

从费穆电影创作看中国电影的民族化过程^{*}

吴 飞

(西南大学 新闻传媒学院,重庆 400715)

[摘要]费穆自涉足影坛以来,一直备受关注。一部《小城之春》成就了他在电影史上的地位。从《小城之春》来反观费穆的创作历程,他一生都在追求着中国电影的民族化,主要从中国电影语言和内容主题两方面论述他对中国电影民族化的贡献,梳理出中国电影在民族化方面走过的轨迹。

[关键词]费穆;小城之春;民族化

[中图分类号]J909 [文献标识码]A [文章编号]1672-0598(2008)01-0126-03

一、费穆论坛

1933年,费穆先生的处女作《城市之夜》诞生,黄子布(夏衍)、席耐芳(郑伯奇)、柯灵、苏凤(姚苏凤)几人联名“称颂”1933年是个“电影的年头”,给予《城市之夜》至高的评价,几位评论家运用阶级分析论把《城市之夜》作了一个定位,而尤其应该指出的是他们看出了费穆先生在电影语言方面的改革追求。“电影有他艺术上的特质,决不是戏剧的改装”现在电影已经达到独立成年时期,它应该尽力发展自己的特长,不必再为戏剧的隶属……然而《城市之夜》,明白地把这传统观念打破了”,^[1]探索电影艺术自己的语言特性,费穆走在了前面。从此,费穆已成为一个“新进”导演为电影界所关切。

在接下来的《人生》、《香雪海》、《天伦》中,影评人对其褒贬不一,但“费穆先生是一个努力的电影艺人,因为处处地方都能适当使用电影艺术的表现方法之特长”^[2],这是无疑的。之后的有声片《狼山喋血记》好评如潮。另一方面,费穆先生也进行了戏曲片的尝试,从拍《斩经堂》开始到《古中国之歌》、《生死恨》等,从而使费穆作为一座桥梁,搭起了电影与戏曲之间的互动。1948年,《小城之春》问世,对它的批评也经历了曲曲折折的过程。如今仍它作为民族电影典范文本的姿态为世人所聚焦。

费穆是一个富于个性化的电影导演,横看成岭侧成峰,综合各方面特点,它有作者电影的禀赋。与此同时,中国电影作为世界电影的组成部分,在全球化的语境下,“费穆的电影成为影像中国民族性的话题源泉”^[3],所以对费穆电影创作中的民族化应该是当今电影理论的历史诉求。

二、栖居在中国的大地上

《小城之春》作为费穆先生的大成,是他多年积累的结果,从

《小城之春》回头看,费穆在中国电影的民族化发展过程中留下了一串串足迹。他是中国电影自身民族化的积极探索实践者,寻求中国电影自身的发展道路,同时也找到了中国电影民族化的方式与途径。正如前文提到的黄子布(夏衍)等人对《城市之夜》的评价那样,费穆从开始涉足电影时就试图改变传统的电影观念,自觉发掘真正属于电影自身的规律。

“我有一个偏见:我认为戏剧既可以从文学部门中分化出来,由附庸而蔚为大国;那么,电影艺术也应该早些离开戏剧的形式,而自成一派。……所以在《香雪海》中,我曾极力避免戏剧性之点的形式,而专向平淡一路下工夫。”^[4]在这里他提出了电影形式的自我创造,“倒叙法”与“悬想”的是他的实践成果。“偏重了心理描写和氛围的布置”^[5],在这里,他首先是从叙事方式上对电影形式的改造,掘取出戏剧所不具备的优点。但是费穆“力不从心,……戏剧之点既无可避免”^[6]处于一种矛盾状态之中,正是纠结在这些矛盾之中,费穆又开始进行了新的思考。

同年《时代电影》刊登了费穆《略谈“空气”》这篇文章,文中提到“电影要抓住观众,必须是使观众与剧中人的环境同化……认为创造剧中的空气是必要的。”而费穆先生提到的“空气”也就是今天的“意境”,对电影中意境的追求,实乃从费穆始也。第一次自觉地把电影与中国传统糅合在一起,一方面,他修改着传统的电影观念,另一方面,又吸收中国的艺术传统为电影所用。一路上,他始终在寻求电影向前发展的根基和文化溯源。

