

# 《如此繁华》<sup>①</sup>的世俗品位与艺术趣味

## ——1937年抗战全面爆发前的新市民电影

袁庆丰

**摘 要：**1937年抗战全面爆发之前的主流国产电影制作，依然没有完全摆脱左翼电影传统和国防电影运动背景的内在影响，因此，新市民电影在继续有条件地选取借助左翼电影—国防电影思想元素的同时，始终注重并大力开发使用从旧市民电影继承而来的主题和题材资源，并在及时吸收时尚元素的基础上，彰显和扩大其世俗品位与和艺术趣味的追求和影响，联华影业公司出品的喜剧片《如此繁华》就是这样的例证。

**关键词：**左翼电影；新市民电影；旧市民电影；世俗性；趣味性；姓名政治学

**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）03-0039-05

在1960年代的大陆电影史研究中，联华影业公司1937年出品的《如此繁华》被视为喜剧片，肯定其“揭露了旧中国上海的所谓‘上层人物’的丑恶”<sup>[1](478)</sup>。近十几年来的电影史研究似乎对这部影片都没有专门提及，只是有的研究者曾对1936年出现的国防电影（运动）有一个“广义”的界定：“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”<sup>[2](46)</sup>，于是在这个前提下，就现存的、公众可以看到的影片而言，同属于1937年的影片譬如《新旧上海》、《压岁钱》、《十字街头》和《马路天使》等都被包括进去<sup>[2](46-47)</sup>。然而在我看来，这些影片只有《十字街头》和《马路天使》多少涉及社会时代背景，甚至有影射日本侵略的地方，但它们的主题思想和题材内容，都无一例外地与以上海为代表的市民生活息息相关。因此，这些影片并不属于广义的国防电影，（当然，更不属于狭义的国防电影范畴），而是属于自1933年兴起的新市民电影<sup>[3]</sup>。同样，笔者要讨论的《如此繁华》也不是国防电影，而是典型的新市民电影：它的喜剧形式、风格乃至题材，不过是新市民电影的属性体现，亦即新市民电影独有的世俗品位和艺术趣味。

### 一、《如此繁华》：新市民电影与左翼电影

#### ——国防电影和旧市民电影的逻辑关联

由于国防电影（运动）是从左翼电影整合转化而来，或者说，是左翼电影的升级换代版<sup>[4]</sup>，因此，《如此繁华》对丑恶社会现象和人物的揭露与批判，很容易让一些研究者误认为这是一部左翼电影。但如果对照左翼电影的主要特征，譬如阶级性、斗争性、暴力性、革命性、宣传性、鼓动性，以及主要是由弱势群体即被压迫、被剥削的无产阶级（工农阶级）所构成的主要的、尤其是正面的人物形象来看<sup>[4]</sup>，就会发现《如此繁华》一条标准都不符合。《如此繁华》的主要人物是几个利益熏心的小官僚、投机政客、反动军阀，以及浅薄庸俗的姨太太，属于正面人物的青年学生只是次要人物。然而，1933

①《如此繁华》（黑白，有声），联华影业公司1937年出品。

年出现的新市民电影与前一年兴发的左翼电影之间,的确又存在着内在的历史性关联。新市民电影之所以不同于1932年之前的旧市民电影,原因之一就是有条件地借助使用了左翼电影的某些思想元素<sup>[4]</sup>。而当1936年国防电影兴起全面、取代左翼电影之后,新市民电影又及时地从借助和抽取后者相应的思想元素,以求迎合市场需求,1937年的《如此繁华》也不例外。

