

桑弧与张爱玲合作影片的现代性表征及其历史重构 ——以《不了情》《太太万岁》《哀乐中年》为例

郭怡心 海 鸥

(洛阳师范学院, 河南 洛阳 471934)

摘要: 1945—1949年, 抗战后的中国电影界, 桑弧与张爱玲的合作影片《不了情》《太太万岁》《哀乐中年》构成了独特的市民电影景观。这批作品聚焦抗战胜利后一段时间里, 大都市中市民阶层的柴米油盐与情感纠葛, 呈现日常化与妥协性的现代性特质。这种现代性特质扎根于当时崛起的市民阶层, 体现为生活方式、价值观念与文化心态的新旧杂糅, 在1949年后, 新的历史语境下, 因叙事主体与价值导向的调整迎来发展转向, 并在后续创作中完成了历史重构。因此, 本文通过文本细读与历史语境分析, 结合镜头语言的运用, 揭示该类影片的现代性核心特质与生成逻辑, 旨在为理解中国电影现代性的多元谱系提供新的研究视角。

关键词: 桑弧; 张爱玲; 《不了情》; 《太太万岁》; 《哀乐中年》; 妥协性; 现代性

中图分类号: J905

文献标识码: A

抗战胜利后, 1945—1949年, 中国电影界呈现多元共生的创作生态。在左翼革命电影的激昂呐喊与商业娱乐电影的感官刺激之外, 文华影业公司出品的《不了情》《太太万岁》《哀乐中年》^[1]等影片以温润细腻的笔触, 勾勒出上海市民阶层的生活图景, 体现出极具辨识度的创作脉络。这三部影片均诞生于桑弧与张爱玲的艺术合作。1946年经柯灵介绍^[2], 多部作品被搬上银幕的作家张爱玲与擅长市民叙事的导演桑弧携手, 前者以精准的人物塑造与对白创作奠定文本基础, 后者以流畅的镜头语言实现文学到影像的转化, 二者共同完成了对市民日常生活的艺术重构。

如果我们以当下视角回望这些作品, 会发现其

中人物的生存状态, 与当下都市中产的生活困境形成奇妙共鸣, 几乎不存在跨时代的审美违和感。例如, 《太太万岁》中, 陈思珍周旋于家庭关系的生存智慧; 《哀乐中年》中, 陈绍常突破年龄规训的人生选择; 《不了情》中, 虞家茵在情感与现实间的理性妥协, 呼应着当下的生活。这种共鸣的根源, 在于影片捕捉到了当时市民阶层中萌发的现代性特质——一种区别于西方启蒙现代性与中国左翼革命现代性的独特形态。

二十世纪九十年代以来, 随着文化研究范式的引入, 学界对于1949年前电影现代性的认识逐步打破左翼电影革命现代性与商业电影消费现代性组成的二元框架: 张英进在《中国现代文学与电影中

的城市：空间、时间与性别构形》中提出，电影的现代性是由空间、时间、性别交织而成的矛盾混合体，融合了革命、商业、日常等多重维度^[3]；张真在《银幕艳史：都市文化与上海电影（1896—1937）》中提出“白话现代主义”概念，关注电影对都市日常生活的呈现与现代性的通俗化表达^[4]；李道新进一步通过文本细读与产业分析，强调电影现代性的多元谱系，认为除革命与消费娱乐外，还存在立足市民日常生活的现代性表达^[5]。这些研究为重新审视当时电影的现代性提供了理论基础。

就桑弧、张爱玲合作影片的相关研究而言，目前成果多散见于电影史、张爱玲文学研究的附属章节，缺乏以“现代性特质”为核心的专题探讨。《哀乐中年：桑弧导演镜头下的中产阶级——以〈不了情〉〈太太万岁〉〈哀乐中年〉为分析文本》《中产阶级中年人生的人文观照：桑弧“哀乐中年”三部曲研究》等研究虽然都以《不了情》《太太万岁》《哀乐中年》三部影片为研究对象，重点探讨了当时都市中产阶级的生活图景与身份焦虑，却止步于阶层形象的描摹，尚未将“日常化”“妥协性”，即“日常化现代性”与“妥协性觉醒”作为核心概念，结合镜头语言等电影本体元素，对桑弧与张爱玲合作影片的现代性进行系统论证。^[6-7]

其中，“日常化现代性”指现代性并非体现为宏大的历史命题，而是渗透于市民的日常生活之中，通过家庭关系、职业选择、社交方式等微观层面的变化得以呈现，同时借助景深、景别、布光等电影语言具象化，是一种扎根于现实生活的“具体现代性”；而“妥协性觉醒”指个体意识的现代转型并非以决裂的方式完成，而是在传统与现代、个人与集体、理想与现实之间寻求平衡，体现为温和的反思与务实的调适，而非激进的方式。

