫被搁置的《红军万岁》被重新启动，作为国庆十周年的献礼片，北影和八一两厂正联合在野外拍摄外景。

孙谦、成荫1956年被搁置的《红军万岁》，反映的是红军二万五千里长征这一重大革命历史题材，任务最初下达给北影，指定由成功执导过《钢铁战士》《南征北战》，擅长革命战争题材的成荫担当，当时成荫在北影赴苏电影实习团，正在莫斯科电影制片厂潜心专攻宽银幕立体声影片制作，回国后的1956年5月，成荫邀约孙谦共同改编，很快写出电影文学剧本《红军万岁》，但连续修改两稿都未通过，成荫便改拍了《上海姑娘》。

1958年1月的时候，《红军万岁》的拍摄重新启动，经总政治部与文化部商定，由八一厂和北影厂合作拍摄，剧本在孙谦执笔的《红军万岁》基础上做了进一步修改，并改名为《万水千山》，北影派成荫，八一厂派华纯，由二人联合担任导演。

1958年下半年，中共中央决定由周恩来、邓小平等人主持，组织文化部拍摄一批好电影向国庆十周年献礼。之后的1958年11月和1959年1月，文化部两次召开全国电影制片厂厂长会议，研究安排国庆十周年献礼影片和电影大放卫星影片，要求在内容上既要有重大历史题材，也要有现实生活的工农业题材。北影汪洋厂长和韦明副厂长在会上表态说：“要把现有已拍的电影加工成为‘卫星’，如：《万水千山》《飞越天险》《一天一夜》《山里来的人》等。”就这样，孙谦、成荫的《万水千山》被列为北影的献礼片、卫星片，而马烽创作的《我们村里的年轻人》，列为了长影的献礼片。

说来，马烽的《我们村里的年轻人》，也多亏了孙谦的指点和帮助。1957年冬天，马烽到汾阳下乡并兼任县委副书记，1958年初他写了个水利建设题材的中篇小说，当时在交城下乡的孙谦，却劝他写成电影剧本，孙谦说现在缺电影剧本，电影比小说的受众多。过罢1958年春节，马烽回到汾阳就开始改写电影

剧本，写完后骑自行车一百多里路去交城找孙谦提意见，孙谦随后将剧本推荐给了长影。剧本的题目琢磨了很久，一直定不下来，最后孙谦给起了个《我们村里的年轻人》。

在电影拍摄上，《万水千山》比《我们村里的年轻人》难度要大得多，因为当时没有现在的电脑特技，所有战争镜头都需要实景拍摄，加上动用力量过于庞大，作为北影战争题材的“跃进卫星片”，虽然早在1958年就开始拍摄了，但影片的完成时间却排在了1959年。

彩色宽银幕立体声在国内还是个空白，所以成荫在莫斯科电影制片厂学习宽银幕立体声的制作特别专心。这次的《万水千山》，是新中国彩色宽银幕立体声故事片的第一部，北影和八一两厂都十分重视，投入了很大力量，国防部副部长、中央书记处书记谭政还特批四架飞机，配合影片的实景拍摄。成荫带领摄制组人员，沿着红军长征的路线，跋涉四千多公里，在气候瞬息万变的恶劣环境中，付出了长达15个月的艰辛劳动。

孙谦在《万水千山》剧本改稿的时候，也曾遇到了麻烦的。当时在创作上正面接触重大党内斗争尚属禁区，并对反映红军长征有“不成文”的规定，在世中央领导同志不能上电影，并且只能写到团长一级，这样涉及路线斗争最为集中的“遵义会议”就很难反映。为了扬长避短，孙谦和成荫研究商定，只选取话剧《万水千山》中“毛儿盖”和“草地”两个板块，通过飞夺泸定桥和过雪山把重场戏串连起来，充实李有国、赵志芳、罗顺成以及老炊事班长父子等红军指战员，以及长征中三四个战士英勇牺牲的描写，以此来真实展示长征壮举的悲壮气魄与史诗色彩。