1937年的时代和社会背景显然是抗战爆发在即、国防电影运动影响广泛的时期。《如此繁华》里面有一个刻意设置的模糊的时代背景——这是新市民电影的机巧之处,因为新市民电影从诞生之初就与立场激进的左翼电影拉开距离,在社会批判上持相对保守、温和的立场——即使在这个刻意设置的模糊的时代背景中,影片还在为数不多的外景戏中,设置了一场野餐和演讲戏:一群热血青年打出的一些诸如“万众一心”、“抵抗侵略”、“复兴民族”、“保卫中国”、“全人类永远的幸福”的标语。需要指出的是,有意识地模糊影片的时代背景,是20世纪30年代包括左翼电影在内的国产电影常用的手法之一,为的是规避政府检查机关的打压<sup>[1](292-293)]</sup>。《如此繁华》这样的场景安排,或者说,有条件地选取和借助左翼电影——国防电影思想元素的地方还有一处证据,就是安排黎莉莉演唱的《我爱自由》:“我爱自由……亲爱的朋友……大家来……”<sup>①</sup>。而对自由的呼号,在左翼电影当中有两个明确的指向:对内指向的是强权阶级的压迫,对外指的是日渐逼近的民族侵略。

新市民电影之所以不断地吸收借助左翼电影和国防电影的思想元素,这是因为,包括左翼电影和国防电影在内的国产电影,作为艺术产品的生产,除了思想性和艺术性之外,还有市场的刚性要求。事实上,新市民电影不仅在1937年的国产电影类型中一家独大,而且贯穿整个抗战时期,在包括“孤岛”(1937—1941年)电影在内的沦陷区电影制作中依然得以保存发展,(譬如,仅中华联合制片股份有限公司(“中联”)一家,1942—1943年的年产量就有50部<sup>[5](117)]</sup>,合并了“中联”之后的中华电影联合股份有限公司(“华影”),在1943年、1944年和1945年的年产量,分别为24部、32部和24部<sup>[5](118)]</sup>,其内容绝大部分都是“恋爱家庭纠葛”<sup>[5](117)]</sup>。这种现象的原因非常简单:在日伪掌控下的中国沦陷区,除了侵略者的宣传片,只有尽可能地规避和屏蔽政治元素与意识形态的电影才能得以生产存在;广义和狭义的国防电影只能出现在合法的中国政府控制的区域。因此,抗战结束后,新市民电影的发展空间迅速得到恢复和拓展,其证据就是昆仑影业公司1947年出品的《一江春水向东流》<sup>②</sup>,创造了继《渔光曲》<sup>③</sup>后又一部国产影片票房最高纪录<sup>5](222)]</sup>。

在我看来,近十几年来电影研究者们对1930年代初期国产电影给予的“新兴电影”(运动)<sup>[6][2](41)[7]]</sup>——也有研究者称之为“新生电影(运动)”<sup>[8]]</sup>——的认定,显然包括先后出现于1932年的左翼电影和1933年的新市民电影<sup>[4]]</sup>。众所周知,新电影必然是在旧电影的基础上生发出来的,因此,无论是左翼电影还是新市民电影,都或多或少事实上是有所偏重地继承了旧市民电影内在的思想元素和外在艺术表现形式上的诸多元素。譬如,就旧市民电影最热衷选取的题材之一即家庭婚姻伦理题材而言,新市民电影和左翼电影在继承的同时都有所发扬;不同之处在于,左翼电影更热衷于对阶级性、斗争性、暴力性的表现,影片的主题一定是与前卫理念和革命暴力紧密相连,经典之作《风云儿女》(电通影片公司1935年出品<sup>④</sup>)就是如此。新市民电影在对旧市民电影以旧文学、旧文化为文化取用资源表示尊重的同时,更热衷于对其所蕴含的传统价值观念和道德伦理赋予时代精神和当下信息的灌注

①现在的VCD版本中能够听懂的词语就是这么几句,可能是当年为了规避电影检查机关的结果。

②《一江春水向东流》(黑白,有声),联华影艺社1947年出品,大陆1956年整理重编版。编剧、导演:蔡楚生、郑君里。

③《渔光曲》(黑白,配音),联华影业公司1934年出品。编剧/导演/说明:蔡楚生。我原先是把这部片看作左翼电影(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年版)。近两年来重新审视再三之后,我认为他还是应该归于新市民电影。(这一思考我已写就相关文章,只是尚未公开发表,敬请关注。)

