

以笑写哀 悲喜交集

——论诗性喜剧电影《十字街头》《马路天使》

孙 萌

论文摘要：《十字街头》与《马路天使》是 20 世纪 30 年代诗性喜剧电影的代表作。诗性喜剧电影的特质是以笑写哀、悲喜交集、关怀生命，对个体的存在有一种忧患意识，倡导自由、平等、爱、和平等终极命题。两部影片在现实主义美学关照下注重表现底层人物，对电影语言进行全方位探索，在接受西方电影影响的同时，继承中国本土文化资源，运用民族化叙事和民族语言表现本民族的心理气质与社会生活，形成独特的民族气派与民族风格，并得到世界的赞誉。当下喜剧电影创作无论从内容还是形式，从编导还是演员都存在着匮乏现象。在诗性喜剧电影近乎断流的情势下，重拾 20 世纪 30 年代诗性喜剧传统，重振早期影人的真诚精神，延续他们的血脉，关注当下诗性喜剧电影的现代性转型，在喜剧电影中反映社会现实问题，关心民众的呼吸、困惑与疾苦，具有重要的文化价值与意义。

关键词：诗性喜剧电影 悲喜交集 现实主义 真实性 民族风格

20 世纪 30 年代的中国电影，无论思想内容还是艺术形式都出现了让人惊艳的变化，在类型电影生产、电影语言探索与电影技术革新等方面取得很大发展，产生了一大批优秀的传世之作，对民族精神和思想文化的形成做出了独特贡献。一些电影人在喜剧电影的探寻中突破早期单纯的笑闹滑稽传统，以笑写哀，针砭时弊，把悲剧意识与平民关怀溶入影片，在悲喜交集中彰显出诗性喜剧电影的内涵。

本文以 30 年代诗性喜剧电影的巅峰之作《十字街头》与《马路天使》为例，对诗性喜剧电影的风格与特征进行解读、分析，以古鉴今，以期为我们当下的喜剧电影创作提供经验与启示。诗性喜剧电影的特质是以笑写哀、悲喜交集、关怀生命，对个体的存在有一种忧患意识，倡导自由、平等、爱、和平等终极命题。沈西苓与袁牧之在接受西方电影影响的同时，也继承中国本土文化资源，运用民间传奇讲述中国故事，采取民族化叙事与民族化艺术技巧，反映出中国人民的情感取向和审美趣味，运用民族语言表现本民族的自然环境与社会生活，以及民族心理气质与性格特征。

一、编导合一的电影作者：沈西苓与袁牧之

《十字街头》与《马路天使》是明星影片公司 1937 年出品，标志着中国左翼电影发展的第一个高峰。它们就像 30 年代喜剧电影的双子星座，在中国电影史上熠熠生辉。要想更好地理解这两部影片，就要了解沈西苓与袁牧之，因为创作者的生活经历与心路历程是影片产生的动机、基础与来源。

沈西苓（1904-1940），浙江德清人，原名沈学诚。中学时代热爱绘画，大学毕业后曾去日本东京美术专门学校学习，并对话剧产生兴趣。期间结识戏剧家秋田雨雀等人，使他在艺术上有所升华。1924 年，沈西苓在日本筑地小剧场实习美工，1928 年学成回国后参加了著名的“创造社”，从事文艺译著。1929 年，他和夏衍、冯乃超等组织“艺术剧社”，参加演出并自任导演。1930 年与许幸之、王一榴等发起组织左翼美术团体“时代美术社”。同年参加“中国左翼作家联盟”，他是发起人之一。后遇天一影片公司招考，他改名沈西苓投考美工，被录取后从事美工布景工作，先后为影片《歌场春色》（1931）和《有夫之妇》（1932）担任美工，并对电影编剧艺术进行探索和研究。后来离开天一公司，转入明星影片公司任导演，并参加创办中国最早的左翼电影理论刊物《电影艺术》。1933 年，沈西苓编剧、导演了影片《女性的呐喊》，在银幕上表现了女工的生活，以及包身工的非人遭遇和觉醒。同年，又执导了夏衍编剧的影片《上海二十四小时》，他在片中以新颖的艺术构思、简洁的蒙太奇处理，真实展现了工人和城市贫民被压迫、受剥削、挣扎在死亡线上的悲惨遭际，揭露了 30 年代都市生活中尖锐的社会矛盾与黑暗现实。影片完成后惨遭审查当局的恶意删减、扣压，公映时其艺术感染力已大打折扣。沈西苓的好朋友、电影编剧凌鹤在《沈西苓论》一文中曾提到这部电影：“《上海二十四小时》，我侥幸的曾经看过最初试映时的作品。那是一篇流浪的诗：当他以高尔基前期作品同样的压抑和沉重来表现下层社会人们之痛苦的时候。可是同时也是卓别林的灵魂之不同方法的反映，卓别林是苦痛的嘻笑，而沈西苓却是苦痛的哀号。不过与卓别林又不同的是他毫无掩饰地将上层社会的罪恶大胆的暴露出来，这和几年后的《摩登时代》颇为相似。但是当这一影片过了一年多正式和观众相见的时候，却给检查的剪刀割裂得遍体创伤，前后不相连贯，大非本来面目，使观众为他惋惜，而不能满足热心爱护他的人们之宿愿，自然是十分悲惨的事。”¹ 由于继续进行电影创作已经没有了空间，沈西苓被迫暂时离开电影界。但这一次的离开使他拥有了深入思考的空间。高压下的他变得更