在《万水千山》样片出来的时候，江青对影片中严酷环境和战士的牺牲情节提出了意见，指责影片“过于低沉”“悲观主义”。所以在影片正式送审的时候，孙谦是捏了一把汗的，他担心如影片通不过，反让大家徒劳无功。到9月24日，周总理视察八一厂时审看了《万水千山》，称赞“这部影片是乐观主义的”，真实表现了红军艰苦奋斗的精神。周总理的肯定，让孙谦长长地松了一口气，一颗悬着的心终于落了地。孙谦对成荫说：要不是周总理说话，这下可能又被

毙了。成荫则感言道：这叫“一句话救了一部影片”。

1959年9月25日至10月24日，文化部在全国各大城市举办的“庆祝建国10周年国产新片展览月”获得巨大成功。陈荒煤在《创造无愧于时代的新英雄人物》一文中，高度评价了《万水千山》：“这是一部好影片，一部反映红军的英雄史诗的影片，它把震撼世界的二万五千里长征搬上了银幕，使我们亲眼看到强夺大渡河、过雪山、走草地这些惊心动魄的伟大场面，影片真实地、具体地再现了那一典型环境，反映了红军在长征中所表现的史无前例的英雄气概。”

由长影苏里导演的《我们村里的年轻人》，在展览月中也引起了极大的轰动。后来又拍摄了《我们村里的年轻人》续集，其插曲“人说山西好风光，地肥水美五谷香，左手一指太行山，右手一直是吕梁”，被山西人民当做了“省歌”，几十年经典传唱，回声嘹亮。

展览月共展出《万水千山》《我们村里的年轻人》《林家铺子》《青春之歌》《林则徐》等影片35部，其中故事片17部。孙谦抱病和成荫参加了11月文化部、中国影联在北京饭店举行的庆贺新片展览月招待会。回到太原后，孙谦高兴地特意请马烽到家里喝酒，为这两部电影的成功上映和获得好评举杯庆贺。

但是，天有不测风云，一声响雷乌云笼罩、大雨滂沱。1959年7、8月份，中共中央在庐山先后举行了政治局扩大会议和八届八中全会，本应纠正左的错误的会议主题，却因彭德怀写给毛泽东质疑大跃进的“万言书”转了向，彭德怀被打成“反党集团”的首领和右倾机会主义路线的代表人物。

北影不失时机响应和紧跟庐山会议精神，在全厂开展了“反右倾”运动。1957年反右时下放农村的北影干部已在年初回厂，这时候也被勒令参加反右倾运动。孙谦拖着病体从太原赶到北影，从9月份起，和全体党员参加了反右倾交心运动，在小组会上汇报各自对于三面红旗及1958年形势的看法，然后厂党委根据这些谈话记录，一一过滤每个人之前的作品以及言行，筛选列为“重点批判”和“重点帮助”的对象。

虽然这是一次党内的路线和思想斗争，却全部在群众中公开进行批判，因为私下有任务指标，所以形式上与前两年的“反右派”斗争毫无区别，孙谦作

为之前网疏遗漏的“问题人物”，这一次终于逃脱不了了。根据这几年来反党作品、反党言行的问题清单，北影错误最严重的是海默、伊明，被划为“右倾分子”，其次是水华、史平，属于“重点批判”对象。

再次是孙谦和杜粹远，在被处分的这些人当中，他俩被列为“重点帮助”对象。对孙谦的处理结论是：定为“反党分子”，留党察看两年，行政降级两级。和海默被开除党籍的处理结论相比，孙谦的错误确实要轻得多。每个人的处分结论，还分别存入了个人档案。

对孙谦的这次处分，他给自己起了个“名堂”，叫做“炒了一次回锅肉”。他在1979年11月写的“自传”中，说明了情况：

1954年冬，我写过一篇《奇异的离婚故事》的短篇，发表在《长江文艺》上，1956年，我把它改编为电影剧本，影片完成后，导演改名为《谁是被抛弃的人》。1956年夏，我和海默同志合写了杂文《会爆炸的副食品》《不管小事的税务局长》《油漆的缺点及其它》；我自己在1956年和1957年，又写了杂文《橡胶树的厄运》和《言大必空》。为了那一篇小说、一部电影、五篇杂文和我在1957年写的另一个短篇《有这样一个女人》，在1958年召开的长春电影创作会议上，我受到了批判。1959年反右倾，我又被“炒了一回回锅肉”，好几家报纸和杂志发表了批判我的文章。……1959年和1960年，我是在病中接受批判的。1961年和1962年，我在疗养院养病，头晕的连报纸也不能看，哪能再写文章。

