

# 《十字街头》<sup>①</sup>：20世纪30年代“蚁族”生活写照与喜剧化处理

袁庆丰

**摘要：**《十字街头》与1937年所有的新市民电影一样，既有左翼电影元素的片段式借用，又有国防电影的时代精神点缀。相对特殊的一点在于，由于编导的个人原因，左翼电影转型痕迹相当浓重。以往对影片“生动明朗”和喜剧化的艺术表现风格的论断，其实已经触摸到了新市民电影典型套路的软肋：以世俗的爱情和喜剧化处理面对“毕业即失业”的社会现实处境，却成功地成为20世纪30年代中期大学毕业生低收入聚居群体，即“蚁族”的历史性存在显影定格。

**关键词：**国防电影；新市民电影；左翼电影；“蚁族”；“毕业即失业”

**作者简介：**袁庆丰，男，教授，博士生导师。（中国传媒大学 媒体管理学院，北京，100024）

**中图分类号：**J905      **文献标识码：**A      **文章编号：**1008-6552（2010）06-0061-06

1936年6月，为了应对一个月前电影界提出“国防电影”口号<sup>[1](418)</sup>所形成的纷繁复杂的国产电影市场，明星影片公司再次与左翼电影人士合作并改组公司，原“明星”班底组建成一厂，以电通影片公司为主转入公司的其他人员，主要是当初的左翼电影编、导、演，组成二厂<sup>[1](425)</sup>。1937年4月，二厂出品了有声片《十字街头》。这一年，是中国电影史上重要的分水岭：7月7日“卢沟桥事变”（“七·七事变”）之后的中国电影，属于抗战电影时期；在此之前的中国电影，一方面是从1936年兴起的国防电影运动背景，另一方面，又是左翼电影被国防电影吸纳整合、基本消失后<sup>[2]</sup>，新市民电影一枝独秀的时期<sup>[3]</sup>。

在20世纪60年代的中国电影史研究中，《十字街头》被认为是一部“反映青年出路问题”的影片<sup>[1](439)</sup>，“生动地反映了三十年代知识青年的精神面貌”<sup>[1](440)</sup>，艺术上则“别具生动明朗的风格”<sup>[1](441)</sup>。迄今为止，后来研究者的思路和表述，基本上都是由此生发<sup>[4]</sup>，譬如有研究者指出，影片“好看”的原因，在于其“喜剧风格和明朗格调”<sup>[5]</sup>；至于影片的类型，似乎只有李道新博士将其放置在“新生电影”的名目下，并引用导演的话，说明最初影片的用意是想表现“整个的社会问题”，进而指出：“《十字街头》……既承载着新生电影的社会‘意识’，又隐含着较为新鲜的文化命题”<sup>[6]</sup>。而所谓“新兴电影”，在我看来，则是泛指1932年左翼电影出现以后的电影，包括新市民电影<sup>[3]</sup>。《十字街头》生成出品的年代，虽然国防电影运动已经兴起一年有余，但显然不属于这个范畴和这个类型；同时，它也不是左翼电影，只是由于导演的原因，影片与之关联甚多。考察影片的主题思想及其艺术表现方式和视听风格，这是一部典型的新市民电影；或者反过来说，是影片所具有的新市民电影属性，

① 《十字街头》（故事片，黑白，有声），明星影片公司（二厂）1937年4月出品。VCD（双碟），时长103分48秒。职员表：摄影：周诗穆、王玉如；置景：杨镜心；收音：戴述周；剧务：洪镛；场记：毕鑫章；场务：倪安东；洗印：顾友敏；剪接：钱筱璋；歌曲：贺绿汀。编剧、导演：沈西苓。演员表（以出场先后为序）：A母——薛秋霞，房东——尤光照，房东太太——吴茵，当店店员——陈毅亨，肉店店员——冯老成，乞丐——赵明，房东小孩——袁筱梅，邻家妇——王飞娟，卖糖者——崔嵬，卖气球者——刘茫，主笔——孙敬，校对——钱千里，邻家女——康健，厂长——唐巢父，秘书——朱孤雁，流氓——王庭树，老书记——赵明；B——赵丹，女——白杨，C——吕班，女友——英茵，G——沙蒙，A——依明。