基于此，本文以桑弧与张爱玲 1945—1949 年合作的三部影片为研究对象，核心探讨以下问题：第一，这几部合作影片的现代性呈现出何种日常化与妥协性的特质？第二，这种特质是如何在当时市

民社会的语境中生成的？第三，这种现代性叙事在 1949 年的历史语境下迎来了怎样的发展转向，又如何在后续创作中实现历史重构？通过对这些问题的解答，本文试图以个案研究补全电影现代性的多元谱系，丰富学界对中国电影现代性复杂形态的认知。

一、战后语境与市民电影的现代性萌芽

1945 年抗战胜利后，上海作为当时中国最为繁华的城市，迎来了短暂的复苏与繁荣。战争对传统农业社会的冲击与现代工业的持续发展，扩大了市民阶层的规模。这一群体既包括商人、职员、教师等中产阶层，也涵盖手工业者、小商贩等城市底层民众，他们构成了战后上海社会的主体力量。

市民阶层的崛起带来了生活方式与价值观念的显著变化。在物质生活层面，洋房、咖啡馆、电影院、百货公司等现代空间日益普及，成为市民日常生活的重要组成部分。史料记载，当时上海的电影院数量达到顶峰，仅首轮影院就有 20 余家，《一江春水向东流》等影片上映时出现“观者云集、号召之盛、堪称空前”的盛况^[8]，看电影成为市民最主要的娱乐活动之一。在精神生活层面，市民阶层既摆脱了传统宗族伦理的严格束缚，又未完全接受西方激进的个人主义，形成了务实、中庸的价值取向——他们关注个体的生活质量与情感需求，对宏大的政治叙事保持距离，这种生活态度为市民电影的创作提供了土壤。

而此时的上海都市文化又是多种文化共存。一方面，大量好莱坞电影进入中国，使人们接触到西方的现代生活方式和电影表达方式，《蝴蝶梦》《魂断蓝桥》等电影所体现的现代婚恋观念和家庭形态让市民耳目一新。但是，另一方面，中国的传统文化并没有被抛弃，儒家文化中的家庭观念、中庸之道等都深深地影响着市民的价值取向。正是这“中西合璧、新旧交织”的时代背景孕育出市民电影“新旧杂糅”的特点。

当时,市民阶层对文化的需求及上海的城市文化环境都推动着市民电影的发展,而文华影业公司是民营电影公司的一个典型,它及时把握住市场需求,确定“面向市民、贴近生活”的方向,而在这方面最成功的范例,就是桑弧和张爱玲的合作。

桑弧的导演方式正好符合市民电影的要求。他是地道上海人,了解市民生活及其欣赏趣味,他的影片一直保持着一种比较平和、细腻的调子。桑弧喜欢从小人物的日常生活琐事入手来反映生活细致入微的感觉。他并不主张强烈的价值观表达,也不喜好用令人震惊的视觉效果来吸引观众注意力,而是讲求在平淡叙述当中体现对人生的理解和对这种生活的观察。这种创作方式正好迎合了当时市民们的实际心理需要。更重要的一点是,桑弧很懂得电影语言的叙事作用,擅长利用景别变换及柔和的灯光进行拍摄,弱化矛盾的激烈程度,强调日常生活的真实性,这也恰好符合张爱玲小说的特点。而张爱玲的文学基因,也使这些电影具有了一种独特的现代性。

张爱玲早就想“触电”,中学时就想学画卡通片,其作品的语言也有着电影化的视觉效果,如《金锁记》中的语言便展现出“精巧的转调技巧”。她对于普通人的生活有着深刻的认识,既看到他们在现代化进程中的价值迷茫,也体察到他们夹在传统文化与现代社会中间的左右为难。这种对普通人生活的了解,让她的剧本既有现代性的萌芽,又脱离了空中楼阁式的表达。

两人合作的基础是对“凡人小事”的共同兴趣。桑弧的导演才能和张爱玲的文字能力相得益彰,《不了情》和《太太万岁》都是在描写普通人的感情和生活困难,都有一种温和的现代化的要求。这并不是巧合,而是当时市民文化的兴盛所导致,是电影创作与社会需要互相配合的结果。