¹ 凌鹤：《沈西苓论》，原载《中华图画杂志》1936 年 10 月第 47 期，参见陈播主编《三十年代中国电影评论文选》，第 312 页，中国电影出版社 1993 年版。

加冷静、理智和成熟，开始探讨政治与艺术的微妙关系，对电影艺术形式如何摆脱表象意识形态的桎梏，在无形的政治语境中表达有形的文化语境进行探究。

在左翼人士的帮助下，沈西苓很快又回到了明星电影公司，与郑正秋合作，参加影片《姊妹花》（1934）的拍摄。后来又参加拍摄《女儿经》（1934）。通过参与这两部影片的创作，他更加熟悉了当时社会中形形色色妇女的生活。1935年，沈西苓独立编导了反映抗日救亡主题的影片《乡愁》，真实地描写了“九一八”事变后，东北同胞流亡他乡的苦难生活；同年，编导了描写黑暗社会西子湖畔船家女阿玲悲惨生活的《船家女》。这两部影片充满现实主义情怀，对劳动妇女命运予以深切关注与同情。沈西苓对于电影语言的运用也逐渐成熟，在电影创作上即将步入硕果累累的丰收期。沈西苓在拍了《船家女》之后，由于反动政府的迫害，明星编剧委员会的撤销。他又在此事业上升期离开电影界，受聘于广西专科师范学校教授戏剧理论与创作课程，同去的还有左翼人士陈望道、夏征农、杨潮、邓初民。² 1935年冬天至1936年夏天大约半年的时间里，他在大学校园积淀蛰伏，不泯的血性里又平添了一份学者的睿智与旷达，也激发了他心灵深处的喜剧天赋。1936年秋天，沈西苓厚积薄发，开始编导自己艺术水平的集大成之作《十字街头》。³

袁牧之（1909-1978），浙江宁波人，原名袁家莱。他13岁来到上海，读中学时就参加戏剧活动，在洪深组织的戏剧协社演戏，成为该社唯一的小演员。1927年，正在上海上大学的袁牧之，开始参加戏剧的革新运动，成为辛酉剧社的主要演员。1930年放弃大学学业，脱离家庭，投身戏剧事业，主演了《五奎桥》、《回春之曲》等剧，同时钻研文艺理论，总结自己的表演艺术经验，出版《戏剧化妆术》（1931）、《演剧漫谈》（1933）等著作。从1928年开始戏剧创作，到30年代中期进入电影界为止，袁牧之一共创作了13个话剧剧本，大部分是悲剧，幽默喜剧有《甜蜜的嘴唇》（1929）、《寒暑表》（1929）和《一个女人和一条狗》（1932）。前两个都是以性爱为主题，喜剧性主要产生于机智的语言。《一个女人和一条狗》的喜剧构思则相当巧妙，写一个女扒手对一个男巡警的戏弄与“改造”，这种对社会常规的逆反获得了强烈的喜剧效果。30年代初期，袁牧之是继丁西林之后机智喜剧创作的佼佼者。田禽1940年代写的《中国戏剧运动》对他的机智喜剧给予很高评价：“在战前，写剧而能把

² 李苒、张松滨：《“离去”与“归来”：沈西苓电影艺术个性新探》，《现代传播》2014年第11期（总第220期），第162页。

³ 抗日战争爆发后，他参加抗日救亡的电影、戏剧活动。1938年在武汉当选为中华全国电影界抗敌协会理事，被中国电影制片厂聘为编导委员；1939年编导根据“八女投江”故事改编的电影《中华儿女》，影片细腻地展示了八名女战士的精神风貌，内蕴深厚，纯朴又富有激情，有着诗意的象征意境。该片是新中国最早获得国际荣誉的电影之一，1950年曾获捷克斯洛伐克第5届卡罗维发利国际电影节自由斗争奖，在文化部1949年至1955年优秀影片评奖中，又获二等奖。1940年12月17日，沈西苓因伤寒病于重庆逝世，过早得离开了他心爱的电影事业，年仅36岁。

