

在中国与好莱坞之间——《海魂》(1957) 构建的国民党军官兵与台湾影像

Zhuoyi Wang 王卓异

摘要

本文分析 1957 年中华人民共和国电影《海魂》在两岸冷战高峰期（1949-1979）构建的国民党军官兵与台湾影像。¹在这三十年的两岸冷战高峰期中，中共一方关涉台湾的电影主要为两类，分别为反特影片与海战影片，主要故事线为中共剿灭潜台的台湾国民党特务，或在大陆近海岛屿战胜国民党军队的剧情。台湾在这两类影片中作为国民党的根据地频繁被提及，是所有邪恶的来源，但除了寥寥无几的国民党军指挥部内景或军舰出航港口等简单外景之外，基本上是不可见的。《海魂》却是迥别于这两类影片的特例。这部影片大量使用设定为台湾岛的外景，建构中共革命与国族想象中的台湾影像，包括将二二八事件融入叙事；并且是当时绝无仅有的以部分国民党军官兵为正面英雄主角的影片。本文将检视《海魂》的历史素材、主创背景以及剧本与完成影片的异同，分析其构建的台湾与国民党军官兵影像在反动与革命、外敌与同胞、以及“他们”与“我们”之间的摇摆。

ZHUOYI WANG 王卓异，美国汉密尔顿学院（Hamilton College）东亚语言文学系副教授，著有 *Revolutionary Cycles in Chinese Cinema, 1951-1979* (Palgrave MacMillan 2014)，与他人合编论文集 *Maoist Laughter* (香港大学出版社 2019，荣获由美国大学及研究类图书馆协会颁发的 2020 年度杰出学术著作奖)，其中英文论文、书评、影评及历史文化评论见于 *Arts*、*Chinese Literature Today*、*Journal of Chinese Cinemas*、*China Review International*、*Prism: Theory and Modern Chinese Literature*、《影视文化》、《文艺研究》、《北京电影学院学报》及《凤凰周刊》等刊物。

¹ 本文承蒙中国传媒大学崔永元口述历史研究中心的赵一工与韩萌提供关键性的史料支持并提出宝贵意见，在此深表谢意！

历史素材

《海魂》一片在其时代中的另类样貌，与它所改编的历史事件的复杂性有密不可分的关系。这部影片的创作实际上连接起了 1940 年代国民党海军史上的几个重要节点。

国民党海军长期存在严重的派系分立。以海军部长（后为总司令）陈绍宽为首的中央海军主要由福建马尾海校毕业的闽系人员构成，其它几个派系，如以葫芦岛（后为青岛）海校毕业生为主的青岛系海军与以蒋介石嫡系电雷学校毕业生为主的电雷系海军，并不受其管辖，且相互之间矛盾重重。1943 年，根据为盟国提供战争物资的《租借法案》，美国拟将一批战舰交给民国。陈绍宽本希望完全由中央海军官兵翌年赴美受训接舰，重庆军事委员会却不但将人选开放给其它各系海军，更为配合当时的从军运动，将士兵来源扩大到并无军事经验的知识青年，引起了陈绍宽的强烈不满（张力 2001 234-236）。

1945 年 5 月，已派出接舰的海军官兵正在美国受训，陈绍宽以中国代表团顾问身份赴旧金山出席联合国第一次代表大会，同时与美方进一步商洽借舰事宜，后又转赴英国接收援助。其时陈绍宽与蒋介石积怨已久。此次出洋，蒋拨以大量经费，似有让其长住海外“考察”之意。陈绍宽尽速回国，并于 9 月代表中国海军接受日本投降，但其总司令的职位也只坐到了年底。

直接导致陈绍宽离职的导火线事件与一艘日方降舰有关。这艘降舰原名字治舰，接收后改名为长治舰。1945 年 10 月，军事委员会命令陈绍宽亲率长治舰赴渤海湾，截击从山东半岛北渡辽东的中共军队。陈绍宽拒不受命，以“抗战后，海军元气尚未恢复，且绍宽在抗日期中，报效无多，已愧对国人，若再参加内战，内疚殊大”等理由，先是在上海修整军舰到 11 月，其后非但不北上，反而率长治舰南下台湾，视察左营基地与高雄、基隆两港。蒋介石震怒，将陈绍宽从台湾电召至南京，陈旋辞职归隐福建老家，1949 年更留在大陆加入了共产党政权（林国清,郑玉华 1986, 陈书麟 1988）。

陈绍宽离职后，闽系中央海军失势。长治舰上的闽系军官全部换为青岛系与电雷系，并参加内战至 1949 年秋。此时中国大部分陆地疆域已为共产党控制，长治舰在执行封锁吴淞口的任务时，上海共产党利用福建同乡关系对舰上士兵进行了策反工作。9 月 19 日，在帆缆中士陈仁珊、李春官等人带领下，福建籍（占绝大部分）与台湾籍士官兵哗变成功，率舰投奔解放军，过程中一共杀死了五位军官，包括电雷系出身、曾为抗日英雄的舰长胡敬端（中国共产党新闻网 2008, 姚开阳 2020 98）。²长治舰后来被改装为解放军第一代指挥舰，以共产党武装夺取政权的开端之地南昌命名。³

² 胡敬端曾于 1937 年率鱼雷艇突袭日军第三舰队旗舰出云号。这是抗战中中国海军极少有的一次对日主动出击（陈悦 2013 416-418）。邵氏 1977 年出品的电影《海军突击队》中曾自由演绎胡敬端的事迹，包括将其结局改写为在袭击出云舰时牺牲。

