

《王老五》的新技术主义制片路线及其艺术特征

——1937年抗战全面爆发前后的新市民电影实证

袁庆丰

摘要：蔡楚生编导的《王老五》（王次龙、蓝苹主演）既不是国防电影，也不是左翼电影，而是属于新（兴）电影（运动）的新市民电影。新市民电影一般会在对社会现实采取相对温和的批判立场的同时，积极采取新技术主义的制片路线，即一方面强化和大比例地配置歌舞元素，另一方面，注重和强调影片的喜剧色彩，承接性地发展旧市民电影固有的艺术特征，并以此作为市场营销的主导方针。

关键词：国防电影；左翼电影；新市民电影

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

中图分类号：J905 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552（2011）05-0081-04

20世纪60年代的中国电影史研究，曾把《王老五》^①归入到“比较优秀的影片”^{[1](459)}系列，但并没有指明影片是否属于当时兴起的国防电影，只是将其看作“不同题材样式的影片创作”^{[1](461)}。近十年来的电影史研究，有人将其归于“新生电影”^{[2](128)}序列的同时，又指出影片属于“具有家庭伦理片特征的电影作品”，只不过，较之于“20年代初期伦理影片劝善惩恶的电影”，具有“深刻的社会关切”^{[2](129)}的属性；还有人笼统地指出，《王老五》属于“抗日题材的影片”^[3]；而对影片更具体的归类，网上有“左翼电影”的称谓^[4]，报纸上有“国防电影”的认定^[5]。但如果将影片回归20世纪30年代新电影已经成为国产主流电影的历史语境中就会发现，《王老五》其实是片段式借用左翼电影—国防电影元素的新市民电影^[6]。

一、《王老五》对音乐和主题歌的强化应用

1933年虽然是史有定论的左翼电影高潮之年^{[1](281)}，但就现存的、公众可以看到的影片而言，除了明星影片公司出品的《春蚕》是配音片之外^②，1936年之前，包括经典影片在内的左翼电影全部是无声片^[6]。其中一个重要原因，是作为左翼电影的出品中心之一的联华影业公司，最初对有声技术并不太感兴趣，认为以“精良的、饶有艺术化和民众化底”^{[1](159)}的内涵，就足以抵挡有声电影的技术革新浪潮，当然，这种自信还有出于对更新放映设备所需庞大经费的成本顾虑^{[1](159)}。当时另外两大制片公司之一的天一影片公司，基于国外（南洋）市场的考量，自然对有声技术持欢迎立场；“明星”公司的态度据说是站在中间，认为有声片和无声片的发展可以并行不悖^{[1](159)}。因此“明星”公司在这一年一共出品了27部影片，有声片（包括配音片）虽然只有4部^{[1](542-544)}，但其中的《姊妹花》却创造了第

① 《王老五》（故事片，黑白，配音片），联华影业公司（华安影业股份有限公司）1937年出品，网络视频时长：110分36秒。编剧、导演：蔡楚生；制片主任：陆洁。主演：王次龙、蓝苹、殷秀岑、韩兰根。《王老五歌》作词：安娥，作曲：任光。

② 《春蚕》（故事片，黑白，配音），明星影片公司1933年出品。VCD（双碟），时长94分钟。原著：茅盾；编剧：蔡叔声（夏衍）；导演：程步高。对《春蚕》的讨论，祈参见拙作：《电影〈春蚕〉：左翼文学与国产电影市场的结晶》，载《徐州师范大学学报》2010年第4期。

一部国产电影高票房的记录^①。更耐人寻味的是,次年(1934年)刷新国产电影高票房记录的影片《渔光曲》,虽然出自“联华”公司,但影片依然是新市民电影的属性。^②

无论是《姊妹花》还是《渔光曲》,就其主题思想和人物主体形象而言,这两部影片并没有超越左翼电影的地方,形成超越的,仅仅是电影主体本身的革命性元素,即有声化和音乐化的视听语言,这在当时不能不说是吸引观众、拓展市场的新手段,我称之为新市民电影在市场观念指导之下的技术主义制片路线^[6]。这种与时俱进的观念,甚至影响到一些电影公司的名称,譬如创办于1920年的上海影戏公司,就在1934年改名为上海有声影片公司^[1](525)]。《姊妹花》之所以能让万人争睹,除了左翼思想元素的选用以及“曲折动人,描写生动”^[1](239)]的艺术特征之外,影片的有声对白也是一个重要原因。此片是根据三幕舞台剧《贵人与犯人》改编而来^[1](237)],如果是无声片,显然不太可能与高票房形成直接的逻辑关联。电影是综合艺术,语言艺术的魅力与包括音乐在内的视听语言结合才能体现得更为圆满。