需要注意的是,桑弧与张爱玲合作的影片所呈现的那种“日常化、妥协性”的现代性,既区别于左翼电影的启蒙现代性,亦与同期鸳鸯蝴蝶派一脉

的商业电影所代表的保守消费现代性有所不同。左翼电影的启蒙现代性,以阶级解放与社会革命为核心诉求,将个体命运嵌入宏大的救亡图存叙事,无论是《马路天使》对都市底层妓女、报童生存困境的刻画,还是《神女》对女性在父权与资本双重压迫下的抗争书写,都在揭露社会结构性不公的过程中传递启蒙理想,其本质是用现代性理念推动社会制度的根本变革;而鸳鸯蝴蝶派主导的消费现代性则恰恰相反,这类影片虽置身于都市消费文化场域,以时髦的都市背景、缠绵的言情桥段、跌宕的豪门恩怨作为吸引观众的商业符号,却始终悬浮于现实之上——从《啼笑因缘》的多角情爱纠葛,到《空谷兰》的豪门伦理闹剧,它们既回避对阶级矛盾的深刻反思,也无意触碰个体意识的觉醒困境,仅将“现代性”包装成可供消遣的视觉消费品,在价值内核上仍退守“才子佳人”“门当户对”的传统伦理框架,以迎合市民阶层的娱乐需求为最终目的。

相比之下,桑弧、张爱玲合作的影片则走出了第三条路径:它既不采取左翼电影的呐喊姿态,也未沦为鸳鸯蝴蝶派商业片的娱乐化附庸,而是立足都市中产的日常生存肌理,在柴米油盐的琐碎与婚恋家庭的纠葛中,捕捉个体在传统与现代夹缝中的妥协与坚守。这种不事张扬却切肤可感的现代性表达,恰恰构成了那个时期影坛现代性话语的独特支脉。

二、文本内的现代性表征:日常空间、电影语言与妥协性表达

桑弧与张爱玲合作影片对现代性的呈现是全方位的,从外在符号到内在价值观念,构建起多维度的现代性分析框架。影片以都市日常空间为载体,通过精准的电影语言建构出“洋化外壳与传统内核”交织的空间图景,以“妥协性觉醒”为核心,展现市民个体在传统与现代夹缝中的价值抉择与自我实现,完成婚恋观从功利到情感的现代转型;以“新旧杂糅”为文化底色,传递市民阶层对传统伦理的

温和反思与对现代文明的理性审视。

需要指出的是，“妥协性”并非指消极退让或懦弱，而是市民阶层在传统与现代夹缝中的一种“温和的调适”与“务实的平衡”。它体现为个体不采取激进决裂，而是在尊重现实约束的前提下，以迂回、包容的方式寻求自我实现与伦理和谐，是一种充满生存智慧的理性选择。这种现代性贯穿于空间、观念、心态之间，且通过柔光布光、中近景镜头、平拍视角等影像手法形成强化，凸显当时市民电影“日常化、温和化”的现代性特质，成为当时影坛现代性话语中极具辨识度的存在。

（一）生活方式的现代性

桑弧与张爱玲合作影片中的现代性，是借助城市日常生活中的物质符号来表现的，而景别、景深、光线与色调等影片的镜头语言又加强了这种现代性表达。这些空间并不像左翼电影中的工厂和贫民窟那样代表着阶层之间的矛盾冲突，也不像商业电影中为了制造视觉冲击力而选取的豪华舞厅，而是人们日常生活当中经常能够接触到的家庭和公共场所，是现代性的物质化体现。

比如，在《太太万岁》中，洋房客厅是最重要的一个家庭场所，桑弧主要使用中景镜头，配合一些全景、近景拍摄出这个房间的空间感及生活气息。在中景镜头中，西式沙发、茶几、电话、留声机等西方物品与中式屏风、字画等对比强烈，很好地体现了当时中国城市家庭“洋化外壳+传统内心”的现代化过程——虽在现代化的物质环境中，但是家庭内部的核心仍然是传统的和睦观念。而当陈思珍在丈夫、婆婆、父亲之间进行斡旋时，大多采用平行角度和中景镜头，削弱了人物之间的身份差别，突出城市家庭成员之间的平等。当婆婆作为长辈出面施加压力时，摄像机的角度是从下往上拍摄婆婆，同时配合近景或者特写镜头拍摄陈思珍的表情，利用景别和角度的变化来表现传统文化对于当时女性的压迫。在灯光上，电影使用柔和的散射光，没有很明显的明暗反差，营造出一种温暖和谐的家庭氛

围。不同于左翼电影里常用强光来突出阶级斗争的特点，散射光使得客厅里的现代家具和传统的装饰品都和谐地统一在一起，象征着市民阶层对于传统和现代社会之间的一种妥协和调和。

在《哀乐中年》中，家庭的空间有着更丰富的现代性意义。陈绍常的书房是影片的一个重要场景，在近景中可以看到书房里摆放的各种书籍及笔墨纸砚等物品，代表了陈绍常内里是一个传统的文人士大夫；但是当他决定辞去教职办学后，镜头马上拉到全景，可以看到书房外面是一片院子，还有现代化的房子，这就说明一个传统文人的内心世界是与现代社会相连通的。景别变化代表陈绍常从传统的道德枷锁中解脱，成为现代意义上的人。而在照明上，书房内部使用侧光，造成一种温柔的明暗交界处，一方面可以突出书本的质感，另一方面也可以反映出主人公内心的纠结与痛苦——他在传统和现代之间摇摆不定。