³ 长治舰事件是 1949 年民国海军一系列叛舰事件之一。学界主流观点认为海军派系矛盾是这一系列事件的主因。本文所据的姚开阳文章观点虽不尽相同，认为更多时候的主因是官兵矛盾，但在具体分析长治舰事件时，也没有否认派系问题可能也是主因之一。

上述这些历史事件中交错着多重对立，包括国民党高层冲突、海军派系与官兵矛盾、国共斗争乃至中日战事。在种种静态的势不两立之间，长治舰与台湾却处在游走流动的位置上。长治舰不但转手于日、国、共三方，而且在属于国民党一方的短短四年中也先后受控于不同的高层、派系与军队阶层，还见证了抗日英雄如何成为国军士兵手刃的敌人。与长治舰一样，台湾也是 1945 年日本投降后交予中国的。内战初期，它是长治舰与蒋介石背道而驰的目的地。内战晚期，它又成了蒋败退后的根据地。到两岸分治后，台湾也与长治舰相似，在中共的视角中首先是敌人，但又是希望利用其内部矛盾分化瓦解，使之在革命斗争中归入己方阵营的对象。

1957 年，长治舰事件成为了中国电影《海魂》的素材。与多数人习惯的想象不同，此时的中国电影并非只是简单同质、自上而下的“洗脑”宣传。拙著《中国电影的革命周期》曾将 1951 年到 1979 年间产出的中国电影总结为在不断激烈变化的政治风向中多方合作、竞争、交涉、冲突和妥协的产物 (Wang 2014)。《海魂》也不例外，在看似直白的政治宣传外衣下面，其实不乏张力与多义性。这种复杂性既来自本节所述的历史素材，也来自当时的电影工作环境——后者将在下节以两位剧本主创为焦点介绍。

主创背景

《海魂》的剧本由两位解放军编剧沈默君与黄宗江共同完成。沈默君读小学时因日军入侵从南京逃亡到皖南，在那里加入了共产党外围组织，后来一直在新四军、解放军的文工团环境工作成长。1950 年，他首次接触电影工作，在《海上风暴》中担任演员，之后转为编剧，参与创作了《南征北战》(1952) 与《渡江侦察记》(1954)。他创作的这两部电影均为内战题材，分别聚焦中共陆军野战军与侦察员，在当时都既获政府颁奖认可，也在票房上取得了巨大成功。沈默君希望接下来写一部海军题材电影，选中了长治舰事件。但他从未参加过国民党部队，对军舰的体验也是从搜集剧本素材时才开始，发现自己很多事情不懂，于是找到了有国民党海军经验的黄宗江合作 (沈默君, 赵一工 2004)。

黄宗江之所以有国民党海军经验，正是由于当年重庆军事委员会招收知识青年赴美接舰。其时黄宗江在重庆做话剧演员，从友人那里听说了这个去美国的机会，并了解到申请过程简易，“报个名检查身体就行了”。他本是燕京大学西语系的学生，精通英语，对美国一直有浪漫想象，因为感情挫折也正想离开重庆，于是欣然成行，到迈阿密等地受训，期间还与一位美国海军英语女教员短暂相恋。1946 年夏，黄宗江随舰返国后，借故肺病，离开海军，开始剧本创作，并于 1949 年在上海加入了解放军 (黄宗江 2011 84-95)。在《海魂》之前，黄宗江已在军中参与创作了两个剧本，其中之一正是沈默君出演、同为海军题材的《海上风暴》，另一部则是当时备受观众喜爱的《柳堡的故事》(1957)。

黄宗江与沈默君各自代表了 1950 年代初期中国电影工作者的两个主要来源——1949 年前的国民党统治地区与共产党控制地区。康浩 (Paul Clark) 曾用“上海”与“延安”分别指

代这两个地区（下文中同样有此指代的“上海”与“延安”均用引号括起，表示并不限于这两座城市），并以政治正统的“延安”派对重视艺术的“上海”派的压制为主线，结构其 1949 年到 1980 年代的中国电影史叙事 (Clark 1987)。但实际情况之远复杂于这种静态的二元对立，从黄宗江与沈默君的背景中便可见一斑。

首先，从艺术背景上看，尽管分别来自“上海”与“延安”，黄宗江与沈默君其实有相当的交集，而且交集所在正是当时中共的意识形态之敌——好莱坞电影。

一度向往赴美的黄宗江曾是好莱坞影迷，自然不令人意外，这在他的自述中便屡有提及：在燕大读书时，他因觉得一位女同学长得像好莱坞影片《插曲》(*Intermezzo, A Love Story* (1936)，又译《寒夜琴挑》)主演英格丽·褒曼 (Ingrid Bergman) 而陷入单恋，甚至闹到要为情自尽；在重庆演戏时，他又因“受了好莱坞影响”与另一位演员争风吃醋，用“西洋拳”“在生活里演了一出比武”。⁴

有趣的是，赴美之后的黄宗江开始有了一些反美行为，这些行为却同样体现出好莱坞对他的影响之深。在迈阿密时，他因上级军官贪污他们的旅费，领头与一众水兵聚议绝食并拒绝参加接舰仪式。作为抗议水兵代表，他还向军官退还了一盒有 China 标志的士兵臂章，称美方让中国军人佩戴英文臂章是一种污辱。这一抗争行动虽有国族主义色彩，对他来说却又像“参加上演 *Mutiny on [the] Bounty*” (1935 年的好莱坞影片，通译《叛舰喋血记》)，依然是在模仿好莱坞 (黄宗江 2011 41, 87-88, 199-200)。