握住喜剧情调的，恐怕除了我们绰号‘千面孔’袁牧之的《一个女人和一条狗》，没有再能和他（指丁西林）比拟的剧作了吧！”⁴ 袁牧之将机智、巧语、俏皮话、讽刺等熟练地揉进自己的独幕喜剧中，矛盾冲突环环相扣，构思巧妙，形成活泼、明快、清丽的风格，为他之后的电影创作生涯打下了坚实的基础。1934年，袁牧之进入电通影片公司，在夏衍等人的帮助下，编写剧本《桃李劫》，并在影片中塑造了他的第一个银幕形象陶建平。1935年主演了影片《风云儿女》；同年自编自导自演《都市风光》，这是中国第一部音乐喜剧故事片，也是袁牧之才华横溢的导演处女作。影片描写一群要进城的乡下人在火车站旁的西洋镜中，竟看到了他们自己在城里的未来生活情形，似真似幻，发人深思，其开放性的结局展示出现代化进程中民众生活的尴尬和困境。1936年，袁牧之转入明星公司，与陈波儿合演影片《生死同心》，同时开始编导代表作《马路天使》。法国著名电影史学家乔治·萨杜尔在其《世界电影史》中盛赞《马路天使》是一部“风格极为独特，而且是典型中国式的”影片，称其为新现实主义电影的先驱。⁵ 1983年，影片获得第12届菲格拉达福兹国际电影节评委奖，1995年荣膺“中国电影九十年十大名片之一”，2005年，该片入选香港电影金像奖协会评出的“百年百部最佳华语片”。⁶

从沈西苓、袁牧之二人的艺术活动与成长经历来看，美术、戏剧、音乐、文学剧作等多种艺术形式之间的跨界、融通，电影艺术创作上的开放性，以及善于总结电影经验、掌握电影理论等等，对《十字街头》与《马路天使》的出现以及成功拍摄起到了关键性的作用。他们还擅于汲取并消化国外优秀电影的经验，从弗兰克·鲍沙其的《马路天使》（1928）到袁牧之的《马路天使》，从弗兰克·卡普拉的《一夜风流》（1934）到沈西苓的《十字街头》，都是借用好莱坞神经喜剧的外壳，冲淡了情节剧的催泪煽情，运用上海滑稽戏的夸张、误会、巧合、逗乐、噱头、说唱等表现手法，让内在的幽默感和幽默意识渗透在电影的灵魂中，运用隐喻和多层次的幽默对社会进行批判。叙事手法的高级与不凡，让两部影片显露出一种家国情怀，在思想性与艺术表达方面甚至超越了好莱坞。沈西苓与袁牧之都是真正意义上的艺

⁴ 田禽：《中国戏剧运动》，第44页，商务印书馆1944年版，参见刘小卉：《丁西林、袁牧之独幕喜剧之比较》，《艺术百家》2000年第二期，第15-16页。

⁵ （法）乔治·萨杜尔：《世界电影史》，徐昭、胡承伟译，第561页，中国电影出版社1995年版。

⁶ 《马路天使》后，袁牧之与陈波儿主演了《八百壮士》（1938），接着奔赴延安，拍摄纪录片《延安与八路军》（1938年，未完成）。1946年同夫人陈波儿一起赴东北组建东北电影制片厂并任厂长，负责拍摄制作了中国第一部故事片《桥》。1949年担任了第一任中央电影局局长。1978年6月30日不幸病逝，享年69岁。袁牧之参与编导主演的影片只有6部，每一部都在中国电影史上占有突出的地位。

术家，而非艺术匠，正如袁牧之在《Artist 与 Artisan》一文中所说：“Artist 是艺术家；Artisan 是艺术匠。艺术家是要有灵魂的；艺术匠是只有技巧的。”⁷

二、诗性现实主义美学关照下的底层人物塑造

《十字街头》与《马路天使》秉承左翼电影运动现实主义美学的传统，截取 20 世纪 30 年代大上海生活的横断面，聚焦于大都市底层贫苦者的生活形态，没有权富、高贵阶层的绅士、太太与小姐，而是刻画了一些小人物。他们是失业的大学生、报馆校对、歌女、妓女、吹鼓手、理发师、纱厂女工、报贩、水果小贩，等等，个个血肉丰满，性格鲜明，有的已成为中国电影史人物画廊里感人至深的经典人物形象。

