

# 《前台与后台》：1937年的新市民电影

## ——抗战全面爆发前国产电影对民族精神 与文化传统的开掘与展示

袁庆丰

**摘要：**就1937年抗战全面爆发之前的国产电影生产而言，《前台与后台》<sup>①</sup>不过是当年电影主流——新市民电影的现存残片之一；就费穆的创作来说，这部短片小品是其思想和艺术理念一以贯之的体现：对民族精神一往情深的现实梳理，对文化传统情有独钟的影像再现；而对于抗战期间沦陷区中国电影的民族血脉和文化存在，它又是一个见微知著的观照平台。

**关键词：**新市民电影；联华影业公司；费穆；民族精神；文化传统

**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（2011）01-0084-05

在1949年后的大陆电影历史研究中，20世纪60年代集体编撰、代表官方意识形态价值取向的《中国电影发展史》影响巨大，至今仍不无参考价值，因为一般情况下，这部著述都会对具体提及的影片给予定性分析，譬如它认为1921—1931年的中国电影看作是“游离于中国革命运动”<sup>[1](50)</sup>的产物，其中，兴盛于20世纪20年代末至20世纪30年代初期的“武侠神怪片”的出现，是“小市民”和“同样感到苦闷的某些华侨观众”的“心理状态”的反映<sup>[1](135)</sup>；在1937年抗战全面爆发之前，1930年代的国产电影除了“左翼电影”（1933年）<sup>[1](203)</sup>、“国防电影”（1936-1937）<sup>[1](413)</sup>之外，还有以“淫乱、猥亵、神秘、荒诞、浪费、败坏、幻梦、狂乱”为内容实质的“软性电影”<sup>[1](413)</sup>，以及具有“反动文化思想”的影片如《国风》<sup>[1](353)</sup>等等。

最近十几年来大陆中国电影史对20世纪30年代的国产电影研究，一般都遵循了这个学术思路和框架并去芜存菁，譬如都会把1932—1937年的中国电影视为“新兴电影运动”<sup>[2][3](41)[4](51)</sup>——李道新博士称之为“新生电影（运动）”<sup>[5](145)</sup>。但大家似乎都没有对联华影业公司在1937年出品的《前台与后台》给出特别具体的定性与分类，只有《中国电影发展史》冠以“喜剧小品”的名义<sup>[1](353)</sup>。参考影片文本，《前台与后台》是“喜剧小品”没有问题，问题是，这部出品于7月抗战全面爆发之前的影片，属于左翼电影还是国防电影？

在我看来，它应该是在20世纪20年代旧市民电影基础上生成而来、与左翼电影同样属于新电影（运动）中的新市民电影<sup>[6]</sup>，而新市民电影的一个重要特征，就是对左翼电影思想元素有条件的借助使用<sup>[7]</sup>。就《前台与后台》而言，它的意义与价值，主要体现在抗战全面爆发前夕国产电影对民族精神和文化传统的开掘和表现上，这既是费穆创作思想和艺术理念一以贯之的体现，也是抗战爆发之后、在长达八年之久的沦陷区电影生产制作中顽强承载、不间断运行的中华文化血脉的一个战前民族精神标杆。

① 《前台与后台》（喜剧小品，黑白，有声），联华影业公司1937年出品。VCD（单碟），时长37分38秒。制片主任：陆洁；编剧：费穆；导演：周翼华；摄影：黄绍芬；布景：许可；收音：邝赞；剧务：祝宏纲。联华新人合演（以出场先后为序）：陈老儿——傅继秋，陈四姐儿——宁莹，桃艳云——张琬，李少培——裴冲，盖百岁——刘琼，黄大奎——恒励，老板——（客串）沈百宁，桃艳云的跟随——范莱，后台管事——田学文，小宝红——严皇，前台管事——苗祝三。

## 一、《前台与后台》：联华影业公司“四国主义”制片方针的精神承接

《前台与后台》的出品，原本是计划外的产物。1936年，由于年初发行的配音片《天伦》<sup>①</sup>和随后出品的“联华”第一部有声片《浪淘沙》<sup>②</sup>导致公司经营困难，联华影业公司创办人之一的罗明佑因此失去支配地位，由另一名股东吴性裁“取而代之”；8月1日，吴性裁等组织的华安公司正式接办“联华”的全部制片业务，对外依然沿用联华公司的名义，而罗明佑与另一位公司创办者黎民伟，以及钟石根、金擎宇等一同退出公司<sup>[1](457-458)]</sup>，另谋生路。“华安”接办“联华”后，曾拍摄了一部由京剧名家周信芳主演、费穆担任艺术指导的戏曲片《斩经堂》；摄制期间，由于女主角更迭造成停顿，遂利用“现成的场面和衣箱”，由费穆编剧，拍摄了《前台与后台》<sup>[1](457-458)]</sup>，时间是1937年上半年。