沈默君自小随共产党军队转战农村地区，看似与好莱坞距离很远。然而，正是 1950 年首次接触电影工作的经历，让他突击成为了好莱坞的学生。其时他对电影一无所知，是因为响应共产党“占领一切的文艺阵地，特别是电影”的号召，“非要把它学了”，才主动要求参演《海上风暴》。该片的摄影师、录音师、美工师等专业人员中有不少来自国民党时期的中央电影企业股份有限公司和中国电影制片厂。沈默君经常向他们请教专业知识，在上海拍内景时，还自掏腰包逐一请他们陪自己看了很多遍好莱坞电影，边看边听他们讲解，“才晓得电影是这样的”。这些启蒙了沈默君的影片包括《魂断蓝桥》(*Waterloo Bridge*, 1940)、《出水芙蓉》(*Bathing Beauty*, 1944) 和《飘》(*Gone with the Wind*, 1939) 等等 (沈默君, 赵一工 2004)。此时的沈默君还不知道，他其实是赶上了观看好莱坞电影的末班车。就在这一年的 11 月，随着中国军队进入朝鲜与美军交火，好莱坞电影明确成为了敌国意识形态产品，被全面停映。

好莱坞电影停映后，中国国产片在表面上彻底占领了电影的“文艺阵地”。然而，好莱坞在这片“阵地”上留下的痕迹并没有随之消失。国产片的大量主创人员都曾深受好莱坞影响——像黄宗江那样“上海”背景的自不必说，即使是“延安”背景的那些，也有不少在赴“延安”前曾是好莱坞主导的电影文化里的影人或影迷，或者像沈默君那样在中共占领大城市后接受过好莱坞电影的洗礼。同时，当时大多数电影观众的观影口味也是被好莱坞塑型

⁴ 在黄宗江的自述文章中，与之打斗的演员名字印为“王决”。但从上下文看，似为后来赴台又旅居意大利的著名演员王珏之误。

的。好莱坞于是成了一条在这一时代的中国电影中不断制造张力的暗线：一方面，电影主创人员会有意无意地使用好莱坞式的手法拍摄服务于中共宣传需要的影片，并在吸引观众方面取得了良好的效果；另一方面，在激烈多变的政治斗争中，这些好莱坞的痕迹又往往会被指摘出来，成为影片与创作者为意识形态之敌服务的嫌疑或罪状。

在创作《海魂》之前，黄宗江与沈默君都已亲身经历过这条暗线的张力。

黄宗江的《柳堡的故事》剧本前后改了七、八年之久，用他自己的话说，原因是“领导上支持又犹豫，又这个又那个，[.....]想吃又怕烫着”(黄宗江,邱晓雨 2016)。黄宗江原本想写，领导也“想吃”的其实是一位新四军年轻战士与驻地少女之间的爱情故事，但这种爱情关系有违军纪。⁵于是在长期反复奉命修改之后，黄宗江最终编出了一个“没谈爱情的爱情故事”(黄宗江,赵一工 2002)，力图将两人的情愫转写成军队与人民的情谊。饶是如此，剧中仍有不少眉目传情的表演，表白爱意的歌唱，结尾也在黄宗江的坚持下写成了战争结束后两人终成眷属，颇具好莱坞浪漫片的影子，因此吸引了大量观众。但也正是因为这种靠近好莱坞的手法，文化大革命前的“每一次运动，这个片子都要抽出来批一批”，被定性为处于“危险的边缘”的问题影片(黄宗江,赵一工 2002)。

与黄宗江的经历相似，沈默君在编写《南征北战》时，也不得不在各种领导的不同意见之间反复修改对中共军队的表现；他在创作《渡江侦察记》时，也有运用好莱坞类型片的手法，想写一部“惊险片”，结果影片虽然取得成功，却被批评者指责为“美国西部电影”(沈默君,赵一工 2004)。

除了在艺术背景上并非二元对立之外，“延安”与“上海”影人的政治地位也不是一方压制另一方的简单关系，而是充满流动性，因人因时而异。1950年代早期，中共国有化上海私营电影公司前后，“上海”影人确实曾被严重边缘化。但到了《海魂》拍竣发行的1957年，形势已大为不同。一些“延安”影人正因为对自己的政治资历比较自信，敢于发声和提要求，尤其是在1956年的百花运动中直言批评，结果在1957年的反右运动中变成了被打压的“右派”。而一些“上海”影人则因在建国伊始就已被压低身段，在之后的运动中更懂得谨慎自保，依风向行事，反而取得了政治地位的提升。

写《海魂》时的沈默君正是一位自信的“延安”影人。他个性原本张扬，甚至曾招致上级“一定要好好整整，太目中无人了”的点评，之前的成功又使他雄心勃勃，在创作《海魂》时不但选择了当时无人触及的国民党军官兵题材，还强势要求“点导演，点演员”，否则就不交稿。最终的主创阵容，除了少数位置没能满足沈默君的要求以外，也确实基本按照他的想法安排的。这个主创阵容的背景比两位编剧还要多样，除了“延安”背景的主演崔嵬、“上海”背景的主演赵丹和导演徐韬以外，还有曾在香港发展的主演王丹凤和刘琼。⁶