决定了它在内容和形式上的统一。

## 一、《十字街头》：与左翼电影和国防电影的叙事关联

本片的编导沈西苓（1904—1940年），早年留学日本学习美术，后转入话剧界；1928年回国后，先是在天一影片公司从事美工布景工作，1932年转入明星影片公司<sup>[1](214)</sup>。在沈西苓执导的《女性的呐喊》、《上海二十四小时》、《乡愁》、《船家女》这四部影片中，《女性的呐喊》和《上海二十四小时》应该是无声片；更重要的是，前一个影片的剧本是在夏衍两次直接的帮助下完成<sup>[1](214)</sup>，而后一个影片的编剧则由夏衍自己担任<sup>[1](217)</sup>。这两部影片和沈西苓独立编导的《乡愁》，现在公众都无从见识，能够看到的只有《船家女》。从20世纪30年代初期中国电影历史的发展来说，前三部影片都应该属于左翼电影或左翼电影序列。依据和理由在于，首先是三部影片的内容、题材，以及与此相关的批判立场和现实视角；其次，从1932年到1935年，正是左翼电影的兴起和高潮时期，而夏衍则是最有代表性的左翼文艺界人士，他化名“丁一之”编剧的《狂流》（1933年3月出品），被誉为明星影片公司的第一部左翼影片<sup>[1](203-204)</sup>；再次，这三部影片在反映阶级矛盾、对立和阶级斗争的同时，其主题的展示和情节的构成、发展与结局处理，无不具有革命暴力色彩：思想暴力、语言暴力和行为暴力，这些都是左翼电影典型的思想艺术特质。唯独《船家女》不属于左翼电影行列。只要看过影片就会发现，《船家女》绝对不是左翼电影而是新市民电影。影片对人物的阶级性、革命性，虽然多有发掘、肯定和赞扬，符合左翼电影阶级性与革命性相等同的特质要求，但它的“英雄救美”模式，却显然是旧市民电影中打斗元素的套用，并不符合左翼电影的暴力革命模式；更重要的是，影片主题思想的改良色彩和旁观视角，正是新市民电影的特有品质<sup>[7]</sup>。实际上，从现存的、公众可以看到的影片来看，自1933年明星影片公司的《姊妹花》成为第一部国产高票房电影之时，就标志着有选择地借用左翼电影元素的新市民电影，已经和左翼电影并驾齐驱，成为国产主流电影<sup>[3]</sup>。

因此，无论是《船家女》还是《十字街头》，影片的左翼电影痕迹就显得既正常又自然；换言之，从《船家女》开始新市民电影创作时，沈西苓就一直在左翼电影——新市民电影的类型转换中摸索前行，留下相当浓重的转型痕迹。譬如《十字街头》的前4分钟，基本上是连续的背景音乐铺陈，匹配的画面，几乎可以看作是苏联电影《战舰波江金号》的模仿拍摄；而女主人公迟至第17分钟才出场到位，在此之前的叙述，过多地粘着于以男主人公为首的四个大学毕业生身上。这意味着，影片的开始本来是左翼电影的格调，编导试图以全景式的扫描来表明其社会批判立场。首先，这是左翼电影一贯的艺术表达模式。其次，在有声片时代（包括配音片在内），左翼电影的音乐配置从一开始就是主题思想的形象说明。但影片最终的新市民电影属性，迫使其转换格调：《十字街头》的主题音乐，显然是其主题歌（《春天里来百花香》）的旋律扩展而不是前4分钟的音乐基调。再次，影片的主题是围绕着男女主人公的爱情线索展开完成的，但在左翼电影中，爱情从来就不像新市民电影那样，是主题思想的必要组成，而只具备推进情节的功能，譬如电通影片公司出品的《桃李劫》（1934<sup>①</sup>）和《风云儿女》（1935<sup>②</sup>）；又次，事件和情节构建从来不是左翼电影最重要的组成，理念传达和社会批判才是其核心要