从这部不到38分钟的短片情节上看，它多少与拍摄《斩经堂》时遭遇的故事背景相仿，甚至影射或干脆就是写实也说不定。这个无关宏旨，甚至现今磨损严重、声、色缺失（画面斑驳、音效有限）的效果，也没有影响影片本身原始魅力的放射。影片讲的是一个戏班子，由于女主角耍大牌、在关键时刻撂挑子，众人无奈之下，现找了一位街头卖唱乞讨的无名女伶救场，结果不仅一鸣惊人，而且还化危机为契机：除了原先的女主角颜面尽失，剧团上下无不皆大欢喜。这部作品之所以被20世纪60年代的电影史称之为“喜剧小品”，首先，原因不是源于故事本身的喜剧性，而是因为影片一开始就给出了这样的字幕。这无非想说明，本片的诞生实属意外，并非公司原先就有的制片计划——当然，彼时的“喜剧小品”，无论称呼和概念，都与现如今的电视电影时代有许多区别。其次，表面上看，它是导演费穆临时起意的客串编剧之作，但严格地说来，这是一部正经八百的电影。只不过，相对于20世纪30年代国产电影一般都在90分钟上下的标准时长，《前台与后台》的时长只有其一半左右，因此制片方临时为它安排了这么一个类别，算是上市推销的一个产品归类标签而已。

在我看来，这种制作和称谓上的小插曲，恰恰可以说明一个大问题，那就是，1937年抗战爆发前的中国电影，正要面临着一个历史性的转折；或者说，这种历史性的转折，无论是对中国社会还是对中国电影，都凸显了制片业的现实处境。首先，按照我的理解，自1932年兴发的左翼电影在1936年被国防电影运动整合后，事实上已经消亡，1933年出现的新市民电影成为主流电影强有力的代表；国防电影（运动）影响深远、意义重大，但具体成就，较之于左翼电影和新市民电影，稍显逊色<sup>[7]</sup>；况且国防电影又有“广义”与“狭义”之分：前者指的是“通过宽泛的取材，反映帝国主义军事侵略和经济侵略下的各种现实生活问题”的影片<sup>[3](46)]</sup>，而就现存的、公众可以看到的影片而言，例如《新旧上海》<sup>③</sup>、《压岁钱》<sup>④</sup>、《十字街头》<sup>⑤</sup>、《马路天使》<sup>⑥</sup>等<sup>[3](47)]</sup>；后者则专指“直接反映抗敌斗争、号召大

---

① 《天伦》（故事片，黑白，配音片），联华影业公司1935年出品。监制与导演：罗明佑；副导演：费穆；编剧：钟石根。主演：林楚楚，尚冠武，黎灼灼，张翼，郑君里，陈燕燕。笔者对本片的专题讨论，祈参见拙作《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》（上海三联书店2009年10月第1版）的相关章节。

② 《浪淘沙》（故事片，黑白，有声），联华影业公司1936年出品。编导：吴永刚；监制：罗明佑；制片主任：黎民伟。主演：金焰，章志直。笔者对本片的专题讨论，祈参见拙作《新浪潮——1930年代中国电影的历史性闪存——〈浪淘沙〉：电影现代性的高端版本和反主旋律的批判立场》（载《南京艺术学院学报—音乐与表演》2009年第1期）。

③ 《新旧上海》（故事片，黑白，有声），明星影片公司1936年出品。编剧：洪深；导演：程步高。主演：王献斋，舒绣文，黄耐霜，朱秋痕，顾梅君。笔者对本片的专题讨论，祈参见拙作《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》（载《汕头大学学报》2008年第2期）。

④ 《压岁钱》（故事片，黑白，有声），明星影片公司1937年出品。编剧：洪深【夏衍】；导演：张石川。助理导演：郑小秋、胡心灵。主演：胡蓉蓉，龚秋霞，龚稼农，黄耐霜，黎明晖，王献斋，舒绣文。笔者对本片的专题讨论，祈参见拙作《新市民电影〈压岁钱〉：中国早期电影中的贺岁片》（载《浙江传媒学院学报》2010年第4期）。

⑤ 《十字街头》（故事片，黑白，有声），明星影片公司1937年出品。编剧、导演：沈西苓。主演：赵丹，白杨，吕班，英茵，沙蒙，依明。笔者对本片的专题讨论，祈参见拙作《〈十字街头〉：1930年代国产电影中的“蚁族”生活写照与喜剧化处理》（载《浙江传媒学院学报》2010年第6期）。