孙谦作为“反党分子”的错误在哪里，要对他“重点帮助”批判的理由是什么，在孙谦来看，就是他在“自传”中所说的那两篇小说（包括《有这样一个女人》）、一部电影、五篇杂文。但从问题的严重性上来看，重点还是他的那部电影《谁是被抛弃的人》。

1960年2月2日《人民日报》上《为电影事业的继续大跃进而奋斗》的文章说：“党外右派向党的猖狂进攻是在1957年的春季，而钟惦棐的进攻则早在1956年的冬季，1957年我们的电影中出现一些毒草和有错误思想的影片，例如《谁是被抛弃的人》等，这些电影剧本多数是和《电影的锣鼓》同时写成。”其实，孙谦《谁是被抛弃的人》作为对党“进攻”的先声，时间上比《电影的锣

鼓》还要早，这才是孙谦错误的要害和实质，其严重性不言而喻，事实在那儿明摆着，在这次“反右倾”的二次筛选和过滤中，你孙谦还能躲得了吗？

正所谓“躲得了初一，躲不过十五”，反右时自觉安全无恙的孙谦，这次终难逃脱戴上“反党分子”帽子的魔掌。北影为此组织了对孙谦的各种批判会、检查会。每次孙谦都拖着病体接受大家对他的批判，会后则要从灵魂深处和世界观改造上，写对自己“深刻剖析”的检查材料。

那时我们对上级制定的方针和路线，是不应该有半点怀疑的，每个人需要做的，就是要“坚决捍卫”“永远紧跟”，谁都知道顺风说真话的后果、跟风说假话的好处，即便是朋友、同事，也要及时划清界限，绝不能手下留情。所以，发起批判的人，往往就是自己身边的人。

迫于政治上的压力，为了避免陷于被动，孙谦在山西文联的老战友李束为、马烽、西戎以及陈志铭，首先在《火花》杂志1960年第2期上，发表了以《危险的道路》为题的署名文章，对孙谦的错误思想和问题作品做了上纲上线的批判。文章说，《奇异的离婚故事》是“歪曲和诬蔑共产党员形象、攻击社会主义的毒草”，《言大必空》是“为地主、富农、富裕中农向党请命了。”

对于孙谦“反党分子”的错误思想，正因为是战友，更需要及时表态、明确交割，否则自身难保、不进则退。这段时期，《火花》等其它杂志，多次开辟孙谦的批判专栏，《山西日报》也不时刊发批判专稿和群众的“揭发”来信。

在孙谦所在的北影，除了大家直接面对面的批判外，也有同事撰写批判文章，以笔做刀枪。孙谦在剧本创作所最早的同事，低头不见抬头见的女编剧葛琴，在1960年《人民文学》12期和《电影艺术》杂志上，先后分别发表《从人性论到写真实——评孙谦的三篇小说》和《论孙谦创作的错误道路》等多篇檄文，针对孙谦带有错误思想的文章，葛琴历数罪状，逐一剖析批判。

葛琴在文章中说，孙谦的《伤疤的故事》《有这样一个女人》“以人性论的观点代替阶级观点”，“对劳动人民和党员形象进行歪曲描写”；《农家乐》《葡萄熟了的时候》《夏天的故事》以及《春山春雨》有庸俗低级的恋爱描写；“在反对资产阶级右派进攻的胜利中，他却写下了诽谤社会主义、直接向党进攻的《奇

异的离婚故事》与杂文《言大必空》等。”饶有意味的是，葛琴后来在“文革”中被长期羁押，遭受残酷迫害，最后双腿致残。

从反胡风、肃反、反右历次运动以来，揭发斗人的时候，或主动或被迫，或自表忠诚讨好邀功，或保护自己不被牵连，这些人不一定是坏人，但最后，在“互害”运动里，批人者被批，整人者被整，这样的结局，几乎无人例外。要维护自己的良知，除非甘当异类、以死抗争，就像史东山。