而1937年的《王老五》之所以至今为人津津乐道,让看过的观众难以忘怀,原因之一就是电影有声技术的延伸运用,即主题歌曲《王老五歌》的配置及其广泛传播,这是新技术主义制片路线在新市民电影《王老五》中的具体体现。《王老五歌》在影片中一共出现了4次,其中3次是配乐演唱,时长分别是66秒(11分29秒~12分35秒)、54秒(12分54秒~13分48秒)、59秒(1小时02分44秒~03分43秒),总计179秒;主人公的无伴奏哼唱长时是38秒(31分09秒~47秒)。换言之,主题歌被演唱的时间是217秒,即3分37秒,占影片全部时长(110分36秒)的2.69%,极大地满足了观众的视听感官需求。

更重要的是,《王老五歌》不仅完成了对影片主题通俗化和音乐化的观影阐释,而且,由于曲调简单优美,歌词通俗易懂,能够脱离影片母本,以口耳相传的形式进入大众传播层面,以致流传至今。古往今来,但凡能以口耳相传的形式进入大众传播层面的音乐作品,其共同的特征是旋律符合自然节奏、通俗上口,譬如许多包括黄色小调在内的民间小调。实际上,20世纪30年代兴起的左翼电影歌曲和音乐,就是借用了这些民间资源,只不过是重新填词而已,譬如《新女性》中的《黄浦江歌》,“用的是当时风靡一时的黄色歌曲《桃花江》的曲子”^[1](340)]。

因此,《王老五》主题歌反复出现,既是电影的一种艺术处理手段,又是20世纪30年代本土音乐与流行歌曲和电影插曲相互渗透影响的结果。因为早在20世纪20年代,上海的无线电广播就已经非常发达,一些电影明星如白光、白虹、黎莉莉等本身又是流行歌曲的歌星。20世纪30年代,有声技术应用于电影之后,上海的唱片销售和流行歌曲的产量急增,这又意味着本土音乐完成了对西方流行音乐的吸收借鉴,具有民族特色的流行歌曲已经普及,譬如《毛毛雨》、《何日君再来》等等。在《王老五》中反复出现的《王老五歌》,当时曾有胶版唱片发行^[7]。

二、《王老五》中的喜剧、“苦情戏”与“大团圆”要素

20世纪20年代的国产电影,或者说,在20世纪30年代初期新电影出现之前的旧市民电影,其最

① 《姊妹花》(故事片,黑白,有声),明星影片公司1933年出品,VCD(双碟),时长81分钟。编剧、导演:郑正秋。对《姊妹花》的讨论,祈参见拙作:《雅、俗文化互渗背景下的〈姊妹花〉》,载《当代电影》2008年第5期。

② 先前我虽然也注意到了《渔光曲》中新市民电影的构成及其影响,但还是将这部影片归于左翼电影,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)之第23章:《向新市民电影靠拢:超阶级的人性观照和电影新视听模式的构建——〈渔光曲〉(1934年):变化中的左翼电影之四》。对这一论点的修正,我已经另有文章再次专门讨论。

重要的艺术特征包括打斗、噱头闹剧在内的喜剧元素、苦情戏和大团圆，而这些结构都被20世纪30年代的新电影所继承。但就现存的、公众可以看到的影片而言，相对来说，左翼电影出于主题思想的需要，更多地继承了更具煽情效用的苦情戏，新市民电影则更热衷于对喜剧元素和大团圆结局的偏好。以《王老五》为例可以看到，王次龙扮演的王老五、殷秀岑扮演的阿福，以及韩兰根扮演的阿毛，三个体型胖瘦、差别迥异的特型演员本身就是笑点，更不用说编导演有意识地合力调动，安排了一系列的喜剧桥段。实际上，影片主要情节的发展和人物形象，基本上建立在小品化的喜剧表演上。这种喜剧化手法甚至影响到女主演即王老五老婆的表演。影片结尾处，已经是四个孩子母亲的李姑娘，比初恋时候还要百般柔情，发着嗲把王老五搂在怀中。这与其说是夫妻恩爱穷困版的体现，倒不如说是编导对叙事策略中喜剧元素的调度结果。

当然，影片刻意追求的这种喜剧效果乃至整体的喜剧化氛围，从制作的时代背景上，不能忽略外国电影尤其是美国好莱坞电影对早期中国电影的喜剧化表演的辐射。需要区别的不同之处在于，在20世纪20年代也就是旧市民电影时代，美国电影对国产电影的影响更多体现于闹剧和噱头的动作语言翻拍和直接借用上面；进入20世纪30年代即新电影出现以后，左翼电影和新市民电影（尤其是前者），更多地为那些喜剧人物赋予一定的社会意义，典型的例子就是韩兰根。韩兰根在《王老五》中扮演的阿毛，其角色和人物性格，较之以他在其他影片中的表演并无本质区别，不同之处在于，编导赋予他的角色更多的本土化内涵。换言之，韩兰根身上有明显的模仿卓别林的痕迹，而胖子殷秀岑和他一样，之所以始终延续着一贯的喜剧风格，两人的特殊体型（超级瘦子和超级胖子），既是优势所在也局限所在。相形之下，王次龙扮演的王老五，其本土化的喜剧色彩更为彻底。