⑥ 《马路天使》（故事片，黑白，有声），明星影片公司1937年出品。编剧、导演：袁牧之。主演：赵丹，魏鹤龄，周璇，王吉亭，赵慧深。笔者对本片的专题讨论，祈参见拙作《〈马路天使〉：左翼电影和国防电影背景下的新市民电影经典制作》（载《汕头大学学报》2010年第1期）。

众团结御侮的影片”，代表作品有《狼山喋血记》<sup>①</sup>、《壮志凌云》<sup>②</sup>、《联华交响曲》<sup>③</sup>等<sup>[3](47)</sup>。

对于上述“广义”的国防电影概念界定，我并不全然认同，因为实在是过于宽泛，因为即使是旧电影，譬如20世纪20年代的电影——我称之为旧市民电影，也不能遽然说它们没有“宽泛的取材”、没有“反映……各种现实生活问题”<sup>[8]</sup>。因此，无论是《新旧上海》、《压岁钱》，还是《十字街头》、《马路天使》，乃至《联华交响曲》，都不应该划入国防电影的范畴。同理，截取艺人生活片段的《前台与后台》，也不属于“广义”的国防电影，当然更不符合其“狭义”的概念。实际上，《前台与后台》是一个道地的新市民电影；同时，它的出现，在文化逻辑和产品生产程序上，又与“联华”创始人罗明佑早先提出的“四国主义”的制片方针有直接关联。

1933年3月底，罗明佑主导联华影业公司时曾经提出一个“制片口号”：“挽救国片、宣扬国粹、提倡国业、服务国家”，是为“四国主义”<sup>[1](246)</sup>。由于中共地下组织的领导和抗议，一个月后罗明佑宣布取消口号，“重新恢复含糊的‘提倡艺术、宣扬文化、启发民智、挽救影业’”<sup>[1](246)</sup>的制片方针。这种情形，显然不是党派意识形态之争，而应该看他作为制片公司内部面对市场法则在生产路线和制片方针上有所偏重的博弈。事实证明，反对“四国主义”的结果，是“联华”成为出品左翼电影最多、取得成就最高、获得市场份额更大的制片公司；同时，又使得“联华”拥有更为灵活的市场应对策略：1936年，面对风起云涌的国防电影运动，“联华”于11月<sup>[1](470)</sup>，推出国防电影《狼山喋血记》；1937年新年伊始，“联华”更是全面转轨新市民电影的生产，《联华交响曲》就是证明。换言之，罗明佑和黎民伟等人的退出，并没有根本改变“联华”直面市场、应对时代危机的底蕴和创新能力。因此，《前台与后台》一方面是“四国主义”制片方针的贯彻体现，另一方面，又是“联华”1937年上半年产品生产惯性的结果之一。这从《前台与后台》自身携带的诸多信息就可以看出端倪。

与左翼电影理念为先、立场激进的阶级性、革命性、宣传性不同，新市民电影的特征之一就是对于市井生活和民间智慧的热衷与精巧展示。《前台与后台》讲的这个故事不大不小，虽然情节简单、篇幅不长，却是层层铺垫、手法讲究，最后在紧锣密鼓、摄人心魄的优美唱腔中高潮迭起：当红艺人不讲艺德、最终自作自受，剧团同仁“救场如救火”、同心协力，民间高人幸得知音、终成正果。正如片头打出的字幕那样：“一台戏不是一个人唱得了的”。小舞台，大世界，演员与观众同进退，人生没有彩排只有直播——端的是小小插曲大智慧，编的、拍的、演的、看的，无不沉浸其间、顾盼生姿，怎一个好字了得？在这一点上，新市民电影与旧市民电影一样，所涉及表现的市井生活既与传统的戏剧和戏曲有着天然的联系，那么，审美角度和层面必然又与大众喜闻乐见的喜剧展示有着内在的文化逻辑。

## 二、《前台与后台》：1937年7月抗战全面爆发之前的文化价值和历史贡献

《前台与后台》中所蕴含的民族精神和文化传统，是应该被特别注意的一点。现在公众能够看到的1937年7月抗战全面爆发之前的当年影片一共有9部：即联华影业公司出品的《联华交响曲》、《前台与后台》、《如此繁华》、《王老五》，明星影片公司出品的《压岁钱》、《十字街头》、《马路天使》，以及新华影业公司出品的《夜半歌声》和《青年进行曲》。依照我个人的划分，除了最后一个影片是国防电影之外，其余全部是新市民电影<sup>[7]</sup>。这种划分归类，正是阐释《前台与后台》内在品质的出发点；