《十字街头》影片剧本是沈西苓从一群失业失学青年朋友的闲谈中得到启发，并以他自己过去的生活体验和社会观察为基础而创作出来的。在这部影片中，沈西苓生动地描写了 20 世纪 30 年代青年们的苦闷与觉醒。⁸ 《十字街头》具有乐观明朗的格调，严谨洗练，自然流畅，质朴天真，生活气息浓郁，上映后受到人们的欢迎与好评。正如当时夏衍所指出的，影片之所以成功，就因为沈西苓有一个时期的生活，正象剧中的赵丹和吕班饰演的角色一样，他对这种人物的生活及属于他们的环境，有着深刻的认识和体验。“在《十字街头》中，赵丹这人物是很像西苓先生本人的。西苓先生常是不知不觉地借着赵丹的口，发他自己的人生哲学。”⁹ 尤兢、阿英在 1936 年的《十字街头》座谈会上曾经说过，他们对这部戏很感动，原因并不是因为编导和演员都是熟人的关系，而是其内容都是他们熟悉的朋友们在现实生活中不断扮演着的悲喜剧。“编者虽是苦心地安插了不少的笑料，可是在笑的后面，不能不使我们噙着热泪。”¹⁰ 沈西苓受到卓别林喜剧的影响，在创作中注意选择有趣味的情节故事，塑造活泼乐观的艺术形象，用笑来宣泄内心的苦闷。当时的评论认为沈西苓是一位热情的诗人，他的诗中带有凄凉的味道，“你常会因为他的带有喜剧的手法而笑，但正当你要笑的时候，你却发觉这要笑的正是你自己，于是你不能自己地感到眼眶湿润，但你终究又不禁要笑

⁷ 袁牧之：《袁牧之文集》，第 506 页，中国电影出版社 1984 年版。

⁸ 影片描写了四个失业的大学生老赵、阿唐、刘大哥与小徐的生活。刘大哥刚毅有为，失业后回北方参加抗敌工作。小徐消沉懦弱，因找不到出路而自杀。阿唐是个乐天派，以给商店布置橱窗糊口。老赵对生活总是充满信心，终于在报馆找到一个夜班校对的位置。老赵住的后楼搬来一位纱厂教练员杨芝瑛，她是日班，虽隔室而居，却互不相识，常因对方弄脏了自己的房间而写字条相骂，把脏东西扔来扔去，进行恶作剧式的报复。一个偶然的二人相遇了，相互产生了爱情。不久，杨芝瑛工作的工厂倒闭，她和她的好友姚大姐都失了业。接着老赵也被报馆辞退。在十字街头，他们四人一起并肩向前走去。

⁹ 《〈十字街头〉座谈会》，原载《大晚报》“剪影”1936 年 4 月 16 日，参见陈播主编《三十年代中国电影评论文选》，第 304 页，中国电影出版社 1993 年版。

¹⁰ 同上，第 309 页。

出声来。在《十字街头》中，他的独树一帜的风格更趋圆熟，而也正因为如此，他更使你感到不能自己的‘带泪的微笑’。”¹¹

《马路天使》被誉为“中国影坛上开放的一朵奇葩”，¹² 袁牧之将自己真切的人生体悟融入其中，为我们展示了一种真实的人生。¹³ 影片生动再现了 30 年代都市下层社会贫苦市民的苦难，他们的非人遭遇和被人任意欺凌和压迫的命运。影片运用许多精彩细节，旁敲侧击地针砭时弊，风格深沉隽永，幽默诙谐。片中小陈的饰演者赵丹曾在《〈十字街头〉和〈马路天使〉》一文中回忆当年酝酿此片的情形。有一个时期，他和袁牧之、郑君里、聂耳、魏鹤龄这几个穷艺术家朋友，差不多每晚都去上海圣母院路的一家小酒馆，他们往往是从最近上演的一部戏或影片谈起，谈人生、谈爱情、谈个人抱负、谈艺术理想。“在这家酒馆里，我们见到形形色色的人：有卖苦力的、清道夫、哑嗓子的报贩、歌女、三等妓女等，总之是一些所谓‘下等人’，被社会抛弃了的人。我们并没有存心观察他们，但由于对当时社会的不满，和对所谓‘下等人’的同情，久而久之，便产生了表现他们的欲望。你谈要演一个什么样的人物，我谈要演一个什么样的人物。加之我们五六个人常在一起，被一些黄色小报记者称之为五个‘把兄弟’，于是想，干脆把要表现的人物处理成为‘把兄弟’。后来由袁牧之把它们集中起来，执笔成稿，大家再议论、补充、修改。这样，就产生了《马路天使》。”¹⁴ 在影片创作的过程中，袁牧之曾到上海八仙桥、大世界附近和四马路一带的妓院、茶馆、澡堂、理发店里去观察他所要表现的生活，这样认真的创作态度使得影片有一种平和自然的生活气息，并赋予影片浓郁的时代感与地域特色。