然而，《海魂》发行之时，也几乎就是开始“好好整整”沈默君之时——他平时已得罪了不少人，又在“百花运动”中发表了批评电影体制的文章，在反右运动中被划成了“右派”，

⁵ 中共军队当时有所谓“285团”的规定，即至少28岁、五年军龄、团级干部才可以恋爱结婚。

⁶ 在这份名单里，与沈默君提议不符的只有徐韬和刘琼，沈默君的原意分别是“上海”背景的沈浮和阳华。

因不服又成了“极右”，被送往东北荒野劳动（沈默君,赵一工 2004）。根据同在一个创作室工作的编剧黎白回忆，当时对沈默君的“揭发批判会议开了三四次。主要内容是他与别的同志在电影文学剧本《海魂》合作时期，他所发生的创作态度、作风等等问题，并且是由创作室专门在发生问题时派人调查的情况报告及合作人的揭发”（黎白 2002 163）。黎白在这里并未直接点名，但与沈默君合作《海魂》剧本的，也只有政治资历远不如他却安然度过反右运动的黄宗江一人。

到文革全面开始后，“上海”与“延安”更是完全失去了区别——大量电影工作者，无论背景，都成了“反动文艺黑线”的执行者与“毒草”电影的制造者。其时黄宗江流放甘肃，沈默君发配安徽。《柳堡的故事》被江青认为表现爱情的“很多手法恶毒”（江青 1967 20），成了她钦定的五十余部“毒草”电影之一。《海魂》则进入了后来扩大成四百部的“毒草”电影名单，罪名是“歌颂国民党反动军队”（红代会,北京电影学院井冈山文艺兵团 1967 3）。

这些指控当然夸张，但并未与电影内涵的张力与多义性脱钩，而只是它们的极端呈现。文革视角下的《海魂》之“毒”，正体现了历史素材与主创背景都具备的复杂流动性带给它的特异之处。《海魂》的剧本与最后拍成的影片都体现了在多重“危险的边缘”上的试探。这种试探给了充满政治敏感性的国民党军官兵与台湾当时绝无仅有的大幅度影像呈现，却也让两者的定位都在反动与革命、外敌与同胞、以及“他们”与“我们”之间不断摇摆。

从剧本到影片 I：定位摇摆的国民党军官兵

如前文所述，长治舰本来是由于陈绍宽抗命不参加内战而在 1945 年驶向台湾的。《海魂》将这一史实改写为鼓浪舰在 1949 年从上海败退到台湾，从而抹去了国民党的高层矛盾与派系差异，并以阶级对立取而代之。⁷ 对立的一方是以舰长盖剑臣（刘琼饰）与副长孔啸天（陈述饰）为代表的上层反动统治者及其党羽，另一方则是被压迫而最终奋起反抗的部分下层官兵，其中阶层越低，就越可能革命。枪炮下士陈春官（人物姓名合并自两位历史原型陈仁珊、李春官；赵丹饰）是坚定的哗变发起者和领导者。帆缆中士窦二鹏（崔嵬饰）虽然是陈春官的挚友，也充满正义感，但一度觉得哗变风险太大不值得。而阶层更高的上士操舵班长雷万和（高博饰）则因为“江湖跑老了，胆子跑小了”，更加惧怕“造反”（沈默君,黄宗江 1957 61,80）。这两人都是因为目睹少年水兵虞文孝（牛犇饰）被孔啸天与盖剑臣折磨致死才先后下决心跟随陈春官的。⁸

在这看似清晰的二分之间，却又存在着重要的摇摆。这集中体现在职位最高的哗变参与者少尉书记官白鹭（康泰饰）身上。在剧本中，白鹭自述是大学生，报名参加海军后曾

⁷ 剧本中本来还有鼓浪舰停泊舟山群岛的描写，影片中均合并为台湾一地。

⁸ 影片将孔啸天塑造为对水兵的直接施暴者，盖剑臣则表面上爱兵，却在背后主导和默许暴力。这虽然一定有夸张和虚构，但应该源自沈默君准备剧本时与三十余位哗变官兵交谈得到的材料（沈默君,赵一工 2004），与姚开阳的研究认为长治舰事件中士兵对胡敬端本“并无成见”，“问题出在副长孔祥栋”的判断也有暗合之处（姚开阳 2020 98-99）。

去过美国，“受了美国人多少冤枉气”，才接回来“美国不要了的几条破军舰”——这显然有编剧黄宗江自己经历的投射。写这个人物时，黄宗江的笔触游移过两个不同方面：一方面，故事开始时的白鹭“幻想而又忧郁”、“书生腔调”，常显得缺乏意志和行动力，并一度信任盖剑臣，真挚地向其诉说自己目睹军队暴行时的痛苦；另一方面，他又一直“虔诚地”、“用心地”暗中学习共产党批判蒋介石与国民党的文章，以至于响应陈春官时毫不犹豫，比窦二鹏与雷万和更坚决，成为推动哗变的主要人物之一，最后也是他首先抓到盖剑臣，导致后者在反抗中被枪击身亡，从而完成了自己在革命斗争中的成长，也打破了剧本中阶层决定革命性的规律(沈默君,黄宗江 1957 7,14,23-24,30,38-40,67,75-76,111-112)。⁹

作为被中共界定为小资产阶级出身的文艺工作者，黄宗江这样写自己的影子人物，在当时是相当典型的行为。小资产阶级在毛泽东权威话语中的定性一直处于摇摆状态，既“是我们最接近的朋友”(毛泽东 1926/1966 9)，“能够长期地和我们合作”的“革命同盟者”，又“有很多缺点”、可以是“革命队伍中的蠹虫”，为反动资产阶级服务，制造“亡党亡国的危险”(毛泽东 1942/1966 812,824,830,832)。确定中共文艺政策基调的 1942 年延安整风运动尤其强调了后者。1950 年代中前期，“上海”背景的文艺工作者遭到边缘化时，对他们小资产阶级意识的批判也屡见不鲜。在这种情况下，小资产阶级出身的文艺工作者经常一面自我批判，一面又试图将自己的个人史描写为从小资产阶级到真正革命者的成长小说 (*bildungsroman*)。