另外，咖啡馆、电影院、百货商店等公共场所的存在，也是电影的一种现代性体现。桑弧用推拉镜头和大全景镜头表现这些公共场所的开放性和现代感，在《不了情》中，虞家茵和夏宗豫的第一次见面是在电影院，之后他们的交往都在百货商场等公共场所。桑弧用摇镜头慢慢扫过百货商场里的陈列——各种商品、明亮的玻璃展柜、整齐的货架，营造了美好、平等的城市景象。当观众走进电影院观看影片时，镜头变为近景特写，定格在观众脸上，说明电影是具有现代性的观念传播工具。“消费+启蒙”便是战后市民公共空间的特点，也是这部影片所体现的现代性的一面。

（二）价值观念的现代性

如果说空间符号是现代性的外在表现形式，那么，个体意识觉醒就是现代性的内在本质。桑弧与张爱玲合作的作品中个体觉醒并不是左翼电影所倡导的那种激进的阶级斗争或者思想启蒙，而是一种“妥协式觉醒”，即个体在传统和现代之间进行调和，在比较缓和的情况下获得自身存在感，反映的

是市民阶层对于现代性的追求。而镜头运用、画面构图和光线运用这些电影语言也加强了这种“妥协式觉醒”。

《太太万岁》里的陈思珍就是一种调和式觉醒的典型例子，在桑弧的镜头下，近景特写到中景的变化，很好地表现了她的矛盾及觉醒的过程。作为家庭主妇，她同时承受着传统“贤妻”的压力和新的女性意识的困扰：丈夫外遇、婆婆苛求、父亲势利等现实问题给她带来矛盾和痛苦。在表现陈思珍发现丈夫外遇的场景时，桑弧用一个近景特写定格她的表情变化——从惊讶、气愤到释怀、释然，景深拉近，表现她的内心转变；而在陈思珍用“装傻充愣”的方式解决家庭问题之后，桑弧则运用中景表现她与丈夫和婆婆之间关系——中景具有包容性，说明了她在传统婚姻模式下做出的让步与妥协。

在灯光使用上，拍摄陈思珍的镜头大多使用了柔和灯光，弱化了她脸上的棱角，突出她温柔、温顺的一面；而当她开始掌握主动权后，灯光则有所加强，象征着她作为新女性的觉醒，这些都正好对应了她的“妥协性觉醒”。

在《不了情》中，虞家茵是另一种具有妥协性的觉醒。桑弧用长镜头配合特写来表现她的柔情及选择的理智。她对夏宗豫的爱情是充满遗憾的，不仅因为他们相遇在错误的时间，而且她的束缚，还要面对父亲的百般刁难，所以她理智地接受了现实。电影最后，虞家茵去厦门当老师，桑弧没有直接表现她离开的画面，而是把镜头对准夏宗豫。他站在虞家茵住过的房子里，慢慢拉开窗户向外看去，紧接着是一个特写镜头——画面停留在一根系在电线上的风筝上，随后是一个长镜头——一艘轮船驶向远方。两个镜头用象征的手法表达了虞家茵的离去和他们爱情的结束，减弱了戏剧张力，增加了虞家茵的选择“妥协性”——不是软弱，而是理智，也使得这种觉悟更有分量。

《哀乐中年》里的陈绍常冲破了传统男性的固定生活模式，这是个体意识在现代社会的觉醒。桑

弧用不同的景别及镜头运动来表现他这种觉醒体现出的温婉。在中国传统观念里，年轻时事业有成的男性到了中老年常常可以退休回家，颐养天年了。可是陈绍常不愿意过这样的生活，在50岁的时候他辞去工作，开办了一所平民学校。当女儿、女婿让他辞职的时候，桑弧选用中景来表现他们之间的矛盾，以平视角度减弱两代人之间差异感；而当陈绍常决定办学校之后，摄像机则变成全景来展示他和学生的交流。全景所具有的开放性意味着他从家庭伦理的羁绊走向了一个更加宽广的世界。在镜头运动上，桑弧大多使用慢推镜头，由全景推进到近景，表现陈绍常内心强大和温柔的一面。而推镜头的渐进过程，则代表了陈绍常个人意识的慢慢苏醒，这种苏醒不是一蹴而就的，而这正是桑弧的镜头语言所体现的“温和突围”。