影片中赵丹、周璇、魏鹤龄、赵慧琛等演员的表演朴实细腻，性格鲜明，感染力很强。这也得益于主创之间的熟稔与心有灵犀，以及袁牧之挑选演员时的慧眼独具。袁牧之既是编剧，又是导演，片中的吹鼓手小陈与报贩老王本来就是为赵丹、魏鹤龄定身打造的。他在塑造人物的时候，已经把赵丹、魏鹤龄等几个未来演员性格上的某些特点，纳入他的形象创造之中，在多次交谈中充分了解每个人艺术上的意向与潜能。饰演小红的周璇当时在艺华公司饰演丫环之类无关紧要的小配角。明星公司老板张石川原本打算要让白杨饰演小红，袁牧

¹¹ 李一：《〈十字街头〉观后感》，《实事新报》1937 年 4 月 1 日，转引自饶曙光：《中国喜剧电影史》，第 68 页，中国电影出版社 2005 年版。

¹² 黎明：《马路天使》，原载《大公俱乐部》1937 年 7 月 25 日，参见陈播主编《三十年代中国电影评论文选》，第 573 页，中国电影出版社 1993 年版。

¹³ 影片描写上海的一个弄堂阁楼里，住着青年吹鼓手陈少平，他有四个结拜兄弟：报贩老王、水果小贩、剃头师和失业者。他们发誓要“有福同享，有难同当”。阁楼对面，住着一对姐妹小云和小红，她们是东北人，家乡失陷后流落上海，小云被迫做了下等妓女，小红靠在酒楼卖唱为生。小陈、小红对窗相望，情投意合。一天，一个流氓企图霸占小红，小陈带小红逃匿他处，结为夫妻。不久小云也逃来这里，与报贩老王一起生活。不料流氓追踪来此，小云帮助小红越窗逃走，自己则在搏斗中被刺伤致死。

¹⁴ 赵丹：《银幕形象创造》，第 22 页，中国电影出版社 1980 年版。

之却坚持要让周璇扮演，因为他看中了周璇不仅有楚楚动人的“小可怜”外形，能唱插曲的好嗓子，更重要的是她身世飘零与角色有很多相通之处，还有着单纯到透明体一样的气质。选择赵慧琛饰演妓女小云，则是因为袁牧之看了她在话剧《雷雨》中饰演的繁漪低沉而又抑郁，于是他又干脆把小云的台词一律删去，用沉默突出她的深邃与内涵。袁牧之饱含深情地展示了处于社会底层的人们所遭受的不幸与苦难，他们的正直善良与牺牲精神，以及他们之间同甘共苦、团结互助的情义。“苦难是毁灭或痛苦的行动，例如死亡、剧烈的痛苦、伤害和这类的事情，这些都是有形的。”¹⁵ 影片成功塑造了妓女小云这一人物形象，她在片中没有台词，全靠眼神和形体动作表达内心世界的冲突与感情，静寂中暗流涌动，黑暗中尽显灯火，触及到人性深刻而又复杂的层面。1982 年，在意大利举行的《中国电影回顾展》上，该片受到高度赞扬，法国电影理论家让·米特里说：“《马路天使》的幽默、简朴、富于生活气息，使我感到震惊。”¹⁶ 意大利著名电影评论家卡西拉奇说：“想不到意大利引为自豪的新现实主义，还是在上海诞生的！”¹⁷

三、蒙太奇、光影与场面调度：诗性电影语言

中国电影发展之初，在拍摄器材、录音设备等技术硬件设施上与好莱坞相比条件较差。《十字街头》与《马路天使》也不例外。拍摄《十字街头》的摄影机，原是一架旧式的拍无声电影的，所以不仅镜头是坏的，收音时，因为要防止机器的噪音，还要包扎上几件棉衣，由于物质条件的限制，也无法移动摄影机。但两部影片的主创还是克服种种障碍，在电影语言方面尝试进行新的探索。