在不计其数的单位小会批判、同事媒体批判之外，也有集中炮轰的大会批判。1960年8月，北京市召开了“批判文艺上修正主义倾向”的文艺系统大会，除了大家给孙谦罗列的问题之外，他的《伤疤的故事》和海默的《洞箫横吹》遭到大会的点名批判，罪名是“揭露了社会主义的阴暗面”，宣扬了“人性论”和“人道主义”等。孙谦被批判为宣扬“资产阶级人性论”的代表人物。

马烽、李束为、西戎，是孙谦从战争年代一路走来的好朋友，葛琴则与他是新中国早期的电影文学同路人，他们对孙谦无情的批判，让孙谦万分心痛，自己竟成为知己朋友炮轰的对象，而且这仅仅是眨眼间的突变。孙谦的思想一时难以接受，为此身心憔悴。

在当年对胡风的大批判中，早在抗战时期就与胡风结下深厚友谊的老舍也曾口诛笔伐。处在特定的政治环境下，我们都无法逃避现实，来做一名政治的局外人，很多人的灵魂不得被迫扭曲，早已失去了不说话、不表态的权利，大灾大难、大是大非面前，不得不选择暂且自保。孙谦在反击右派的时候不也写过批判丁玲的昧心之作吗？同事战友们在那个时代一时不慎的、违心的言行，应该是出于政治压力的不得已而为之，所以孙谦在事后也是释然谅解了的，其实，当年对他的这些批判，其实也是一剂良药，让孙谦对无情政治、生活现实与艺术创作之间的关系有了更深的体会。

1960年7月22日至8月14日，中国文学艺术工作者第三次代表大会在北京召开。按照常理，如此重要、如此规格的盛会，是绝对不允许正在接受革命批判，甚至戴着“反党分子”帽子的人，以代表身份参加的。考虑到全国“反右”和“反右倾”结束之后的一些特殊情况，这次会议在筹备召开之前，就有

一条从宽处理的规定：凡上届委员与各协会理事，都是这次会议的当然代表，反右后不管甄别的和尚未甄别的，都允许参加。因为孙谦的人事关系还在北影，所以，孙谦抱病不但以北京代表的身份参会，而且还被连选为作协的理事。

这一次会议召开的时间不短，整整22天，到会的人数也多，共2444人。大会举行的第二天即7月23日，孙谦和全体与会代表，在中南海受到了毛泽东、刘少奇、朱德、邓小平等中央领导人的接见并合影留念。

因为1959年中苏关系的全面恶化，会议提出了反对帝国主义、反对现代修正主义和批判资产阶级人性论和人道主义，表现我们的伟大时代，塑造这个伟大时代的英雄形象的历史任务。孙谦自始至终参加了听取大会报告、小组个人发言、界别分头讨论等各项议程。马烽还在会上作了题为《谈短篇小说的新、短、通》的交流发言。

1961年马烽接受了山西省委有关领导的建议，开始创作长篇传记小说《刘胡兰传》，他先后数次到刘胡兰的家乡文水县，收集有关资料、采访和刘胡兰一块工作过的干部，因为文水是孙谦的家乡，所以一开始回文水的时候，马烽拉上孙谦陪着走了几趟。

当时处于三年困难时期，山西省委对作家、艺术家还是比较优待的，专门安排作家们去晋祠宾馆的干部疗养院疗养。晋祠宾馆，是山西省条件和服务最好的地方，西戎有名额但没有去，李束为只去了几天便回去了。孙谦由于身体极度虚弱，他是真的需要疗养的，这样从1961年起有一年半的时间，孙谦便住进了晋祠疗养院，完全封笔养病。马烽则一边疗养，一边写他的《刘胡兰传》。