① 《狼山喋血记》（故事片，黑白，有声），联华影业公司1936年出品。原著：沈浮、费穆；编剧、导演：费穆。主演：黎莉莉，张翼，刘琼，蓝苹，韩兰根，尚冠武。笔者对本片的专题讨论，祈参见拙作《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》（载《佛山科技学院学报》2008年第2期）。

② 《壮志凌云》（故事片，黑白，有声），新华影业公司1936年出品。编剧、导演：吴永刚。主演：王人美，金焰，田方，韩兰根，章志直。笔者对本片的专题讨论，祈参见拙作《电影市场对左翼电影类型转换及其品质提升的作用——以〈壮志凌云〉为例》（载《南京师范大学文学院学报》2009年第2期）。

③ 《联华交响曲》（集锦片，黑白，有声），联华影业公司1937年出品。笔者对本片的专题讨论，祈参见拙作《〈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》（载《浙江传媒学院学报》2010年第2期）。

而如果把《前台与后台》放置在编剧费穆的整个作品体系中去考察，你又会发现一条很清晰的思想脉络与文化线索——这二者既与费穆本人的电影创作历程有关，更与中国电影在1930年代和抗战期间乃至战后的思想主题有关。

从1933年到1948年，费穆为“联华”贡献的影片篇目如下：《城市之夜》（1933，导演）、《人生》（1934，导演）、《香雪海》（1934，导演、编剧）、《天伦》（1935，副导演）、《狼山喋血记》（1936，导演、编剧）、《联华交响曲之〈春闺断梦——无言之剧〉》（1937，导演、编剧）、《镀金的城》（1937，导演）、《北战场精忠录》（1937，导演、编剧）、《斩经堂》（戏曲片，1937，编剧）、《前台与后台》（1937，编剧），为民华影业公司拍摄的影片有：《孔夫子》（1940，导演）、《洪宣娇》（1941，导演）、《世界儿女》（1941，导演、编剧）、《古中国之歌》（1941，导演）、《国色天香》（戏曲片，1941，导演），为文华影业公司拍摄《小城之春》（1948，导演、编剧），为华艺影片公司拍摄《生死恨》（戏曲片，1948，导演）。

现在无从得见的影片姑且不论，我只能用文本本身来论证中国电影历史。就现存的、公众可以看到的影片而言，《天伦》在国产电影历史上的意义和地位的独特来自于两个方面：一个是不合时宜的提倡传统文化、强调伦理道德力量，其次是实际上的执行导演费穆与罗明佑共通的民族思想和文化主张、文化立场；《狼山喋血记》是史有定论的国防电影，宣扬反抗侵略的民族精神和争取独立自由的现代国家意识；《联华交响曲》中的短片《春闺梦断》，反映的是女性面对战争摧残的内心焦灼，代表着整个民族对战争到来时包括女性性心理在内的深层次心理应激反应；《前台与后台》是艺人生活与道德层面的冲突展示；《小城之春》表面上看是一个三角恋爱，实际上是导演对中国社会在意识形态挤压下集体意识苦闷、彷徨与决绝之情，象征大于写实<sup>①</sup>；《生死恨》是继《斩经堂》之后为京剧艺术大家留存的艺术精神写照。如果从以上诸片提取一下公因式，或者说抽取一组价值相等的核心理念与共同基本元素的话，那就是中国的民族精神和文化传统。

那么，回到《前台与后台》，简单的故事其实有三个层面的含义。第一个是纯粹故事文本：主角撂挑子，最终找到救场的人，而且再无后顾之忧；第二个讲的是戏班子内部的一些规则与实际运作和表现，从中你会发现很多民俗层面的品质，具有浓郁的中国文化色彩，譬如“救场如救火”和“耍大牌”这样的潜规则，以及相应的破解方式——所以影片才有“一台戏不是一个人唱得了的”片头字幕；第三个，是影片表现和折射出来的文化意义和价值取向：片中有三段京剧选唱，先是《玉堂春》中包括“苏三起解”的两段，然后是《霸王别姬》中的一场。而《玉堂春》讲的是一出冤案终于得到昭雪的故事，《霸王别姬》是中国历史上最有代表性的悲剧。