④《风云儿女》(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。

读解，即赋予其世俗性和趣味性的新鲜感和时尚性的展示发掘。

同样，旧市民电影热衷容纳、展示的暴力元素不仅被左翼电影继承，而且发扬光大，完成了由个体暴力向由阶级矛盾和阶级对立所引发的革命暴力的提升转化，例如《天明》<sup>①</sup>。1936年国防电影（运动）兴起后，由民族矛盾和民族战争构成的暴力元素整合涵盖了左翼电影所宣扬的阶级革命和阶级暴力，例如《狼山喋血记》<sup>②</sup>和《壮志凌云》<sup>③</sup>。新市民电影对旧市民电影中的个体暴力虽然也有所继承，但仅仅是用于展示，而且，一定要用主流价值予以消解，以达到社会性和谐的目的。新市民电影的经典《姊妹花》就是一个最好的例证：仆人姐姐为生活所迫偷窃主人家的财物时失手打死了姑奶奶，本来要被处以极刑，但当姨太太知道自己是杀人犯的亲妹妹后，便带着一家人远走高飞。这样的结局处理与故事情节和生活真实无关，只与编导的价值取向和道德诉求有关，即与新市民电影相对保守、温和的政治理念和社会批判立场有关<sup>④</sup>。因此，新市民电影虽然先是选取左翼电影、后是抽取国防电影的思想元素，但对于两者的暴力思想和暴力元素，却是始终采取几乎完全摒弃的态度。

新市民电影在社会批判立场上的保守与温和立场，不会主动介入意识形态的纷争，其根本原因还与对电影艺术品位的追求相关。因此你会发现，新市民电影对旧市民电影所热衷的家庭婚姻伦理题材及其外在的表现形式，譬如噱头、滑稽，以及特型演员的使用，不仅照单全收而且多有发扬光大。就此而言，旧市民电影的处理与表现几乎全是闹剧，而新市民电影则将其提升为喜剧。左翼电影对噱头、滑稽和特型演员也有所倚重，譬如胖子殷秀岑、章志直、尤光照和瘦子韩兰根，同样是左翼电影的一线明星。然而这些演员及其人物，更多的是在启用其市场卖点的同时，侧重于情节和节奏的调节，更注重其符号性的标识作用和功能调配。但新市民电影在同样启用这些滑稽明星的市场卖点功能的同时，更培养提携了新一代喜剧明星，譬如在《新旧上海》中有杰出表现的王献斋和舒绣文<sup>⑤</sup>。更重要的是，世俗品位与艺术趣味始终是新市民电影主题思想的审美视角与核心元素。

## 二、《如此繁华》的审美视角与核心元素：世俗品位与艺术趣味

《如此繁华》讲的是一个什么时候都新鲜如旧的国产喜剧故事：一个叫李四维的小官僚一心想升官发财，便拼命巴结很混得开的同学张三畏，张三畏把他介绍给军阀王司令，王司令对这两个贴上来的男人都不感兴趣，但对他们身边的姨太太很感兴趣；精明漂亮的张太太对肥胖粗鄙的王司令并不感冒，因为她自己已经有了一个精瘦的情人，热情美丽的李太太对老迈蠢笨的王司令也没兴趣，原因不是对婚外恋没兴趣，而是对张三畏的堂弟更感兴趣——影片最后的结局，是激情四射的李太太追随那个充满青春活力的进步青年远走高飞，让身后所有的老男人鸡飞蛋打。

虽然20世纪60年代的大陆电影史研究对欧阳予倩编导的这部影片热情有加，说它“揭露了上层社会的荒淫无耻”<sup>[1](480)]</sup>，但还是没有给予一个诸如进步、优秀之类的政治性评语，而是不无遗憾地总结说：“可惜，这部影片由于喜剧处理手法较差，因而减弱了它应有的艺术感染力”<sup>[1](480)]</sup>。几十年后的今天来看，影片本身的艺术感染力恰恰来自于所谓“较差”的一面，因为在现实比艺术还有想象力和创造力的中国社会，任何艺术手法都显得苍白无力；而对其肯定的一面，却陷进阶级性和革命性决定一切的意识形态牢笼中不可自拔：因为在中国社会，荒淫无耻并非上层社会的特色，而恰恰是它不可践踏的道德雷区。如果从侧重世俗性和艺术趣味性的角度来重新审视七十多年前的《如此繁华》，就会