“苦情戏”是旧市民电影中被新电影继承发扬的三大艺术特征之一^[6]，因此，《王老五》的喜剧元素乃至喜剧明星效应，并不影响这种遗产性继承和光大，因为这也是20世纪30年代国产电影最重要的叙事策略。所谓“苦情戏”，也就是调动一切艺术表现手段，激发观众的侧隐之心的煽情效应。和那些启用靓哥美女为主演的影片不同，《王老五》中的男演员是清一色的丑男人，女主演则是既不（当）“红”也不“艳”（丽）。因此，“苦情戏”的使用在影片中有相当的难度，否则就有“丑人多做作怪”之虞。令人欣慰的是，《王老五》里的两场戏值得一提。一场是大风雨之夜，李姑娘的父亲去世，气氛的渲染和演员的表演，都有相当浓郁的中国特色；第二场是瘦子死后，他的胖老婆痛心疾首的哭诉，不仅感染了旁边那两个对自己男人一贯不好的婆娘，对观众也是一场情感教育的现场版，正契合了“活着是根草死了才是宝”的中土古训。当然，这些场景的煽情效应，主要归功于编导，视听语言的成熟和丰满不过是其必要手段而已：这一点，蔡楚生在3年前的《渔光曲》中已经运用纯熟，10年后的《一江春水向东流》更是所向披靡、势不可挡。换言之，这是编导蔡楚生的拿手好戏。

三、结 语

对于许多1949年以后出生的观众来说，1937年的《王老五》，除了对地方口音的国语感到既陌生又亲切之外，一些“粗口”（粗鄙口语）的频繁出现，又难免让人感到诧异，譬如“屌”、“他妈的”、“王八蛋”之类。而这种情况，在1949年后的大陆电影中，在整体上减少乃至消失的同时，基本上将其划入敌对势力、反面人物即“坏人”的专用语而作为其身份标志。一个比较例外的例子，是1950年东北电影制片厂为1934年出品的苏联电影《夏伯阳》所做的配音版，其中一个村民评价白军，说“这帮人真操蛋”。这当然有配音演员的地域性原因，更多的则是政策还没有规范的缘故：20世纪50年代的东北电影制片厂，即使是政策性极强的新闻片，解说词都是谁的普通话说说得好就用谁^[8]；新政权

到北京以后,才“有一套正规化的要求了”^[9]。就故事片中的人物语言的粗口而言,大陆电影的“复兴”现象出现于20世纪80年代中后期,最明显的例证是1994年出品的《阳光灿烂的日子》。

重新审视1937年的《王老五》,你会从人物的服装设计上发现民族性和文化层面的意义。譬如作为体力劳动者,王老五、阿福和阿毛属于典型的赤贫阶级,所以他们的衣服都是短打扮,也就是属于鲁迅小说中所说的那种短衣阶层——只有穿长衫的人才坐下喝酒,短打扮的人、做苦工的人是站着喝酒的,而孔乙己是唯一一个穿着长衫站着喝酒的人(《孔乙己》)。长衫和短衣,表面上看起来是社会地位外在的体现,但实际上是由于他们的社会分工和工种的实际需求决定的。但王老五却也有郑重其事穿上长衫、还戴上了一个瓜皮小帽的情形,那是他到李家提亲的时候。这形象地说明,汉民族的衣饰和民族性、文化性在20世纪30年代的民间社会是高度统一的。因此,1949年前的西化无论在服装上对汉民族的冲击有多么深入、广泛,但内在的民族性还是被完整地或者说是顽强地保留了下来。反观今日,目力所及,银幕上下中国人的衣着打扮也是难免让人心生感慨。

就《王老五》的制作而言,其实最能让人心生感慨的是影片片头打出的如下字幕:

本剧所描写的全是些平凡渺小的人渣——他们生既不知其所自来,死也不知道其所自去。时间在距今十几年前。

这种笔触、这种称谓以及这种影片提要式的表达,并不仅仅属于编导蔡楚生和联华影业公司(以及改制后的华安影业股份有限公司),还应该看作是那个时代的文化特征,即新市民电影政治操守和社会批判立场的相对保守之下,艺术创作和表达上的绝对自由。

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] 李道新. 中国电影文化史[M]. 北京:北京大学出版社,2005.
- [3] 李少白. 中国电影史[M]. 北京:高等教育出版社,2006:77-78.
- [4] banbeizi. 《王老五》影评[EB/OL]. <http://www.mtime.com/my/banbeizi/blog/2189695/2010-12-14>.
- [5] 张伟. 当年《王老五》[N/OL]. 《新民晚报》, 2009-01-18(B13)[2010-12-14]. http://www.xmwb.com.cn/xmwb/html/2009-01/18/content_310313.htm.
- [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] 中国收藏热线; http://www.997788.com/pr/detail_190_5411995.html. [2011-03-26].
- [8] 吴国英. 吴国英访谈录(中国电影人口述历史系列)[J]. 当代电影, 2011(3):81.
- [9] 姜云川. 姜云川访谈录(中国电影人口述历史系列)[J]. 当代电影, 2011(3):89.