然而，在最后拍竣的影片中，黄宗江的这种叙事努力大多消失了——这也是当时小资产阶级知识分子为自己正名的努力屡屡受挫的典型体现。¹⁰影片保留了白鹭的所有弱点，却删掉了他学习共产党著作，热情响应陈春官鼓动，以及最先抓到盖剑臣等情节，大幅度降格与缩减了他在哗变中的戏份，明显弱化了这个小资产阶级军官的革命性。

与阶级二分相应，《海魂》也试图在国族意义上二分外敌与同胞，强调上层阶级的帝国主义背景，以及下层阶级与中国的联系。舰长盖剑臣的历史原型胡敬端曾在欧美深造(徐友春 1991 578)、副长孔啸天的历史原型孔祥栋出身汪精卫政府海校(姚开阳 2020 99)，这两点剧本和影片都做了戏剧性的发挥。盖剑臣喜欢用英文指挥，不时吹嘘自己在“英国皇家海军学校”长期受训的资历。孔啸天则被写成抗战时从国民党海军叛逃到日本海军，日本投降后又回归国民党海军的“双料的亡国奴汉奸”(沈默君,黄宗江 1957 19, 53, 55, 86)。胡敬端曾为抗日英雄的史实，在盖剑臣身上当然不会有任何体现。当鼓浪舰撤离大陆时，剧本和影片还都特别安排了盖剑臣望着蒋介石、宋美龄与马歇尔的合影哀叹的镜头，以示在盖剑臣之上的整个国民党统治体系都与境外帝国主义势力相勾结。与此相反，之后会哗

⁹ 剧本中白鹭秘密学习的是毛泽东秘书陈伯达批判蒋介石所著《中国之命运》的文章：《评〈中国之命运〉》。

¹⁰ 真正成功的小资产阶级革命成长小说式的电影，譬如主创中同样包括赵丹与崔嵬的《聂耳》与《青春之歌》，要到反右运动将“上海”、“延安”等权力关系重新洗牌一段时间后的 1959 年才会出现。而且，即便是那样的成功，也从一开始就伴随着如何表现小资产阶级的争议，并在文革时因借影片故事“来吹 [小资产阶级文艺工作者] 他们自己”等罪名被痛批成“毒草”。关于这一段权力流转史的更多细节，参见拙著(Wang 2014 109-123,156)

变夺舰、回到上海的那些中下层官兵，此时眼中、心中的则是本来要送给妹妹的礼物、全家福照片或家乡的恋人，一切怀念都指向中国的家乡。

从剧本到影片 II：定位摇摆的台湾

在鼓浪舰驶入高雄港后，剧本把舰上的二分对立复制到了台湾岛上。¹¹面对驻守港内的美国军舰的刁难与羞辱，白鹭“气不平地说：‘岂有此理！难道我们是到了美国？’”登岸后，白鹭、陈春官与雷万和又看到了一副美国殖民地景象，包括“英文‘可口可乐’的霓虹广告”、“霓虹灯烧成的十字架”、“好莱坞电影《原子女郎》的巨幅广告”、¹²“好莱坞酒家”等众多酒吧、“摇曳音乐”、横冲直撞的美军以及说洋泾浜英语的台湾人，这些都让他们感到愤懑。白鹭更不禁感叹道，美军仿佛“脚底下踩着的是美国的土地”，或者“古巴的哈瓦那”等全球各个“在美国又不是在美国”的地方(沈默君,黄宗江 1957 56,62-64)。



《海魂》所想象的高雄街头：两位半醉的美军士兵带着一位本地女性走向“好莱坞酒家”

显然，与鼓浪舰一样，剧本把台湾也想象为阶级与国族两方力量争夺的场域——一方是作为反动压迫者与外敌的“他们”，另一方是作为革命者与同胞的“我们”。在前者的统治

¹¹ 本片中设定为台湾岛的外景镜头实际上是在青岛拍摄的。

¹² 《原子女郎》并非现在常见的译法，很难确认是哪一部好莱坞电影，从剧本上下文看，主演应为 1940 年代好莱坞性感偶像丽塔·海华丝 (Rita Hayworth)。

下离开后，能被后者夺权并回到共产党的中国，这是中共政权在革命叙事的框架内对鼓浪舰与台湾的共同期待。

然而，这种“我们”与“他们”的二分中充满张力。首先，小资产阶级能否作为爱国典型来表现，在当时的答案摇摆不定。于是，影片把白鹭站在国族立场上的质问和感叹都转到了陈春官口中，也不再主要以他的视角呈现美国殖民地的景象。

当时更为棘手的问题是：台湾人眼中的国民党，究竟应该塑造成“我们”还是“他们”？在剧本和影片中，这个问题都在白鹭、陈春官与台湾酒吧女招待温梦媛（王丹凤饰）初遇的一场戏里有鲜明的体现。这场戏发生在“好莱坞酒家”，来这里喝酒的白鹭与陈春官听到日本歌曲《支那之夜》，非常不满，先后说道：“这儿不是美军占领的日本……这儿是我们中国的台湾！”此时温梦媛出场为他们上酒。白鹭先是求她唱中国歌，被拒绝后又问“是日本人好还是我们好”。温梦媛的“眼睛扫了扫这一桌穿国民党海军军装的人，带几分报复似地故意淡淡地回答了一句：‘都差不多。’”这激怒了陈春官，他骂道“亡国奴”，还作势要打，