《十字街头》继承了沈西苓擅于把苏联蒙太奇经验和好莱坞叙事剪接技巧融合的传统，使得整部影片形成视觉效果流畅而又轻快、明朗的镜头节奏。开篇就使用了十个摇镜头来展现上海的摩天大楼，对角线式的倾斜构图配合蒙太奇的剪辑手法，给人强烈的压迫感。他将各种移动摄影手法一气呵成地完成拍摄，如在介绍老赵的居住环境时，镜头先是从门外移动到室内，推至墙板上，显示出老赵和同学毕业时的照片，完成第一幅照片的近景之后又逐次横摇到第四幅，这种镜头的横移既展示了故事发生的环境，又交代了主要人物及其关系。值得一提的是，沈西苓巧妙地运用“一板之隔”，以青年人之间的矛盾展开叙说，这一设置与

¹⁵ 亚里斯多德：《诗学》，第 36 页，人民文学出版社 2000 年版。

¹⁶ 饶曙光：《中国喜剧电影史》，第 71 页，中国电影出版社 2005 年版。

¹⁷ 周观武：《民国影坛风云录》，第 220 页，河南大学出版社 1995 年版。

好莱坞电影《一夜风流》(1934)中的“耶利哥之墙”有异曲同工之妙,区别在于一是富贵女与穷记者的疯癫爱情,一是小人物生存危难下的糟糠之恋。导演把蒙太奇作为整体电影思维和艺术构思展开叙述,二人后来又在“电车”邂逅,从而形成了“房屋冤家”和“电车良伴”的对比蒙太奇。电影中不断穿插老赵所从事的报社的报纸刊登内容,这是反映时代生活的隐喻蒙太奇。当老赵与杨芝瑛两人“相认”,在自己居室成为恋人偎依在一起时,导演运用隐喻蒙太奇手法,在此画面后切入了一个阁楼外的屋顶上两只白鸽在一起的镜头。随后在兴奋的老赵出门上班和下班回家的镜头中,导演又两次插入房顶上的白鸽的画面,既有隐喻的表达又像中国诗歌中的比兴手法。在情节的编织与铺叙中,影片穿插了许多误会、夸张与巧合,注重戏剧性的营造,使人物的冲突不断升级,体现了编导对中国传奇的继承与对好莱坞通俗剧的借鉴。影片中,摄影机在亭子间、石库门、弄堂、报馆、有轨电车、工厂附近、公园内外游走,使主人公的活动空间真实自然,将困顿生活中的点滴快乐展示给世人,笑中含泪,哀而不伤。

《马路天使》在画面造型的各个方面,也突破了有声片初期的某些舞台化成规。初期有声片一般均有单视点构图、固定机位长时值镜头、横向场面调度和舞台式用光的弊端。《马路天使》对此却有惊人的超越。影片一方面注重运用能产生多视点、多构图效果的运动镜头和纵深镜头,有时甚至是垂直镜头,来充分展示人物关系以及活动环境;另一方面又运用简洁多样的短镜头组接,来揭示局部细节的丰富涵义。影片一开始就用了一个从摩天大楼顶上往下摇到黑魑魑的地下层的镜头,既交代了大都市的环境氛围,又有着“在底层”的文化寓意,是对影片中出现的底层人物的空间展示。随后镜头移到狭长的街巷,迎亲队伍由远而近走出来,主人公小陈出现在乐队中,于是镜头又移到街头卖报的老王,表达出小陈与老王无拘无束的亲密关系。影片用跟拉镜头拍摄吹鼓手小陈东张西望的滑稽神态,在小陈模仿花轿中的新娘子斗鸡眼的特写后,开始用一仰一俯的视点,生动展示出阳台上热闹的小红与马路上小陈的关系。小红转身走进酒楼又引出琴师,传达了小红的歌女身世和被迫卖唱的处境。在这样一个由多种运动镜头、长短镜头构成的段落中,充溢着喜剧性情趣,富有节奏感的镜头造成环境空间、时间与事件的真实完整,使观者有身临其境之感。在电影语法修辞上让人想起马致远的《天净沙·秋思》中的“枯藤老树昏鸦,小桥流水人家”¹⁸,形象的密集铺展使影片呈现出一种民族独特的韵致。