由此可见，这三部影片中的婚恋叙事都是由传统的功利走向现代的情感表达，是婚恋观念演变的表现，同时电影的语言也在加强这一变化。

比如，在《太太万岁》里，陈思珍和唐志远的婚姻虽始于利益交换，但最终回归于情感本身。桑弧通过特写镜头捕捉两人的眼神对视，尤其是在唐志远幡然醒悟后，用特写镜头突出他的悔恨与陈思珍宽恕的目光，两者相互映衬，清晰传达了婚恋观念由功利到情感的变化过程。而在《不了情》中，面对虞家茵和夏宗豫的爱情，桑弧用逆光拍摄制造了一种梦幻的感觉，逆光下两个人的身影代表着爱情的温馨和美好，也寓意着这段感情最终的结局。《哀乐中年》中，陈绍常与刘敏华的婚姻关系体现了“婚姻自由”的理念。桑弧用中景表现两人关系时，平视角度配合温馨灯光，进一步强化了自由、平等的伴侣关系。

（三）文化心态的现代性

桑弧与张爱玲合作电影中的现代性，还在于市民阶层“新旧杂糅”的心态，在此基础上，电影的画面风格，如平易近人的镜头、温润的光线、缓慢的节奏等都加强了这一点。这并非对传统的完全排

斥，也不是对现代化的完全接受，而是在接纳现代化的同时保留传统文化中合理的部分；是在追求个人自由的同时考虑社会整体和家庭利益。

这些电影对于传统道德并不是一种激进反抗，而是一种温和的质疑和思考，在这一点上，它们借助缓慢的镜头运动及柔和的光线加强了这一效果。

比如，在《哀乐中年》中，作者批评了一种传统意义上的“孝”，即女儿、女婿逼迫陈绍常提前退休养老，这是一种纯粹的利益驱动下的“孝”。桑弧选择用一个中景镜头表现女儿、女婿和陈绍常之间的矛盾，但平视拍摄回避了双方的对立感。当陈绍常和学生门在一起时，桑弧选择用大远景镜头，并以淡淡的散射光打在陈绍常身上，给人以温暖、和谐的感觉。

两组镜头向我们展示了对陈绍常来说，“孝”并不是一种简单的回报，而是一种理解和支持。在照明上，该片不同于左翼电影常用强烈光线表现阶级对立，而是采用比较柔弱的散射光，不再执着于人物的不同立场，而是更突出人内心的复杂。女儿、女婿的行为固然自私，但在散射光的照射下，他们的脸上也并非全然无情，而是交织着对父亲的关爱和对自己处境的无可奈何。这正是这部影片对于传统道德所持有的“批判而不颠覆”的立场。

影片在接受现代文明的同时，也对其负面影响时刻保持警惕，体现了对现代文明的理性审视，这种审视通过镜头的对比与景别的切换得以强化。

例如，《太太万岁》中，唐志远发财后沉迷于现代都市的娱乐生活，最终导致事业危机。桑弧以全景镜头展现他在舞厅的热闹场景，灯光璀璨、人影晃动，凸显过度消费的虚无与浮躁。而当他回归家庭时，镜头则切换为中景，辅以柔和的散射光，展现了家庭的温馨与宁静，通过镜头的对比，暗含了对过度追求现代消费的反思。

《不了情》中，夏宗豫的情感困境，恰恰折射出市民阶层“新旧杂糅”的现代文化心态，也体现了影片对现代都市文明的理性审视。作为浸润在现

代都市中的个体，夏宗豫深陷传统的情感与生活困境，桑弧以近景特写聚焦其疲惫的眼神，精准捕捉现代都市人在物质与情感、传统与现代之间的迷茫，这正是现代文明冲击下市民心态的真实写照；而虞家茵的离开，并未以直白的场景呈现，桑弧通过镜头切换——近景定格挂在电线上的风筝，再切至游轮的全景，以意象化的表达，既承载着虞家茵对纯粹情感的现代追求，也暗含其对传统的守护。虞家茵这种“追求现代却不盲从”的选择，正是市民阶层“新旧杂糅”文化心态的生动体现，与前文所阐释的“文化心态的现代性”形成呼应。

三、1949 年后的重构

桑弧与张爱玲的合作影片所勾勒的“日常化、妥协性”的现代性精神，深深植根于 1945—1949 年的市民社会语境。而 1949 年的历史变革，为中国电影的发展开辟了新的时代语境，也让这种发源于市民日常生活的现代性迎来了发展转向，在新的创作导向与审美需求下完成了历史重构。剖析这一历史节点对市民电影现代性带来的发展影响，探讨其在叙事主体、价值导向等方面的重构路径，可以揭示其在后续创作中的隐性延续轨迹，展现中国电影现代性谱系的延续与发展。