于是,费穆把目光投向了戏剧,他导演的第一部戏曲片是1937年的《斩经堂》,在这部戏曲电影中,他采用了写实的背景,如关寨、桃林等,把中国戏剧的虚拟时空加以改写,实现戏曲向戏曲电影的

* [收稿日期]2007-12-19

[作者简介]吴飞(1982-),男,苗族,贵州江口人,西南大学新闻传媒学院,硕士研究生。

过渡。在这方面最为成功的是 1947 年拍摄的《生死恨》,与梅兰芳合作,在这部影片中,他们设计了一台织布机,把虚实化。“中国剧……犹之乎中国画,中国画是意中之画,……用主观融洽于客体……传出山水花鸟的神韵”,^[7]“电影的主要表现方式,是绝对的写实”。^[8]实际上,从开始涉足戏曲片,他就处在这一对矛盾之中,写实与写意之间的平衡点究竟在哪里?费穆在两方面的实践中互相借鉴,一是在写实影片中营造一种“空气”,二是在戏曲影片中运用写实化的手段,达到两者的妥协趋同——电影化。而渗透这两者之中的却是对电影语言的思考。可以说,这是中国电影民族化过程中取得的重大成果。

《小城之春》就是费穆长期积累的结晶。在一座颓败的屋子里,生活着周玉纹,丈夫戴礼言,妹妹戴秀,仆人老黄。周玉纹“每天过着没有变化的日子”,丈夫“他有勇气死,好像没有勇气活了”,玉纹从古老的城墙旁边走过,“菜篮拿着先生生病吃的药”一下就把观众带入到了另一个世界:压抑、没有生气,奠定了灰色的故事格调,与编剧李天济先生在写剧本时所定的“苦闷”高度一致,达到一种表意效果,从而实现自实而虚的置换。

写实方面,费穆运用细节表现人物,这里面有几个细节,第一个是玉纹托仆人老黄给志忱送兰花,第二个是玉纹亲自给志忱送被褥,另外一个是在志忱的屋内,玉纹关灯、志忱开灯,玉纹点蜡烛、志忱吹灭火柴。而最后把玉纹反锁在屋里以致玉纹手受伤,把人物的内心情感实化,即使是情感的律动也表现得淋漓尽致。在这里,散发着费穆传统的人文情怀。

在虚实的相互辉映中,《小城之春》成为中国的一部民族经典之作。费穆自己也曾说过“中国电影要追求美国电影的风格是不可以的……中国电影只能表现自己的民族风格”^[9]在这里,他也指出不能把“王宝钏”和“杨贵妃”来代表中国,“处于现代的中国”需要“作者自己”把握“作品风格”,其实他暗含着把传统的精神(美学)运用到现代电影创作当中,从而构筑中国电影的民族特色。“以中国人的动作、中国式的表情去表现他们的内心活动……其次,剪辑手法和情节进展的速度,也必须按照中国人的习惯和趣味”^[10]这才是真正的中国民族特色。因此《小城之春》作为中国民族电影的标准典范是费穆个人探索的成果也是顺应历史发展潮流的产物。

以上是费穆电影创作的民族化策略之一——电影语言的民族化。除此之外,他创作的民族化策略之二便是内容主题的民族化。

《城市之夜》“南京路上的汽车,静安寺路上的高楼,跳舞场里的客人……黄浦江中的流水,曹家渡畔的工人,八仙桥头的可怜的非人生活的女人”^[11],通过对比反映下层人民的生活,同时也表现了他对下层人民的同情。“无疑地,这是一部强烈地暴露都市黑暗面的影片”^[12]。揭露黑暗与罪恶,如果说在这里是揭示两类人的二元对立的话,那么在《人生》中,费穆“只是撷拾起一些人生的片断,素描地为人生画一个轮廓”,“所谓人生”,是一种麻痹的恐怖“是不知、不觉、无益和无用的生存”^[13],他转向对人生哲学的片断

思考。“新兴电影的剧作结构之中往往(都)暗含着一个对比模式(系统)”^[14],《城市之夜》显然或多或少地受到新兴电影运动左翼思维模式的影响,而《人生》作为费穆独立进行人生思考的开始是无可争辩的。