① 《桃李劫》（故事片，黑白，有声），电通公司制片厂1934年出品。编剧：袁牧之；导演：应云卫；主演：袁牧之，陈波儿，周伯勋。对本片的讨论，祈参见拙作：《电影〈桃李劫〉散论——批判性、阶级性、暴力性与艺术朴素性之共存》（载《宁波大学学报》2008年第2期）。

② 《风云儿女》（故事片，黑白，有声），电通影片公司制片厂1935年出品。原作：田汉；分场剧本：夏衍；导演：许幸之；主演：王人美，袁牧之，谈瑛。对本片的讨论，祈参见拙作：《左翼电影的艺术特征、叙事策略的市场化转轨及其与新市民电影的内在联系》（载《湖南大学学报》2008年第3期）。

素。因此，《十字街头》的音乐错位和叙事迟钝，其根本缘由就是导演不流畅的类型转换造成的。至于影片结尾的设计——四个青年男女满怀希望地向着太阳升起的方向走去——更是左翼电影的惯常模式。

同样，由于左翼电影中革命的暴力模式涵盖之下的阶级矛盾、阶级对立以及阶级斗争，基本上被1936年兴起的国防电影（运动）整合，转换为民族矛盾和民族解放战争<sup>[3]</sup>。因此，才有《十字街头》中，四个失业青年之一的刘大个最终回到家乡、走上抗日前线的线索和背景性交代，这也是1937年新市民电影的新特点。就现存的、公众可以看到的影片而言，在新市民电影最初出现的1933年和1934年，它侧重借用的是左翼电影中的阶级性思想元素，譬如《姊妹花》与《女儿经》<sup>[8]</sup>；在1937年，则又有选择地加入了有关抗敌（抗日）的人物线索和相关背景：《十字街头》如此，稍后袁牧之为明星影片公司编导的《马路天使》，亦是这般配置。

而在1936年，新市民电影的“质地”却显得相对“纯净”，譬如同样是“明星”公司出品的《新旧上海》，就专注于世俗人生的哲理性描述和世俗化的艺术展示<sup>[9]</sup>。这种情形的根本原因大致是：（一）就电影生产质量而言，国防电影运动的成就一方面不及左翼电影成功，另一方面，力气多用在对后者的整合转换上；（二）新市民电影自《姊妹花》开始，走的就是一条以市场回报为唯一制片指导方针的投机主义路线，在技术上是如此，在思想性上也是如此。说到底，这也是左翼电影与新市民电影的本质区别所在：前者以思想性、前卫性和宣传性即革命性取胜，后者擅长的是世俗性、庸常性和娱乐性即革新性和改良性并举。因此，在左翼电影消失、国防电影未能完全取代左翼电影的市场占有率的时候，新市民电影自然可以不再借助外力而可以自保品格、一时无双。《十字街头》就是这样的代表之一。

现存的、公众可以看到的1937年的国产电影共有10部，其中，属于联华影业公司的有5部：《联华交响曲》、《慈母曲》、《前台与后台》、《如此繁华》、《王老五》；明星影片公司的3部：《压岁钱》、《十字街头》和《马路天使》；《夜半歌声》和《青年进行曲》则为新华影业公司出品。除了《慈母曲》是配音片外，其他均为有声片。在我看来，作为集锦片的《联华交响曲》，是联华影业公司为了凝聚公司人气、巩固市场占有率的急就章，8个短片分属于左翼电影和国防电影<sup>[10]</sup>；《慈母曲》则更为特殊，它是1935年黎民伟、罗明佑主导“联华”时出品的、高度疑似主旋律或曰新民族主义影片<sup>[3]</sup>的惯性延续。其余的8部影片均具备新市民电影属性。