（一）叙事体系与电影功能的时代重构

1949 年以后，中国电影开始了新的历程，更多地在人民大众中寻找灵感，创作出一个个生动的工人、农民、士兵形象，一扫市民电影中以城市市民为主角的局面。

比如，《白毛女》中的喜儿、《钢铁战士》中的张志坚、《董存瑞》中的董存瑞等，都属于工农兵群众，他们的事迹都反映了一个时代、一个民族的努力奋斗，这是新时期的电影所追求的主题。这种电影与市民电影中主角的不同之处在于：前者是散发着时代光辉的平凡英雄，有着坚定的理想信念及崇高的道德情操，他们的塑造是为了表现普通老百姓在时代的洪流中努力生活、不断进步的过程；

后者的“普通人”是有血有肉的人，有优点也有缺点，其现代性表现为一种较为平和的个体觉醒。“工农兵电影”在中华人民共和国成立之后的电影转型过程中起到了积极的作用，在某种程度上也是时代发展的结果。它把目光投向了长久以来被忽视的劳苦大众，树立了以人民为中心的发展思想，极大地增强了中国人民的民族自豪感和爱国主义精神。“工农兵电影”通过塑造英雄来凝聚人心，对国家的发展作出巨大贡献，是体现“人民性”的电影，发出了属于人民的声音。

从市民电影到工农兵电影，主角身份的转换，也体现在电影语言的变化上：聚焦工农兵群众的影片多采用全景镜头展现时代发展的宏大场面，用硬朗的布光塑造人物刚毅的形象，仰拍视角凸显人物的精神高度；而市民电影则以中景、近景为主，以柔光塑造人物的复杂性，平拍视角凸显人物的平等地位。这种创作上的转变，本质上是电影创作视角的拓展——电影将目光投向更广大的人民群众，讲述平凡英雄的故事，让更多被忽视的劳苦大众成为银幕的主角，彰显鲜明的“人民性”特征。

1949年后的电影创作也随之调整了叙事重心，从聚焦市民个体的日常叙事，转向展现时代发展的集体叙事，影片不再过多关注个体的情感纠葛与生活困境，而是强调集体利益与时代事业的重要性；除了展现日常生活，更着重描绘人民群众的奋斗事迹与时代的发展变迁。

桑弧在二十世纪六十年代所进行的创作转变，就是一个很好的例子。他于1954年执导的《梁山伯与祝英台》，虽然是一部根据戏曲改编而成的作品，但是其对于故事情节关注点的变化反映了一种时代的特点。这部电影在原有的基础上加强了对于“反封建”的表现力度，在某种程度上也符合当时提倡的思想潮流。这部作品还有着非常浓厚的民间故事气息，以及对于个人情感命运的关注，所谓的“反封建”，更多只是一种顺应新的社会制度的价值观念的重新塑造。

相比于《太太万岁》与《哀乐中年》，《梁山伯与祝英台》少了一些生活化的细致温柔，基调较为开阔、高亢。该片大量使用全景镜头，展示戏曲演出的大场景，同时又用仰拍等方式表现人物反叛的态度，这与之之前市民电影中含蓄、世俗的风格形成了巨大反差，也反映了时代的变迁对于电影创作的影响，以及传统的题材在新旧交替之际所做出的调整。

而这种叙事体系的调整，本质上也是电影功能随时代需求的重塑。1949年之后，市民电影现代性的发展转向，是历史语境与时代需求变化的必然结果。电影的功能从服务市民娱乐，转向丰富人民精神文化生活、传递时代价值理念，这种功能的重塑直接推动了电影创作导向的根本转变。随着中国进入社会主义革命与建设时期，电影作为大众化的艺术形式，承担起凝聚人民精神、传递时代理念、讲述中国故事的重要使命，成为展现时代发展、弘扬民族精神的重要载体。

在这样的时代背景下，文华影业在1952年的公私合营中被并入上海联合电影制片厂，其原有的创作定位也随时代发展进行了调整，桑弧等优秀导演也顺应时代需求，调整创作风格，融入新的电影创作潮流，用镜头讲述新时代的人民故事，展现时代的发展与变迁，推动了中国电影事业的整体发展。

（二）“日常化”现代性的隐性延续

1949年之后，发源于市民日常生活的现代性虽迎来发展转向，但并未就此消失，而是以隐性延续的方式，融入了新时代的电影创作，成为中国电影现代性谱系的重要组成部分。市民阶层依然是城市社会的重要组成部分，其日常生活中的价值追求与人文诉求，仍在潜移默化地影响着电影创作，而一批优秀的电影创作者，也在新时代的创作语境下，延续着对“人”的关注、对生活的洞察，这使得市民电影的现代性特质以新的形式得以呈现。

桑弧1956年执导的《祝福》与水华1959年执导的《林家铺子》，更是将延续落到实处，从创作

内核、人物塑造、镜头语言到叙事表达，均与桑弧、张爱玲合作的市民电影一脉相承，让“日常化、妥协性”的现代性精神在新时代语境下得以鲜活呈现。

桑弧执导的《祝福》将创作视野从城市市民转向农村底层农民，以祥林嫂的悲剧人生映射旧时代农村的社会症结，看似与此前聚焦都市市民生活的创作轨迹相去甚远，但其创作内核与影像表达，却深度延续了市民电影的现代性特质。