1935 年导演的《天伦》,通过老幼的轮回揭示“老吾老以及人之老,幼吾幼以及人之幼”,影片的阐释是:人类爱的发端,基于一种赤子之心——宇宙亘古不变,此爱亦永远不灭。“把个人的爱推及于人类”^[15],这正是儒家的“推己及人”的思想,他首次对中国的传统伦理思想进行正面的宣传。虽然有点赤裸裸地说教的嫌疑,但是,也可以看出费穆作为文人导演自觉担当传承传统文化的品性。

被左翼人看好的《狼山喋血记》,陈墨是这样读解的:“《狼山喋血记》亦正是传统儒家的‘先天下之忧而忧’的圣人精神,表现的爱国主义精神建立在儒家精神基础之上”,对戏曲片《斩经堂》他认为“此时的费穆,在伦理与情俗的冲突中,取其伦理精神而压抑个人的情感与欲望,而这正是儒家精神的一个重要特征。”从《天伦》到《孔夫子》,从“中国之歌”到《古中国之歌》,从《斩经堂》到《生死恨》,可以说是费穆艺术生涯的一次漫长的“文化寻根”^[16]。

小隐隐于野,中隐隐于市,大隐隐于朝,戴礼言、周玉纹几人生活在小城里,却丝毫不见小城的踪影,对于他们来说,过着的是似隐士的生活,宁静如水,此时的费穆已打上道家的烙印。在儒家与道家的双层礼义中思考。大门的铃铛打破了戴家的平静。在这场三角恋中,三方感情点到为止,甚至连正面的冲突也没有,“淡”是《小城之春》感情的整体格调。

志忱与玉纹的爱是挚热的,偶尔的一次放纵也是转瞬即逝,有人说这是“发乎情而止乎礼义”的典范,他们对情欲的压抑,他们为礼义而放弃了那份感情,玉纹与礼言已是有名无实的夫妻,但玉纹一直都在维护自己做妻子的尊严,恪守做妻子的责任。每天在残破的城墙上来回,又在城墙上目送志忱远去,她没有跳出礼义的圈子。其实,在这之中也隐藏着道家思想,无为是他们的核心,平静之后的涟漪依然归于平静,在志忱的心里,他是不可能带玉纹远走高飞的,在玉纹心里,她也不可能离开礼言,他们只不过是演一出没有结局的戏罢了。而礼言在吃了一瓶自认为是“安眠药”的维生素后以为可以远离这个矛盾的尘世,结果却如一场梦一样苏醒过来。志忱与妹妹戴秀之间朦胧的爱恋也不了了之,最后只问志忱“明年什么时候再来?”在这里,费穆不光是告诉我们一个“古老中国的灰色情绪”的爱情故事,也不光是表现他和编剧心中的“苦闷”,而更多的是表现他的“无为”思想,他视“无为”为最高境界,现实不容他改变。志忱远去,把一切都给结束了,“小城”还是原有的状态,春天依然没有来临。

在内容主题这条线上,我们可以看到他从二元思维到对人生的片断思考,对儒家传统伦理的回归,再到儒、道的融合,他不光是对传统中国哲学的认可,而是作为一种电影策略来为自己的影片服务,每一次创作,他对传统中国哲学的理解又上一个台阶,最终使形式与内容完美的结合在一起,《小城之春》便成为二者的统一,

成为电影民族化的瑰宝!

费穆为什么会选择民族化这条道路,在民族化这条道路上,成功的为什么会是他?这还得从费穆个人谈起。

费穆,字敬庐,号辑止,原籍江苏吴县,童年随父亲到处迁移,学习过英文、法文等多门外语。时人称他有三多:看书多、看事多、看影戏多。创办过电影刊物,后加盟联华公司,并担任导演。此时的中国电影从第一部国产片《定军山》开始已发展到了 1933 年,电影这种“舶来品”已实现了本土化,在中国的土地上生根发芽。经过国产电影运动后,电影作为一门技术已基本成熟,并且在艺术层面上也取得了一定的成就。费穆涉足电影必然面临着推动中国电影向前发展的使命,而作为一个新的导演,要怎样吸引观众的眼球,显然单靠技术是不足称道的,《城市之夜》的技术方面已“纯熟”,但他不是一个技术主义者,于是他力图摆脱“戏剧的隶属”,“专向平淡方面下工夫”。