孙谦身上始终保持着农民后代的敦厚质朴和共产党的优良作风。在山西文联，孙谦属于文艺二级，他的工资最高、资格最老，但他不自恃清高，不论老的还是小的，他都能融洽相处，没有一点架子，大家都亲切地叫他“老孙”。住在晋祠疗养院的病友，不是局长，便是处长、厅长，大都是患病疗养的老革命，唯独孙谦无官无职。

有一次，山西文联机关给他去了电话，那时候固定电话还没现在这么普及，疗养院的服务员叫他出来接电话，推开他的房门时不知该叫什么，觉得这位名

叫“孙谦”的一定是什么大官，直呼其名不太礼貌，站在门口楞了一下后叫到：“孙谦长，有您的电话。”接了电话回来后，孙谦叮嘱服务员：“以后有事，叫我老孙就行。不要加上‘长’，我也不是什么‘长’。”服务员纳闷了：“住在这里疗养，还能啥官也没有？”表示很不理解。

由于1960年起连续的自然灾害和左倾错误对国民经济的危害，中央试图通过“调整、巩固、充实、提高”的方针，来纠正大跃进以来经济上以及文艺界的左倾错误。1961年1月和6月，电影局和中宣部、文化局先后在上海锦江饭店、北京新侨饭店召开会议，讨论贯彻双百方针、繁荣文学创作的具体措施，周恩来亲自出席并讲话；电影界开始出现新的转机。3月2日文化部和剧协召开的广州会议上，陈毅副总理到会并发表讲话，在他的过问下，孙谦好友海默及其《洞箫横吹》得到平反。

1962年1月11日至2月7日，中共中央在北京举行扩大的工作会议，决定给批判处理错了的人甄别平反。4月27日，中共中央下发了《关于加速进行党员、干部甄别工作的通知》，要求“凡是在拔白旗、反右倾、整风整社、民主革命补课运动中批判和处分完全错了和基本错了的党员、干部，应当采取简便的办法，认真的、迅速的加以甄别平反。”

经过北影认真的甄别，孙谦留党察看和行政降级的处分被撤销，戴在他头上的“反党分子”帽子也被摘掉，但留下了“不仅犯有创作思想错误，而且犯有政治立场错误”的尾巴，属于平反不彻底。

正是春暖花开之时，刚刚“摘帽”的孙谦以养病为由，要求将人事关系彻底调回山西，北影汪洋厂长这次非常爽快地批准了孙谦的请求，顺着当时大规模压缩城镇人口的“六二压”高潮，孙谦将他的行政编制办回了山西文联，从此彻底结束了“人事在京、人身在晋”的“两地生活”。

随后的1962年5月22日，首届《大众电影》“百花奖”在北京举行颁奖大会。7月，曾被批判禁演的《探亲记》《上海姑娘》等一批“白旗”影片恢复公映。但孙谦在“拔白旗”“反右倾”中被列为毒草禁映的《谁是被抛弃的人》，却始终未予解禁。❏

【本刊声明】

《记忆》创设于 2008 年 9 月，是一份面向民间，面向业余，面向青年的同人刊物。《记忆》非慈善、非公益。编者尽义务，作者无稿酬。凡认同《记忆》宗旨，成为本刊会员，遵守本刊规定者，皆可获得本刊。

《记忆》以“独立之精神，自由之思想”为宗旨，以不党、不卖、不私、不盲为刊训。遵奉众生平等，百家争鸣之精神，凡摆事实，讲道理的文字，无论何门何派皆可刊发。除特殊情况，本刊要求首发。所发文章，不代表编者观点。

本刊所载的文字、照片、图表等内容，均受国家法律和对中国适用之国际公约中有关著作权规定的保护。未经著作权人授权，任何人不得改编、转载、复制或为盈利的目的以其他方式使用本刊的全部或部分内容。

获得合法授权的，应在授权范围内使用，必须为作者署名，注明“来源：《记忆》第 xx 期”字样，并按有关国际公约和中华人民共和国法律的有关规定向著作权人支付费用。

违反上述声明者，本刊将依法追究其相关法律责任。

联系：方惜辰，信箱：fangxc1966@gmail.com



版权所有，翻印必究。选摘、引用本刊文章，请注明出处