## 二、《十字街头》：“蚁族”生活的即时反映与世俗表达

新市民电影之所以能在一年之后崛起，并迅速与左翼电影形成二元竞争的格局，重要原因之一，就是它有选择地借助左翼电影思想元素——譬如反对外国侵略和阶级压迫，而这种借助是在反映现实人生和当下社会面貌的基础上取得的。但如何反映，尤其是如何解决，是左翼电影和新市民电影的本质区别所在。联华影业公司1932年出品的左翼电影《野玫瑰》和《火山情血》，1933年的《天明》、《母性之光》和《小玩意》，1934年的《大路》、《新女性》和《神女》，以及电通影片公司出品的《桃李劫》（1934）和《风云儿女》（1935），无不是以阶级斗争和暴力反抗为主旨。而新市民电影，如明星影片公司1933年出品的《脂粉市场》和《姊妹花》，1934年的《女儿经》、1935年的《船家女》，1936年的《新旧上海》，1937年年初的《压岁钱》，以及电通影片公司1935年出品的《都市风光》，无不是在暴露、批评之际，以温和、改良的态度和立场对待和解决一切社会现象和现实人生问题。

譬如同样是反映阶级矛盾和阶级对立，《火山情血》、《天明》和《母性之光》的态度和解决方式是以暴力反抗不合理的社会体制，《姊妹花》和《船家女》则分别以人伦亲情和爱情化解危机；同样是

反映女性在社会和职场上的悲苦命运,《新女性》、《桃李劫》和《神女》是以死抗争,《脂粉市场》和《女儿经》给女主人公设置的出路,却分别是理想化的另立门户与亲情超越法律的喜剧化解决;同样是反映贫富差距和世俗生计,《小玩意》讲的是没有民族工业的振兴就没有个人摆摊谋生的可能,《新旧上海》演示给人们的,是在无法维持生存时可以回到乡下老家休养生息,留在城里的失业者,一旦工厂复工便一切都有了转机;同样是反映知识青年、大学生毕业之后在社会上的生存问题,《桃李劫》对现实社会体制性的罪恶和不人道的伦理纲常给予冷酷的抨击与彻底否定,而在《十字街头》中,人们看到的是无巧不成书的爱情以及由此生发的希望和未来。

左翼电影和新市民电影都是试图贴近人生的艺术反映和现实性表达,也自然都是时代的产物。左翼电影的兴起,与1930年代初期日本侵略日渐迫近、国内阶级冲突加剧、城市迅速发展、大批农民进入城市成为农民工的历史相吻合,而它所承担的主题思想是沉重的,因此左翼电影的艺术表现方式尤其是结局指向,很少是喜剧化的或大团圆处理。新市民电影多少也分担、表述着这份沉重,但它更愿意把这份沉重作为背景,并分派给次要人物幕后演绎,更擅长用世俗化和喜剧化、乃至娱乐化,来处理 and 总结一切社会矛盾,并为人物和观众指出一条更为光明和相对轻松的解决道路。譬如面对“毕业即失业”的社会性问题。

“蚁族”这个词汇出现于《十字街头》公映后六十多年的今天,指的是内地大城市中“高校毕业生低收入聚居群体”<sup>[1]</sup>。用这个定义比套一下20世纪30年代的国产电影就会发现,从1932年到1935年的左翼电影,影片中的主人公,总有一个或几个是这样处于“毕业即失业”困顿状态中的大学生,在面对和解决这个社会性问题的时候,无不是以暴力反抗、至少是积极进取的方式:《野玫瑰》和《风云儿女》中的男主人公是在爱情的召唤下走上抗敌(抗日)前线,《新女性》和《桃李劫》中的女主人公则是不惜牺牲生命反抗现实中的“潜规则”——来自强权阶层的性剥削和性掠夺,《小玩意》中的留学生则是投身工业救国。

而从1933年到1937年,在新市民电影中,相同的“蚁族”身份和相同的现实问题,无论是展示还是解决,都停留在世俗层面——亲情尤其是爱情,是其最终和最佳解决方式。就人物身份、人物关系和生存环境而言,1935年的《风云儿女》和1937年的《十字街头》有太多惊人的相似之处,用“蚁族”来表达再确切不过,但人物最终的出路走向却如此相异:《风云儿女》的男主人公在同学被捕入狱后,追随相爱的女友走上抗敌(抗日)战场;《十字街头》中的四个大学毕业生,却是在一个同学看不到出路最终成功自杀、另一个同学忍无可忍回到家乡参加抗敌(抗日)之后,男主人公和女友以及其他同学一起,继续留在“罪恶的都市”。因为有了爱情,所以就有“希望”,于是“合着步伐,坚定地向前走”<sup>[1](440)]</sup>。