影片还运用蒙太奇与后景丰富画面形象,产生多层景物的造型效果,增加镜头的空间深

¹⁸ 成涛注译:《元曲三百首注译》,第68页,大众文艺出版社1998年版。

度，构成场景的典型环境和生活氛围，运用物象细节、情景细节等表现这些底层人物的悲喜剧。片中出现的缉拿逃犯的布告、大减价的广告、理发店吹吹打打招揽生意的镜头，是当时社会动荡不安和市面萧条的镜像投射。少平、老王翻查“难”字怎么写，少平却引出了“国难当头”的新闻标题；小陈变戏法从口里吐出一个银角，老王则从报纸上一条新闻的标题上划出了“白银出口”四个字，机智幽默，匠心独具。在人来人往的街道上，一个工人在粉刷“太平里”的标牌，用喜剧讽刺手法暗喻了粉饰太平的社会现状。影片在光影运用上极为考究，舍弃了当时流行的“满堂亮”或不同人物给予不同光的舞台和照相式布光，注重光在勾勒物体时的自然质感和同一场景中不同人物的光源同一性，同时强调黑白之间的反差和由此带来的视觉表现力，使光影在刻画人物内心情感时起到积极的作用，从妓女小云的形象塑造中可以强烈地感受到这一点。在具体的场景、环境造型设计中，影片也从现实主义美学出发，大量使用实景，如小巷、酒店、马路、澡堂、理发馆、亭子间、地下室等，增强了影片的生活气息及真实性。由于素材丰富，《马路天使》拍成后长达 13 本，大家看了样片都拍手叫好，唯有沈西苓认为有些拖沓，剪短一些更好。袁牧之认为沈西苓言之有理，并放心地把片子交给沈西苓执剪。沈西苓将其浓缩为九本，使人物关系更加单纯，主题思想更加鲜明深刻，众人再看果然增色不少。袁牧之和沈西苓在艺术上的这种真诚坦率和互相信任，对《马路天使》的成功也起了一种助推作用。当时的电影评论说：“关于导演方面，在看惯了中国影片中那种冗长松弛手法的现在，《马路天使》确实给了我们一种新的感觉。无论在画面的接织以及气氛的蕴造上，都有着十分的成功处。”¹⁹

四、电影音乐：参与叙事并营造诗性喜剧氛围

《十字街头》与《马路天使》两部影片在电影音乐的运用上别具匠心，音乐成为影片喜剧氛围的主要来源，并参与了叙事，这一特征突出表现在《马路天使》中。袁牧之对音乐情有独钟，在自己编剧兼主演的影片《桃李劫》中，他就首创了将音响融入影片中去，把声音作为一个独立的系统来看待。他编导的《都市风光》是一部音乐性很强的影片，开创了音乐喜剧片的新类型。在《马路天使》中他又一次运用音乐元素作为叙事语言，使音乐成为一个角色，一个框架性的设置，成为影片的结构和进一步推动影片内容发展的手段。