①《天明》（黑白，无声），联华影业公司1933年出品。编剧、导演：孙瑜。

②《狼山喋血记》（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。

③《壮志凌云》（黑白，有声），新华影业公司1936年出品。编剧、导演：吴永刚。

④《姊妹花》（黑白，有声），明星影片公司1933年出品。编剧、导演：郑正秋。

⑤《新旧上海》（黑白，有声），明星影片公司1936年出品。编剧：洪深；导演：程步高。

发现,这两点既是新市民电影思想主题的核心元素,也是其审美追求的艺术视角。毕竟,20世纪30年代的中国电影一直是属于大众文化范畴的商业化产品。

1. **题材与主题。**家庭、恋爱和婚姻题材,是20世纪20年代国产电影最热衷的选择之一,(另一类是武侠打斗),它既是旧市民电影灌注传统伦理道德的教化搅拌机,也是集休闲和消遣性娱乐于一体的低端文化投影仪。20世纪30年代的新市民电影,承接了旧电影丰厚的题材资源和相应的电路集成模块,同时极大地提升了此类题材的消费层次和品位。题材本身没有好坏之分、高下之别,(有这样分别的是素材),关键在于主创者选择和裁剪题材时的审美理念与艺术追求,由此生成的是艺术作品主题思想。事实上,《如此繁华》的主题是一个复合型主题,喜剧只是它的承载和表现形式。譬如它借用李太太演唱的《如此繁华》和一群青年学生的救亡宣传活动,来标明左翼电影-国防电影特有的元素含量;对家庭伦理和爱情观念的褒贬,是通过两个家庭、两个姨太太和四个与之有关的男人来体现的;对现实的不道德批判,是用两类不同性质的男人来展示的:追求物质、金钱和女色的老男人VS追求国家独立、民族解放和理想未来的青年学生;对女性爱情心理的描摹,用同样都是姨太太身份、却有不同品位和追求的女人来对比:肉欲的和物质的VS灵肉合一的。

2. **姓名政治学。**《如此繁华》中人物的命名同样是主题思想服务的产物,譬如张三畏和李四维的命名思路,显然首先是民俗学和社会文化学的编码混排,带有鲜明的姓名政治学的批判色彩。前者的名字来源于《论语·季氏第十六》:“君子有三畏:畏天命,畏大人,畏圣人之言”,后者看上去是源于《管子·牧民》:“礼义廉耻,国之四维;四维不张,国乃灭亡”,影射民国政府两年前自上而下推行的“新生活运动”的精神文明主张。而对比张三畏和李四维下三滥的思想品质和为人做派,马上就会理清王司令就是王八蛋的姓名逻辑——影片中李四维对李太太说:“丘八还不是好应付的吗”,这不就是王八蛋嘛——事实上三个男人都不是东西:张三畏要占李四维的钱财便宜;李四维巴结张三畏和王司令,为的是占更大的便宜,为此不惜让自己的女人主动贴上去;王司令则是垂涎这二位爷的姨太太——谁说这个肉头面弹的丘八好对付?张太太的情人冒充侦探前来幽会,此公唤作赵有为——有什么作为观众都清楚,所以这个名字的反讽效果最为明显。至于身为三房和二房的两个姨太太,称谓本身就是社会意义——没有被叫做张小三和李二奶已经是客气的了。而那些要为国家民族事业贡献青春的正面人物,姓名也是一身正气,曰张玉成、刘英华——含英咀华、玉汝于成:编导的价值取向昭然若揭。