费穆作为一个典型的中国知识分子,他深受中国传统文化熏陶,“是一种文化遗产”,而学习过多国语言的他又受到西方文化的浸染。在中西文化的对比交融下,费穆深知什么才是真正的“中国的”,也只有发展“中国的”才能立足世界。

“费穆是一位文化保守主义者”^[17],他没有“激进”的热情,他始终游离在左翼之外,“宣扬文化传统,国民党是一种政治战略,费穆则是一种文化归宿”^[18]。他生活在“人们更多关注电影的政治社会功能”^[19]的边界而保持了自身的独立性,费穆的“民族化”不是“民族主义”,堪称“国防电影”代表的《狼山喋血记》,费穆曾说:“或者有人看了,说是别有象征;但那决然是别有会心。在我的初意,却企图写实——因为猎人打猎,原本寻常”^[20]“但把他誉为第一部国防电影,似乎牵强”^[21]费穆的创作是把中国传统精神(文化)通过影像手段表现出来,即使是他的“爱国主义思想”,也是作为“他的文化保守主义精神的一个重要组成部分”^[22]而存在。费穆在创设过程中需要寻找一种依托,他不可能顺应左翼创作的潮流,自然也就把目光转向了传统中国文化。

费穆作为一个导演,有实践的舞台,同时又是一个善于理论总结与创新的理论家,在实践与理论的双向互动中推动电影的民族

化发展。

[参考文献]

- [1] 丁亚平. <城市之夜>评(原载《晨报》)[N]. 百年中国电影理论文选[C]. 文化艺术出版社, 1933 - 03 - 09.
- [2] 缪森. 香雪海(原载《晨报》)“每日电影”[N]. 1934 - 09. 转引自陈墨. 费穆电影论[J]. 当代电影, 1997, (5).
- [3] 郑坚, 杨建华. 影像·现代·民族[J]. 湖南大学学报, 2004, (1).
- [4] [5][6] 费穆. “倒叙法”与“悬念”作用(原载影迷周报)[N]. 1934, (5). 丁亚平. 百年中国电影理论文选[C]. 文化艺术出版社.
- [7] [8] 费穆. 关于旧剧电影化的问题(原载北京电影)[J]. 1942 - 04 - 04. 丁亚平. 百年中国电影理论文选[C]. 文化艺术出版社.
- [9] 费穆. 风格漫谈(原载香港大公报)[N]. 1950 - 05 - 06. 丁亚平. 百年中国电影理论文选[C]. 文化艺术出版社.
- [10] 以群. 建立中国电影风格[J]. 青青电影, 1949, (14). 丁亚平. 百年中国电影理论文选[C]. 文化艺术出版社.
- [11][12] 丁亚平. <城市之夜>评[A]. 百年中国电影理论文选[C]. 文化艺术出版社.
- [13] 转引自程季华. 中国电影发展史[M]. 中国电影出版社.
- [14] 虞吉. 新兴电影剧作结构中对比模式[J]. 电影艺术, 2004.
- [15] 转引自程季华. 中国电影发展史[M]. 中国电影出版社.
- [16] 陈墨. 费穆电影论[J]. 当代电影, 1997, (5).
- [17] 陈墨. 费穆电影论[J]. 当代电影, 1997, (5).
- [18][19] 罗艺军. 费穆新论[J]. 当代电影, 1997, (5).
- [20] 转引自郦苏元. 电影史上的费穆[J]. 当代电影, 1997, (5).
- [21] 郦苏元. 电影史上的费穆[J]. 当代电影, 1997, (5).
- [22] 陈墨. 费穆电影论[J]. 当代电影, 1997, (5).

(责任编辑:杨 睿)

On nationalization process of Chinese films based on Fei Mu's movie products

WU Fei

(School of Journalism and Media, Southwest University, Chongqing 400715, China)

Abstract: Fei Mu has been concerned by the masses since he worked in movie field, and Spring in A Small City awards his position in movie history. Reviewing his creative process from Spring in A Small City indicates that he made efforts to make Chinese films with nationalization of China. This paper discusses his contributions to Chinese films from such two aspects as Chinese film languages and contents and themes and reveals the historic orbit of Chinese films in the nationalization process of China.

Keywords: Fei Mu; Spring in A Small City; nationalization of China