袁牧之在《漫谈音乐喜剧》一文中指出：“在所谓‘声片’里——有时默片也同样——

¹⁹ 黎明：《马路天使》，原载《大公俱乐部》1937年7月25日，参见陈播主编《三十年代中国电影评论文选》，第573-574页，中国电影出版社1993年版。

生硬地插入了一二支歌曲，有时甚或配上几段已经给人听了几百遍的庸俗的曲调，算是对于声音艺术的运用已经到了‘家’，或是已经尽了对有声片的责任，那是对于声影艺术还没有充分认识与把握的缘故。”²⁰ 《马路天使》中的两首插曲《四季歌》与《天涯歌女》非常精彩，旋律优美，具有浓郁的民族风味。从一开始袁牧之就很明确地提出，歌词的创作要完全是民歌形式。他找到两首苏州民谣《哭七七》《知心客》，让田汉根据原来的调子重新填词，让贺绿汀改编、创作出片中的歌曲。贺绿汀除了在旋律上进行了精心加工和整理，在歌曲的伴奏上也费尽心思，二胡、琵琶、三弦均参与其中，他自己负责打板，组成了一个小小民乐队为歌曲伴奏。这两首插曲非常符合影片中的人物性格、心理与气质，具有时空环境的真实性，在情理之中参与叙事，通过歌曲传达情感、身世，交代时代背景，推动剧情发展。小红演唱《四季歌》时，画面的现实时空是她在茶楼卖唱的情景，歌声中画面的连续切换展现了她的心理时空，那是已经“沦陷”的北方家乡，一路流亡逃避战火的凄惨经历，流露出她的思乡情绪。小红两次演唱《天涯歌女》的场景更是影史上表情达意的经典。第一次是小红和小陈共同演绎，两人一唱一和，欢快明朗，甜润悠扬，镜头在小红、小陈、小云、老王之间尽情游走，彰显着四人之间的温馨与纯美无邪的爱情。小红演唱时还切入了一个“笼中之鸟”的隐喻蒙太奇，把主人公的内心追求和身不由己的生活现实做了生动对比。第二次是小红被迫演唱此曲，沉重、哀婉的曲调，如泣如诉的唱腔，不被理解的委屈与幽怨，镜头之间是往昔快乐日子里的对比、闪回，听后让人黯然神伤。马路迎亲一场戏中，通过笙箫、笛子、唢呐和大锣等中乐和洋鼓洋号等西乐的吹打构成的听觉语言，造成了异常跃动的节奏。不伦不类、亦中亦洋的演奏，生动传神地喻示了当时半封建半殖民地的社会现状，产生了一种讽刺意味与喜剧效果。四位主人公在街头相遇时的配乐使悲剧达到高潮，双簧管和长笛同时响起，悲凉与欢快两种音乐构成强烈对比，极具情感张力。为了加强这部影片的时代色彩，袁牧之还把《都市风光》的片头音乐《都市风光幻想曲》作为这部影片的片头音乐。当时有人评论道：“袁牧之编导的《马路天使》风格与他以前在‘电通’编导的《都市风光》迥然不同。内容全是描写大都市下层社会形态，是一个悲喜剧，发噱处使人笑破肚皮，哀痛处使人哭出眼泪。”²¹ 这与影片从主题、人物构思到拍摄都是从生活出发，遵循现实主义美学创作规律，将严肃的社会主题、深刻的人生思考、深沉的悲剧格调与鲜明的喜剧手法融为一体息息相关。

《十字街头》中，沈西苓注重用音乐来烘托画面，营造氛围。影片开头选择了肖斯塔科

²⁰ 王文和编著：《中国电影音乐寻踪》，第38页，中国广播电视出版社1995年版。

²¹ 何振涛：《中国电影回顾展在意大利》，《电影创作》1982年第5期，转引自饶曙光：《中国喜剧电影史》，第71页，中国电影出版社2005年版。

维奇的《第五交响乐》作为配乐，这首曲子创作于 1937 年，由此可见沈西苓对音乐的接受与欣赏趣味都很先锋。该曲规模宏大，风格鲜明，充溢着愤怒、悲恸、紧张、疯狂的情绪，具有“贝多芬的精神”，常被比拟为《命运交响曲》，但是在最后篇章用乐观主义消解了之前乐章悲剧性的紧张因素。交响曲与电影内容完美契合，足见沈西苓的音乐修养与掌控力。影片的两首插曲《春天里》与《思故乡》恰当地描绘出了电影人物在剧情发展的各种情景下的特定心理。《春天里》由贺绿汀作曲、赵丹演唱，在影片中出现多次，在失业痛苦的煎熬中，老赵没有丧失对生活的希望与信心，曲不离口，让观众感受到他乐观开朗的性格魅力。歌曲演唱时运用了富有个性色彩的衬腔，突出了主人公幽默、诙谐的气质与影片的喜剧风格。《思故乡》是刘大哥望着东北三省的地图，无奈感慨之时不禁深情哼唱的一首歌，影片通过剧中人对被铁蹄践踏下的故乡的思念，唤起观众对民族存亡的关切。音乐与画面共鸣，产生了巨大的艺术感染力。

结语

《十字街头》与《马路天使》开创了中国电影史上的诗性喜剧电影传统，沈西苓与袁牧之举重若轻，把反思、伤痕、苦难、讽喻等元素融会贯通到喜剧电影中，挖掘社会矛盾的根源，对真善美的呼唤与对假恶丑的揭露粘连在一起。它们笑中带泪的悲喜色彩，浓郁的民族风情，对社会不完善的大胆呈现，对人性的深度挖掘，以及从真实生活出发的现实主义美学风貌，为 40 年代的《三毛流浪记》（1949）、《乌鸦与麻雀》（1949）、《假凤虚凰》（1947）、《太太万岁》（1947）、《不了情》（1947）、《哀乐中年》（1949）等影片起到了一种标杆作用，树立了一种典范，也对新中国喜剧电影创作起到了良好的启示作用。在现今诗性喜剧电影近乎断流的情势下，重拾 20 世纪 30 年代诗性喜剧传统，重振早期影人的真诚精神，延续他们的创作血脉，关注当下诗性喜剧电影的现代性转型，在喜剧电影中反映社会现实问题，关心民众的呼吸、困惑与疾苦，具有重要的文化价值与意义。

（原载《当代电影》2018 年第 3 期）