第一，在人物塑造上，影片并未将祥林嫂塑造成单一的时代悲剧符号，而是延续了对“复杂普通人”的刻画逻辑，始终将其作为一个有血有肉、有情感有挣扎的个体来描摹。如《太太万岁》中的陈思珍、《哀乐中年》中的陈绍常一样，祥林嫂也有自己的人性特点：她有对生活的热爱、对亲情的渴望，也有在遭受生活打击后的恐惧、无助和反抗，她的每一种行为都是不得不妥协现实的结果，这也正是早期市民电影所表现出来的“妥协性觉醒”的主题所在——个人受到时代的束缚和社会的压力，只能以低姿态求得生存和个人价值，这正是许多人的生存状况。

第二，在镜头运用方面，《祝福》沿袭了细腻写实的镜头风格，桑弧导演没有运用当时影片中常见的大远景和强化照明，而是用大量的近景、特写来表现祥林嫂的表情变化：从刚到鲁镇时的胆小但抱有一丝希望，到失去丈夫和孩子后的一片茫然和痛苦，导演在柔和的散射光下勾勒出祥林嫂的表情，而低角度拍摄使观众能够直视这样一个弱女子的遭遇，这与《不了情》对虞家茵的表现方式和《太太万岁》对陈思珍的描绘几乎一样，都是通过镜头语言来突出人物内心的感受，使观众更好地理解人物的心理活动。

第三，在人文关怀方面，影片秉承“关注个体命运”的理念，即使在反封建时代背景之下，仍不忘对祥林嫂个人的不幸遭遇予以同情式的描写，这便是一种对于“人”的重视，而这正是日常化和现代性的灵魂所在，也是它能跨越题材、跨越时代的原因。

水华导演的作品《林家铺子》，将视角聚焦市井生活。《林家铺子》以江南小城镇上的一间杂货店作为故事发生地，描述了小商人林老板面对社会洪流时所作的各种努力，产生的种种思考和对事态发展状况的无可奈何。影片中对市井生活的描写及对小人物生活智慧的表现，展现了鲜明的时代性，日常化、妥协式的现代性在这种叙述中得到了充分体现。

第一，在叙述视角方面，正如《哀乐中年》关注陈绍常的中年选择、《太太万岁》关注陈思珍的家庭生活一样，《林家铺子》也一直跟随林老板的生活、生意而展开，从采购商品到销售商品，再到应付差役、处理邻里关系等，把市井生活的热闹和底层人民的艰辛表现得淋漓尽致。而这种以日常生活为背景的故事讲述方式，就是市民电影所谓的“日常化现代性”。

第二，在人物塑造方面，林老板是一个标准的“市民式”人物，他既有商人精明、算计的性格特点，也有底层小人物懦弱、忍让的一面。面对官差的欺侮、同行的竞争、百姓的疾苦，他总是处于各种现实生活中的冲突之中，以妥协的办法维持着自己的店铺。在逆境中“委曲求全”的生活态度，也正如《太太万岁》里面陈思珍处理家庭关系一样，都是市民阶层“妥协式”现代性的生动写照。

第三，在画面与叙事上，该片大量使用中景、平行拍摄的方法，中景画面表现了林老板与顾客、官差、同行之间的日常交流，还原了一种真实的市井生活状态，而平视角度拉近了人与人之间存在的心理距离，使观众在平等位置上看待一个底层小商人的一生。这也与市民电影中弱化戏剧性、突出日常生活真实性的镜头风格保持一致。整部电影的叙述节奏缓慢平稳，没有剧烈的戏剧冲突，也没有激烈的抗争，只是用一种近乎写实的手法来表现林老板在时代背景下的无奈选择及其最终命运，这也正是市民电影所谓的“妥协式”现代性的具体呈现方式。

第四，在文化心态的表达上，《林家铺子》延续了市民电影“新旧杂糅”的特质，林老板既有着传统小商人的守成思维，也有着对现代商业方式的谨慎尝试，其在时代变革中的迷茫与挣扎，折射出底层民众在传统与现代夹缝中的文化心态，这与桑弧、张爱玲合作影片中市民阶层的文化心态形成了跨时代的呼应。

除《祝福》与《林家铺子》外，1949年后的诸多影片也都或多或少延续了市民电影的现代性特质，这种隐性延续并非简单的创作手法复刻，而是优秀创作者对“贴近生活、关注个体”创作理念的坚守。发源于五四时期的现代性精神与市民电影中关注个体、贴近生活的创作方式，在新时代的电影创作中依然拥有生命力。