温梦媛先是吃了一惊，但立即神情泰然，出人不意地望了望陈春官的拳头，闭上睫毛长长的眼睛，迎着陈春官低声说道：“打吧，打吧，我十三岁起就挨过日本人的拳头，日本人走了又挨过美国人的拳头，也许自己同胞的巴掌打在我脸上更痛快些！……”她说着，两行眼泪从她闭着的眼睛里滚落在颊上……

陈春官羞愧难当，痛苦绞心，拳头紧按着自己的胸口；他一下子扭过头去，奔出大门。（沈默君，黄宗江 1957 64-69）

在这一幕中，温梦媛所说的“同胞”是国族意义上的“我们”，但在对台湾人的暴力中，又变成了与“日本人”与“美国人”如出一辙的“他们”。白鹭与陈春官想强调的“美军占领的日本”与“中国的台湾”之间的区别，被“他们”的“国民党海军军装”所代表的阶级压迫者的身份一笔勾销，变成了台湾人眼中的“都差不多”。

这样的张力呈现实际上触及了真实台湾历史中的一些复杂性。不过，在革命的叙事框架内，这种复杂性又需要一个立场简单明确的意识形态解决方案。剧本中采取的策略是以二二八事件为核心，用阶级革命立场带动国族认同，以期抹平两者之间的冲突。温梦媛被设定为二二八事件中被国民党杀害的底层水手的女儿，陈春官的出身则是穷苦渔民。在这种共同的阶级立场上，两人后来发展出亲密的关系，并建立起以国民党为对立面的国族认同：

陈春官诉着衷肠：“可我也是个渔民，在闽江口上，头顶青天，脚踩船板，我们三代人就用了一条破船，我一个妹妹就饿死在船上[……]有个军官问我认不认识字，我说就认识‘中国’两个字，他说‘好，认识“中国”就能当兵……’”

温梦媛在沙上写着“中国”。

她无限感慨地说，“我们在学校的时候，在纸上，在心上，偷偷地写过‘中国’‘中国’……盼哪，盼哪……盼来了国民党，逼出了‘二二八’，台湾人的心都伤透了，都烧起来了……那天我们还在上课，一个同学跑进来喊：‘起义了，起义了！’我们都奔到街上去了。那时候要是碰见你这样打扮的，哼！……”

“你瞧着，我总有一天——”陈春官非常激动，抓着自己的胸口，无意一撕，军装上衣从上次温梦媛为他缝补过的地方裂开，露出了他的胸膛。(沈默君,黄宗江 1957 77)

这个解决方案看似立场明确，但细节之处仍难免歧义：譬如招募陈春官的那个国民党军官仍是以代表中国的正面形象出现的；而让台湾人幻灭并反抗的，到底是国民党，是中国，还是两位一体，在这段对话中也暧昧不明。到了影片中，这段对话被大幅删减，只是点到为止地把二二八说成国民党的“亡国”暴政，规避了这些问题。

然而，也由于这种规避，影片始终无法为台湾的国族与阶级问题提供一个清晰的认识形态解决方案。徐韬的导演手记提到，台湾的段落给主创们带来的问题最多，不得不反复修改，甚至一度要全部删除(徐韬 1958 27)。最终，影片采取与处理白鹭的小资产阶级身份时相类似的策略，大幅压缩了台湾的戏份，弱化了台湾在剧本中原有的革命性。



温梦媛（王丹凤饰）向陈春官（赵丹饰）提起自己的父亲在二二八事件中被国民党杀害。

剧本本来对台湾底层阶级人物有不少描写，包括水手、渔民、小贩、捡垃圾和擦皮鞋的儿童、失业大学生以及妓女等等，并不断刻画他们对国民党的仇恨。在这样的基调里，台湾成了哗变发生前最终完成革命准备的地方。鼓浪舰到达台湾前，舰上已经发生了一系列阶级压迫事件，包括强抢民船，杀害与扣押船上平民，折磨偷偷放走平民的水兵等等，所激起的阶级愤怒已经几乎到达顶点。于是，革命官兵们在台湾岛上秘密开会拟定计划，决定在鼓浪舰开回长江口时哗变——开会的时候，温梦媛以唱中国歌为暗号帮他们放哨：

树丛外的歌声，拨人心弦地传来。

野火映着陈春官，面容严肃；他象是下达命令似地说：“明天——我们就要开往大陆！……这里，也是祖国土地的一部分，我们对着高雄的山，对着高雄的海，我们宣誓！”

众人肃然。(沈默君,黄宗江 1957 80-81)

在这样的剧情安排中，温梦媛显然是台湾人民心向革命中国的代表。台湾岛上的最后一幕——温梦媛站在高雄山项目送鼓浪舰启航——即剧本将台湾纳入中共阶级与国族认同期待的最高潮。¹³

与剧本相比，影片却明显降格了台湾的革命地位。首先，台湾在情节链条中出现的位置被提到了强抢民船事件之前，也就是从革命情绪的高涨之地变成了预热之地；第二，除去与温梦媛直接相关的一小部分以外，所有台湾底层阶级仇恨国民党的描写都被略去；第三，温梦媛完全不知道哗变计划，也从未唱起中国歌，她站在高雄山顶希冀革命中国降临台湾的一幕被彻底改到了相反的方向——在鼓浪舰突然后航后，留在台湾的温梦媛走投无路，蹈海自尽。

对这一系列改动，黄宗江表示了强烈的不满，尤其是温梦媛的结局，让他觉得“这个戏我都不认识了[.....]我要她不绝望，我要台湾的姑娘是有希望的，爱情是希望，也是统一的希望。我是更欣赏我这个结尾的”(黄宗江,赵一工 2002)。台湾以及陈春官与温梦媛的关系到底应该如何表现，电影上映之后也继续有不少争论(曹欣 1958, 王云缙 1958, 石联星 1958, 艺军 1958, 荒煤 1958, 黄宗江 1958)。