这种选择和艺术表现,不能遽然说是对与错、是合理还是虚构,但你会发现,这种面对相同现实的艺术处理,从1933年到1937年的新市民电影,其精神实质确实是一脉相承的;如果从男女主人公都是青年知识分子的角度看,1935年的《都市风光》和1937年的《十字街头》堪称异曲同工。二者唯一的区别,就是前一个影片中,贫穷落魄的青年作家不仅没有收获“爱情”,还落得个鸡飞蛋打、人财两空的结局;后一个影片中的大学毕业生,虽然还是不能摆脱“毕业即失业”、就业复失业的厄运,但在经历了一连串的波折、巧合乃至闹剧之后,爱情最终名至实归,皆大欢喜。再对比一下《桃李劫》和《风云儿女》更会发现,同样是面对现实,左翼电影中的青年知识分子,他们的选择和决断是多么决绝与惨烈。

实际上,《十字街头》的价值在于对当时社会热点的关注,即对青年知识分子命运——“毕业即失

业”的关注与展示。这一点与其说是影片的叙事重点，倒不如说是当时电影市场的卖点之一。这个原因原本简单：20世纪30年代新兴电影的“新”，其中之一就是以青年知识分子为主体的新观众群体的出现，进而引发全社会对精英群体生存状态的关注。在“七·七事变”之前的上海，尤其是在文化和经济领域，实际上存在着两类数量巨大的外来流动人口或外地流入上海的低收入谋生群体。前一类是1931年“九·一八事变”后，大量涌进上海的东北难民，主要是失学的流亡青年和不甘做亡国奴的底层民众，《十字街头》中的刘大个就是其中最典型的代表。另一类群体，就是来自全国各地进城务工的男女农民。

抗战全面爆发前的中国，正处在一个经济高速发展阶段，上海是最有代表性的经济热点地区，更是巨量而廉价的劳动力的需求中心。而这个城市无论是作为唯一的超大型都市所具有的文化魅力，还是作为中国经济中心、商业中心和电影制作与消费中心，其价值指向和审美品位，都具有不可替代的标杆意义与经济凝聚力。对于失去家园的流亡青年、对于失去土地进城改变了社会身份的农民工而言，一方面，他们融入城市的程度决不低于现在，这个动力和原因仅仅是源于生活或者生存本身；另一方面，他们的存在和发展本身，就成为诸多艺术表现譬如电影生产的热点或曰卖点之一。如果说，工厂和主要由农民转化构成的工人阶级，是当时中国社会正处在上升趋势的一个热门行业和职业的话，那么，大学毕业生即青年知识分子的生存与发展，自然也是全社会关注的一个焦点。这也是为什么20世纪30年代的国产电影，一般都会把故事发生地设置在上海的一个原因——《十字街头》也不例外。

《十字街头》把大学毕业生即“蚁族”情感的纠葛和命运的改变，放在上海，着力生发和表现上海独特的地域文化特征和独特的人文心理特征。这又与上海作为当时中国最大的电影生产中心有关：电影业的编、导、演，以及数量庞大的观众群体，虽然大多也是外地人，但他们在上海的生活与行业性融入，很快使他们成为标准配置的“上海本地人”，成为较之以新进入人群的老资格上海人。《十字街头》对上海独特的生存环境的强调，可以说达到一个极致。实际上，影片的高潮就在于一板之隔所形成的男女关系上。如果没有上海这种独特的居住环境和人文环境，影片的地域文化品位便无从谈起，至少会大打折扣。从制作上说，《十字街头》最大的贡献，是为1937年又一批新市民经典影片的出现，提供了新一代明星——生于江苏扬州的赵丹（原名赵凤翔）<sup>[1](447)</sup>与北京姑娘白杨（原名杨成芳）<sup>[1](441)</sup>。