优秀的电影创作者们将这种创作特质与新的创作语境相结合，剥离了原有市民电影的时代语境与都市符号，将其核心的人文关怀、细腻的写实手法、对复杂人性的包容与描摹，融入工农兵、农村底层、市井小人物等多元题材的创作中，让市民电影的“日常化、妥协性”的现代性精神，在展现时代发展、弘扬“人民性”的创作导向下得以延续与发展，成为中国电影多元发展的重要底色。

四、结语

桑弧与张爱玲在1945—1949年合作的《不了情》《太太万岁》《哀乐中年》，构成了中国电影史上独特的市民电影景观。这批影片跳出了当时电影现代性的“激进/保守”的二元框架，呈现出“日常化、妥协性”的现代性特质——这种现代性扎根于当时市民阶层的崛起，体现为生活方式的物质现代性、价值观念的个体觉醒与文化心态的新旧杂糅。其核心特征在于“妥协性”：个体觉醒并非激进的决裂，而是温和的方式进行调适；价值转型并非对传统的全盘否定，而是理性的心态进行扬弃；文化选择并非对现代的盲目崇拜，而是以务实的态度融合了传统。

同时，景别、布光、拍摄角度等电影中的镜头语言，则进一步强化了这种现代性特质——中景与近景的交替使用，凸显了日常叙事的细腻性；柔和的散射光，弱化了戏剧冲突的尖锐性；平拍视角，凸显了人物关系的平等性。

1949年的历史变革为中国电影开辟了新的发展语境，这种体现于市民日常生活的现代性也迎来了发展转向，在新的创作导向下完成了历史重构：电影的叙事主体从城市市民拓展为更广大的工农兵群众，叙事重心从个体日常转向集体发展，电影语言也从温和细腻的日常刻画，转向宏大开阔的时代画面，更多劳苦大众与平凡英雄成为银幕的主角，彰显出鲜明的“人民性”特征。工农兵题材电影的创作也有其重要的历史价值，它确立了人民群众在银幕上的主体地位，凝聚了社会共识，激发了民族情感，在特定历史时期不仅推动了中国电影事业的发展，更是社会进步的重要表现。

值得注意的是，这种发展转向并非现代性的消亡，市民电影的“日常化、妥协性”的现代性精神，以隐性延续的方式融入新时代的电影创作中。桑弧的《祝福》、水华的《林家铺子》等作品，始终坚守着对“人”这一核心的关注，延续着贴近生活、细腻写实的创作手法，让市民电影的现代性精神在新的历史语境下得以传承，成为中国电影现代性谱系中不可或缺的组成部分。

桑弧与张爱玲合作影片的“日常化、妥协性”的现代性特质，为理解中国电影现代性的多元谱系提供了重要样本。它证明特定历史时期电影的多样性，现代性并非只有“革命现代性”与“消费现代性”两种形态，市民电影的“日常现代性”同样是重要分支，这种多元性打破了对中国现代性的固有认知，展现了中国电影现代性转型的复杂路径。

同时，这批影片的现代性特质与后续的历史重构，也为理解1949年前后中国电影的发展转型提供了关键线索，表明中国电影的发展始终与时代语境同频共振，是历史选择、时代需求与艺术探索多重

因素共同作用的结果。

参考文献:

[1] 张瑞英, 高丽. 张爱玲与《哀乐中年》关系考 [J]. 中国现代文学研究丛刊, 2017 (10): 105-119.

[2] 林丽萍. 张爱玲 1940 年代在上海的电影编剧活动考察 [J]. 三峡大学学报 (人文社会科学版), 2019, 41 (1): 45-49.

[3] 张英进. 中国现代文学与电影中的城市: 空间、时间与性别构形 [M]. 秦立彦, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2007: 序 2.

[4] 张真. 银幕艳史: 都市文化与上海电影 (1896—1937) [M]. 上海: 上海书店出版社, 2019: 4-5.

[5] 李道新. 左翼电影的生机、优良传统的确立

与中国电影的学派标识 [J]. 当代电影, 2021 (1): 4-11.

[6] 胡红草, 武兆. 哀乐中年: 桑弧导演镜头下的中产阶级——以《不了情》《太太万岁》《哀乐中年》为分析文本 [J]. 名作欣赏, 2020 (27): 50-52.

[7] 孙琛. 中产阶级中年人生的人文观照: 桑弧“哀乐中年”三部曲研究 [D]. 南京: 南京艺术学院, 2018.

[8] 李君威. 故事片《一江春水向东流》的台前与幕后 [J]. 新文学史料, 2021 (4): 124-135.

作者简介: 郭怡心 (1998—), 女, 河南洛阳人, 助理研究员, 研究方向为电影艺术与文化传播; 海鸥 (1982—), 女, 河南郑州人, 博士, 讲师, 研究方向为十七年电影史、电影文化研究。