从剧本到影片 III：好莱坞式爱情与正面英雄人物

¹³ 剧本中提到的高雄山应指今天的寿山。

影片之所以做出上述那些激起黄宗江不满的改动，除开台湾在“我们”与“他们”之间的意识形态定位游移不定以外，还有另一个重要原因：爱情主题在当时极易把电影导向“危险的边缘”，尤其是当表现爱情的手法中有好莱坞的影子的时候。

尽管好莱坞在《海魂》中是帝国主义之“他们”的当然代表，但黄宗江想讲的这个爱情故事，其实比《柳堡的故事》还在“危险的边缘”上向好莱坞的方向试探了一步。仇恨舰长暴政的官兵，在风光旖旎的海岛上遇到心爱的姑娘，因为对美好生活的憧憬而哗变，最终获得满怀希望的结局，这样的故事设置里充满了 1935 年版《叛舰喋血记》的影子——甚至盖剑臣、孔啸天折磨水兵的手法，也与布莱舰长（Captain Bligh，查尔斯·劳顿 Charles Laughton 饰）如出一辙。当然，黄宗江自己的水兵经历，尤其是在美国发生的异域爱情，也很可能是他编写并钟爱这个爱情故事的重要原因。影片将爱情改为悲剧结局，很可能有去好莱坞化的意图。

比好莱坞的影子更让《海魂》处在“危险的边缘”的，是部分国民党军官兵的正面英雄主角形象——这是在当时的影片中是绝无仅有的。¹⁴在处理这个敏感问题的策略上，剧本与影片大同小异，都是希望强调陈春官与共产党的联系，以期营造哗变是在共产党领导下才取得成功的印象。在剧本中，陈春官曾提及自己认识共产党，并与窦二鹏向身边的国民党水兵宣传共产党军队的官兵平等；影片又加上了陈春官因与共产党秘密接触而险些归舰迟到、并说“把兵舰开回去”是共产党领导“七叔”的指示等戏份。其实，在剧本初稿中，黄宗江还曾让“七叔”直接出场与陈春官见面；然而，由于沈默君觉得“七叔”的出场方式（驾着小舟唱着京戏）江湖气太重，不符合当时“对正面人物不能损伤”、“英雄不能写缺点”的创作要求，删掉了这场戏（黄宗江,赵一工 2002, 沈默君,赵一工 2004）。

情节基本设置在国民党军舰与台湾岛上，又删掉了唯一短暂出场的共产党，《海魂》就只能在国民党军官兵中选择了一位正面英雄人物：陈春官。这样造成的两难局面是：如果写陈春官的问题，则有损伤正面英雄的风险；如果写他的优点，又有赞颂国民党军士兵的嫌疑。在拍摄《海魂》时的政治语境中，只要将陈春官写得足够革命，后者的风险似乎还没有那么明显。于是，剧本和影片都是几乎按照塑造共产党英雄的标准来表现陈春官的，以至于主创们普遍觉得这个人物难写难演，因为“空而全、全而空”，过于完美也过于平面（黄宗江,赵一工 2002, 沈默君,赵一工 2004）。然而，《海魂》上映时，还是遭到了一些“体现[共产]党的影响和领导显得不足”，“过分地强调了[国民党军士兵的]自发性”之类的批评（曹欣 1958 12, 艺军 1958, 艾扬 1958）。¹⁵到了文革的时候，政治上的剧烈变动更让影片彻底成了“歌颂国民党反动军队”的“毒草”。

¹⁴ 一个有趣的对照例是《长虹号起义》（又名《无名英雄》，1958）。这部影片改编的历史事件是比长治舰哗变早半年多发生、性质类似的重庆舰哗变事件。然而，与《海魂》截然不同，《长虹号起义》的叙事完全是围绕中共地下党的策反工作展开的。其它描写国民党军官兵哗变事件的影片，如《兵临城下》（1964），正面英雄也是中共方面的策反人物。

¹⁵ 当时对这部影片的评论还是以正面赞誉为主，也有一些人不认为《海魂》一定要表现共产党的领导。不过，这种意见有时又会走向另一个批评方向，认为影片还不如完全不提共产党。比如陈荒煤就曾写道：“陈春官也可以没有地下党员的朋友，就凭他的切身经历在抗日战争和解放战争中感到跟国民党走，此路不

结语

1969年，陈绍宽因病去世。由于其时正值文革，他的追悼会一直到1979年3月20日才得以召开，会上宣读的悼词特别提到了台湾：

陈绍宽同志生前十分关心台湾回归祖国的事业，并为此进行了努力，做了不少工作，在他生命的最后一刻，在遗书中，还念念不忘并劝告在台湾的国民党人员和旧同事，认清形势，为完成国家统一的神圣事业贡献自己的力量。(林国清,郑玉华 1986 71)

这篇悼词体现了1979年元旦《中华人民共和国全国人大常委会告台湾同胞书》发布之后的重要政策转型。这份文件宣布停止炮击金门等岛屿，开始商谈结束两岸军事对峙，并将“统一”描绘为“大陆上的各族人民”与“台湾各界人士”同为“黄帝子孙”的共同心愿(第五届全国人民代表大会常务委员会 1979)。自此，中共的台湾政策将国族认同显著提升到了阶级革命之上，并越来越重视与国民党高层的合作可能。