在最后这层含义上你就会发现，《前台与后台》当中实际上已经蕴含着抗战时期沦陷区电影内在的民族精神和文化传统要素，而它们的生成，就费穆的创作而言，是从《天伦》、《狼山喋血记》、《春闺梦断》一线贯穿下来的，其后便是《小城之春》的大悲剧意识，最终又以梅兰芳演唱的京剧《生死恨》做结——痛定思痛，痛何如哉！——正是在这个意义上，全面抗战爆发前的《前台与后台》就此具备了沦陷区电影的一个标杆或指向意义或曰密码信息，这是出自费穆之手。由此，可以顺便梳理出两条线索，一个就是抗战期间沦陷区电影的这个主流和发展，另一个是为什么会呈现大批戏剧戏曲电影和翻拍、改编的古代题材电影及古装片的现象——即使是当代题材，譬如时装片的话，它也是沿着新市民这个道路去下去。

抗战全面爆发后，就现存的、公众可以看到的影片而言，中国政府控制的地区——包括假借香港制作——的电影制作，都可以归于国防电影的属性。这个道理不证自明：抗战期间，一切为抗战服务，包

<sup>①</sup> 费穆的长女费明仪曾经对她父亲说，《小城之春》是一个三角恋爱故事，费穆回答说：“两个男人跟一个女人在一块一定是三角恋爱吗？”见二十集系列片《老上海·老电影》中的“费穆轶事”，上海电视台纪实频道制作；中国唱片上海公司出版发行，2005年）。

括电影在内的文艺作品主流自然也不例外,而且事实上也是如此。那么,在沦陷区和“孤岛”时期的电影制作面貌相对比较复杂,但这类“禁区”式的历史也并非不可以实事求是地言说论证,譬如不能仅仅以“汉奸电影”的名义以偏概全<sup>[9](117)</sup>。实际上近十几年来来的大陆电影史研究已经突破所谓中国电影史研究的禁区。例如李道新博士在用“商业流脉”概括“孤岛电影”时,就明确指出其对“国家、民族命运忧心忡忡、欲罢不能”<sup>[5](183)</sup>的文化内涵。丁亚平博士则将观照视角拉升后指出:“中国戏剧其实不仅体现在京剧艺术大师参与电影拍摄,像1905年中国第一部电影《定军山》,像费穆拍过的《斩经堂》(1937)、《前台与后台》(1937)、《古中国之歌》(1941)、《小放牛》(1948)、《生死恨》(1948)等等这样一些戏曲艺术片,而且反映在作为一种传统的存在对电影作戏剧化处理甚至将戏剧戏曲强加在电影艺术表现之上的特定做法,甚或在更深层面,戏剧的使用不是为其本身,而是为了‘民族’的集体的、引起幻觉的意义”<sup>[4](74)</sup>。

## 结 语

实际上,对“孤岛”时期电影历史的新的观点论述,同样可以涵盖大部分沦陷区的电影制作,尤其是汪伪政府控制的地区,这就包括“孤岛”前后时期(1937—1941年)。上述丁亚平博士的论述中,实际上已经将其中的关节打通,只不过是费穆为例。而费穆在“孤岛”时期的作品还有《孔夫子》、《洪宣娇》、《世界儿女》、《国色天香》。由此可见,抗战爆发前后费穆的电影创作是一以贯之的,其中所体现的民族精神和文化传统也是一以贯之的,而在民族解放战争期间,对民族文化展示和传播本身就是民族精神和文化传统的存在。民族生活中的民族精神和文化传统,远比战争更为伟大和永恒。出品于1937年7月抗战全面爆发之前的《前台与后台》,其价值和贡献,并不限于本身所携带的自有信息和当下信息,它更多地体现在抗战全面爆发后对沦陷区国产电影制作的民族精神和文化传统的影响上;或者说,它是沦陷区大量出现的古装片、戏曲片和古代题材电影在文化精神上的价值取向标杆——对此,我情愿承担文本过度阐释所带来的理论风险。

## 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] 李少白. 中国电影史[M]. 北京:高等教育出版社,2006:57.
- [3] 陆弘石,舒晓明. 中国电影史[M]. 北京:文化艺术出版社,1998.
- [4] 丁亚平. 影像时代——中国电影简史[M]. 北京:中国广播电视出版社,2008.
- [5] 李道新. 中国电影文化史[M]. 北京:北京大学出版社,2005.
- [6] 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.
- [7] 袁庆丰. 中国现代文学和早期中国电影的文化关联——以1922—1936年国产电影为例[J]. 中国现代文学研究丛刊,2010(4):13-26.
- [8] 袁庆丰. 《雪中孤雏》:新时代中的旧道德,老做派中的新景象——1920年代末期中国旧市民电影个案分析之一[J]. 淮南师范学院学报,2009(1):26-28.
- [9] 程季华. 中国电影发展史:(第2卷)[M]. 北京:中国电影出版社,1963.