3. **特型演员的噱头。**我之所以把20世纪20年代的国产电影称之为旧市民电影,原因之一就是滑稽、讽刺、闹剧、噱头的大量和过度的组合使用,这也是旧市民电影一直为人诟病的地方,因为这些元素的超剂量灌装往往冲淡甚至转移了影片的主题视线。20世纪30年代新电影对上述元素的继承使用,依然是借助特型演员即所谓喜剧明星的市场号召力,保障影片的卖点。就早期中国电影历史而言,旧市民电影的闹剧和新市民电影的喜剧,主要是本土历史、文化的自然结晶与综合反应——对民族文化来说,唯有滑稽和色情可以映衬出民族性的社会精神底蕴——因此,《如此繁华》的喜剧性在很大程度上要归功于这些特型演员、世俗人性斑斑劣迹的集大成者。胖子类的,依次是扮演李四维、王司令和厨子的尤光照、殷秀岑和朱云山;瘦子类中,那就要数从20世纪20年代就一枝独秀的韩兰根。韩兰根的表演明显带有当时好莱坞电影的影响痕迹,但他的喜剧效果显然又不是单纯借鉴模仿的结果。就戏码配置而言,尤光照饰演的胖厨子,唯一的作用就是闹场搞笑:先是在工作场所(厨房)偷喝高档酒、偷吃女同事(厨娘、女仆、管家)的豆腐,然后追着公鸡扰乱主人的情色舞会。类似无聊、低俗的一面,体现出当时喜剧电影对噱头的精神依赖。

4. **音乐与歌舞元素。**由于旧市民电影的历史发展,正好与无声片/默片时代相重合,因此,新市民电影与之区别的一个重要特征,就是对歌舞元素尤其是插曲的重视和视听合一的商业化考量,我称之为新市民电影的技术主义路线/原则<sup>[4]</sup>。现存的、公众可以看到的1937年的9部影片,除了因为《前台

与后台》是戏曲片、《联华交响曲》是由八个短片组成的集锦片没有插曲或主题歌以外，其余影片的歌曲元素配置都值得注意：《压岁钱》的歌舞场景约占全片时长的 24%，其中插曲时长占全片的比例为 18.31%；《夜半歌声》、《十字街头》、《马路天使》、《青年进行曲》、《王老五》和《如此繁华》的插曲时长占全片的比重，依次是 15.83%、5.31%、8.52%、2.45%、3.27% 和 3.8%。而且，除了《青年进行曲》外，所有的插曲都被演唱了两遍——《王老五》的主题歌则被演唱了 3 次之多。因此，1937 年的电影插曲，是与电影主题思想兼容的外挂音响播放器，可以单机独立运行，并与流行歌曲接轨组合上市，譬如《春天里》、《四季歌》与《天涯歌女》，以及《王老五歌》；另一方面，作为对观众视听需求的直接反应，它们必然成为市场的卖点：当年《马路天使》在《申报》上就曾单独为其中的两首插曲大打广告<sup>[9]</sup>。

## 结 语

审视 20 世纪 20 年代至 30 年代现存的早期中国电影文本就会发现，新、旧市民电影主题思想的世俗品位和与之相适应的艺术趣味，与左翼电影、国防电影高亢、激昂甚至不无悲壮的色调至始至终存在着本质上不同。通俗地说，旧市民电影的旨趣和品位相对低俗，基本上属于一次性低端文化消费；左翼电影敢于直面惨淡的人生，其对社会黑暗的揭露、批判和警醒的先锋姿态，一般会让人不敢再看第二遍；国防电影宣扬的是现代国家意识和民族解放精神，不仅当时具有强烈的启蒙意义和历史价值，直到今天依然不无文化意义和教育意义。而像《如此繁华》这样的新市民电影，可以看上一遍又一遍。这是因为，中国社会和中国历史，其实并无新意。

## 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] 陆弘石,舒晓明. 中国电影史[M]. 北京:文化艺术出版社,1998.

[3] 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.

[4] 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.

[5] 程季华. 中国电影发展史:第 2 卷[M]. 北京:中国电影出版社,1963.

[6] 李少白. 中国电影史 [M]. 北京:高等教育出版社,2006:57.

[7] 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,2008:51.

[8] 李道新. 中国电影文化史 [M]. 北京:北京大学出版社,2005:145.

[9] 章伊倩. 1937 年 7 月影片《马路天使》的广告营销//李道新. 中国电影史专题研究[M]. 北京:北京大学出版社,2006:242.