此时的《海魂》已于两年前平反复映，但其对台湾与国民党的描绘与新政策已不尽合拍。而且，仅有一部《海魂》在银幕上呈现台湾，也远远不能满足当时的需要。国民党与台湾的新影像于是频繁出现。《情天恨海》(1980)、《亲缘》(1980)、《海望》(1981)与《台岛遗恨》(1982)等影片均将主要故事情节的发生地设定为台湾。广受欢迎的《庐山恋》(1980)则以国共双方高级将领子女的爱情为主线，串起了一个在“国家的统一”的共同立场上，共产党与国民党“变冤家为亲家”的故事。在这些作品中，台湾与国民党在政治定位上的摇摆将遵循新的逻辑。

至于《海魂》，在多年以后去革命化的中国新语境中，它作为“怀旧老电影”又获得了新的解读。也许是片中爱情故事的好莱坞底色过于鲜明，即使是改成悲剧结尾之后也难以遮盖，今天的中国媒体乐于把温梦媛的自尽解读成玛拉(Myra, 费雯·丽 Vivien Leigh 饰)自尽的翻版，而《海魂》也就成了“中国版《魂断蓝桥》”(上海老底子 2020)——当年启蒙沈默君的好莱坞电影之一。

通；另外从报纸、广播上了解解放区的情况，就这样也可以产生自发性。军舰上的一系列遭遇[.....]又促使了他从自发到自觉，逐渐明确并且积极来组织起义的斗争，这样人物也会比现在处理得好”(荒煤 1958 20)。陈荒煤是高层文艺领导，他的意见其实体现了中共文艺政策的另一层摇摆：在表现对国民党统治的反抗时，究竟是应该强调中共地下党的工作，还是应该强调人民自发、自觉走向革命道路、投奔中共的必然？

参考书目

- Clark, P. (1987). *Chinese cinema: culture and politics since 1949*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wang, Z. (2014). *Revolutionary cycles in Chinese cinema, 1951-1979*. New York, NY, Palgrave Macmillan.
- 上海老底子. (2020). "电影《海魂》，堪称中国版《魂断蓝桥》." 07/16, 2021 下载于 https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_7301671.
- 中国共产党新闻网. (2008). "'南昌'号：从日军舰队旗舰到新中国海军指挥舰." 06/15, 2021 下载于 http://news.ifeng.com/mil/history/200811/1106_1567_865875.shtml.
- 姚开阳 (2020). "1949 年中华民国海军舰艇叛变原因." *国史馆馆刊*(六月号): 79-110.
- 张力 (2001). *陈绍宽与民国海军. 史学的传承：蒋永敬教授八秩荣庆论文集*. 台北, 近代中国出版社.
- 徐友春, Ed. (1991). *民国人物大辞典*. 石家庄市, 河北人民出版社.
- 徐韬 (1958). "从剧本到银幕：拍摄《海魂》的前后." *中国电影*(4): 24-27.
- 曹欣 (1958). "起义的动力及其他." *中国电影*(5): 12-13.
- 林国清, 郑玉华 (1986). *陈绍宽一生*. 福州.
- 毛泽东 (1926/1966). 中国社会各阶级的分析. *毛泽东选集*. 中共中央毛泽东选集出版委员会. 北京, 人民出版社. 1.
- 毛泽东 (1942/1966). 在延安文艺座谈会上的讲话. *毛泽东选集*. 中共中央毛泽东选集出版委员会. 北京, 人民出版社. 3.
- 江青 (1967). 关于电影问题 (1966 年 5 月). *反动影片《武训传》、《燎原》批判材料*. 红卫兵代表大会, 北京电影学院井冈山文艺兵团. 北京.
- 沈默君, 赵一工 (2004). *沈默君访谈*. 合肥安港大酒店.
- 沈默君, 黄宗江 (1957). *海魂*. 北京, 中国青年出版社.
- 王云缙 (1958). "盖剑臣与温梦媛." *中国电影*(5): 17.
- 石联星 (1958). "陈春官和温梦媛." *中国电影*(5): 16-17.
- 第五届全国人民代表大会常务委员会. (1979). "中华人民共和国全国人大常委会告台湾同胞书." 07/16, 2021 下载于 <https://zh.wikisource.org/wiki/%E5%91%8A%E5%8F%B0%E6%B9%BE%E5%90%8C%E8%83%9E%E4%B9%A6>.
- 红代会, 北京电影学院井冈山文艺兵团 (1967). *毒草及有严重错误影片四百例*.
- 艺军 (1958). "'海魂'的人物创造及起义的真实性." *中国电影*(5): 18-19.
- 艾扬 (1958). "海军同志谈《海魂》." *中国电影*(5): 11.
- 荒煤 (1958). "关于起义的自发性问题和对台湾生活的描写." *中国电影*(5): 20-21.
- 陈书麟 (1988). *陈绍宽与中国近代海军*. 北京, 海洋出版社.
- 陈悦 (2013). *民国海军舰船志 1912-1937*. 济南, 山东画报出版社.

黄宗江 (1958). "编剧的话." *中国电影*(5): 22-23.

黄宗江 (2011). *影剧春秋：黄宗江自传*. 南京, 江苏文艺出版社.

黄宗江,赵一工 (2002). *黄宗江访谈*. 北京八一电影制片厂影创宾馆.

黄宗江,邱晓雨. (2016). "黄宗江：少年子弟江湖老." 06/22, 2021 下载于 http://www.chinaarea.com/fangtan/wenhuamingren/2016-03-13/4251_12.html.

黎白 (2002). "总政治部创作室始末." *新文学史料*(1): 156-170.