作为在电影史上有一定影响的影片，《十字街头》的价值还体现在歌舞元素对电影主题思想的烘托阐释上——这本是新市民电影一向尊奉的技术主义路线的具体体现之一，但在“七·七事变”之前，即使是相对远离政治话语的新市民电影，也难免政府检查当局对电影制作中涉及抗敌（抗日）宣传和阶级斗争信息的严密掌控，本片中包括一首插曲在内的许多篇幅就是这样被取消的<sup>[1](441—442)</sup>。而这个影片能够在公映四十余年后重映并迅速在内地产生广泛影响，在一定程度上要归功于男主人公反复吟唱的主题歌《春天里来百花香》。其实，《十字街头》的歌舞元素并没有得到充分有效的开发，原因之一是女主演白杨没有演唱功底，这对影片的票房号召贡献甚少。因为，无论是旧市民电影时代，还是左翼电影时期，许多大牌明星往往是同时在歌坛和电影界大放光芒。譬如无论是白光、白虹、龚秋霞，还是新生代影星譬如黎莉莉、王人美，以及后起之秀的周璇，都是名副其实的双栖明星。

### 三、结 语

从一个单一文本的角度展开对1930年代国产电影的讨论，尤其是有关左翼电影、国防电影和新市民电影的排比比较，并不是要得出哪一类优秀、先进或者哪一类落后乃至反动的结论。就1937年以《十字街头》为代表的国产影片而言，思想性的丰满，并不意味着它必须在意识形态上符合或违反一个

既定的要求,而是说,一部影片的思想内涵决不是一个简单的口号宣传或人物设置所能概括或填充的东西。譬如不能简单地,因为《十字街头》中有一个关于抗战的次要人物和一条有关的边缘线索,就认定它是一个抗日题材的电影,进而推论它的优秀和伟大。另一方面,也不能简单地将一部反映生活在社会底层,譬如反映“蚁族”群体挣扎于生存的电影——扩大地说,就是新市民电影——因为它面对和展示的是民生问题,没有站在阶级解放或民族解放的高度,而降低对影片的历史性评价。原因很简单:没有对民生问题的关注,就没有任何解放一说:无论阶级还是民族。

### 参考文献:

- [1] 程季华. 中国电影发展史: (第1卷) [M]. 北京: 中国电影出版社, 1963.
- [2] 袁庆丰. 国防电影与左翼电影的内在承接关系——以1936年联华影业公司出品的《狼山喋血记》为例 [J]. 佛山科技学院学报, 2008 (2): 17-19.
- [3] 袁庆丰. 1922—1936年中国国产电影之流变——以现存的、公众可以看到的文本作为实证支撑 [J]. 学术界, 2009 (5): 245-253.
- [4] 李少白. 中国电影史 [M]. 北京: 高等教育出版社, 2006: 68.
- [5] 周星. 中国电影艺术史 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2005: 100.
- [6] 李道新. 中国电影文化史 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2005: 159.
- [7] 袁庆丰. 新市民电影: 左翼电影的高级模仿秀——明星影片公司1935年出品的《船家女》读解 [J]. 江汉大学学报, 2009 (2): 26-30.
- [8] 袁庆丰. 1933—1935年: 从左翼电影到新市民电影——用5部影片单线试论证中国国产电影之演变轨迹 (下) [J]. 浙江传媒学院学报, 2009 (6): 38-43.
- [9] 袁庆丰. 1936年: 有声片《新旧上海》读解——中国左翼电影转型、分流后现存唯一的新市民电影 [J]. 汕头大学学报, 2008 (2): 39-43.
- [10] 袁庆丰. 《联华交响曲》: 左翼电影余绪与国防电影的双重叠加——1937年全面抗战爆发之前中国国产电影文本读解之一 [J]. 浙江传媒学院学报, 2010 (2): 70-74.
- [11] “蚁族”一词的诞生: 源于好奇的专项社会调查 [J]. 北京青年报 2009-12-10//<http://www.chinanews.com.cn/cul/news/2009/12-10/2010202.shtml>.
- [12] 葛飞. 市场与政治: 1930年代的左翼电影运动 [J]. 文艺理论与批评, 2005 (5): 25-26.