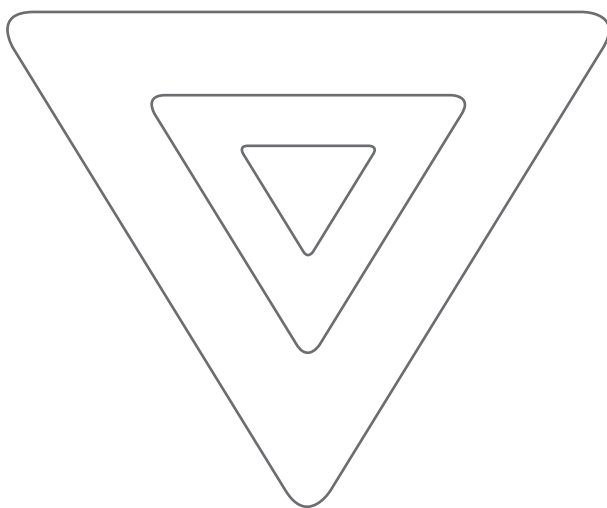


文化部文化艺术科学研究资助项目
“20 世纪三四十年代中国电影中的诗性传统”
(15DC20)
结项成果

作为 精神史的 电影史

中国电影中的诗性传统 1930-1949

孙萌 | 著



商务印书馆
The Commercial Press

引 言

本书以诗性的眼光关照 20 世纪三四十年代中国电影史，倡导电影文化中的诗性精神，从 20 世纪三四十年代中国电影史中，挖掘出蒙尘近一个世纪的中国诗性电影精神之基因，展现了中国早期电影的神采与风骨，探究了这一时期电影诗性精神的生成过程、表现形式，以及它与时代、文化、环境、历史诸关系的特征，从中揭示了中国电影史的正根和正旨，对当代中国电影文化的诉求，给出了回到诗性传统源头走向诗意未来的回应。中国早期诗性电影的研究，对中国当代电影面向世界具有重要的启示意义。

本书第一部分为“电影诗学导论”，系统梳理、研究了本书的理论基础。通过研究维柯的“诗性智慧”，亚里士多德与施塔格尔的诗学，俄国形式主义电影诗学，帕索里尼的诗的电影，多宾与大卫·波德维尔的电影诗学以及中国传统文化与美学中的诗性，对“诗性”的概念、本质及分类进行了系统阐释，对诗性电影的内涵、电影的诗性与表现形式进行了具体描述。笔者认为诗性是人性本能的天性的能量，创作者葆蓄一颗童真之心，一直和他的身体连动着、映照着，是人类原初状态时所具有的思维方式。诗性是一种如同感觉力和想象力的诗性能力和心理功能，本质上是对人类命运终极关怀的想象、激情与创造。诗性能激发人的原创性，对人性的救赎与创造力的回归有着重要意义。

本书第二部分为“走向诗性的电影”，深入 20 世纪三四十年代中国电影史，对那些电影史上被忽略的、对电影艺术有特别贡献的导演和作品进行了研究，认为中国早期电影人在创作实践中彰显了对自由、平等、美善的呼唤，为中国电影的艺术风格以及人性表现等方面的深化与发展做出了独特的贡献。深度解析了发现的六种诗性存在形态：诗性写实主义电影、诗性浪漫怀旧电影、诗性表现主义电影、诗性喜剧电影、诗性悲情史诗电影以及诗性写意电影，这些电影以强大的精神性与独特的生命力构成中国早期电影的风骨，其审美特征在于通过影像的力量深入到人物的内心世界，并以关怀人的情感、命运及生存遭遇为最终目的。诗性的电影反映了那个时代的精神，也反映了导演的愿望、理想以及对未知的预感。诗性电影创作者追求普世的爱，对电影艺术有一种殉道精神，讲求诗性的美感，诗性的美感统领着电影的创作，在他们的电影中，电影与诗性美感密不可分。诗性的美感把人性引向了神性，引向了苍茫的宇宙以及未来，这正是电影艺术创作中最宝贵的，也是最需要发扬的。诗性电影遗世独立，走向未知，具有永恒性。中国传统文化指向“天地人”是一个“命运共同体”，诗性电影也是中国传统文化、现代人类的愿望。

电影艺术追求一种“卓越的价值”，而这种价值的极致体现是诗，一种诗歌精神。西方诗学话语与中国传统美学成为中国早期电影人谙熟于心的资源，处于危机时刻的中国以及历史世变引发的诗性自我的感召，共同促成了 20 世纪三四十年代中国诗性电影的生成与表达。这些电影创作者一方面向欧美电影学习、借鉴；一方面大量吸收中国传统文化与美学的素养，在电影中融会贯通中国古典诗词、小说、戏曲以及中国画等不同艺术样式的诗性表达，形成了富有东方韵味的中国式的电影艺术形态。“嚶其鸣矣，求其友声”，^① 本书即是对听到“鸟鸣嚶嚶”后的一种相应。文章写不尽悠悠电影史，本书也是古月照今尘的一份执念与期许。

^① 周振甫：《诗经译注》，中华书局 2005 年版，第 237 页。

目 录

第一部分 电影诗学导论

第一章 “诗性”概念的提出 3

- 一 创造力的颂扬：维柯与“诗性智慧” 3
- 二 系统的诗艺：亚里士多德的《诗学》 9
- 三 兼容的美学：施塔格尔与《诗学的基本概念》 14

第二章 电影理论中的诗性 18

- 一 陌生化的内心语言：俄国形式主义电影诗学 18
- 二 光的冠冕与神话重生：帕索里尼与《诗的电影》 23
- 三 “扭结”的浓缩物：多宾与《电影艺术诗学》 32
- 四 节制之道：大卫·波德维尔的电影诗学 39

第三章 中国传统文化与美学中的诗性 51

- 一 立象以尽意：中国汉字中的诗性 51
- 二 情志并举：诗言志与诗缘情 54
- 三 情景交融，虚实相生：赋比兴的诗性美学 58
- 四 超以象外，得其环中：意境的诗性本质 61
- 五 游心于“道”：庄子的诗性 65

第四章 诗性电影与电影的诗性 71

- 一 诗性电影的内涵：倒影、梦境与形象的直觉 71
- 二 电影的诗性与表现形式：情感生活在空间、时间和诗中的投影 75
- 三 诗性电影的图腾：半人半神 84

第五章 中国电影诗性研究现状 87

第六章 研究方法 with 意义 94

第二部分 走向诗性的电影

第七章 “后五四”时期的影像表达：人的觉醒 97

- 一 时代的感召与易卜生的影响 98
- 二 娜拉之光：社会问题片与女性意识 104

第八章 人生世相的返照：写实清流 125

- 一 作为一种创作手法的写实主义 125
- 二 新兴电影运动：现实题材与写实手法的兴盛 134
- 三 灵魂的写实主义：人性与神性融合的《神女》 151
- 四 海上遗珍：《万家灯火》《新闺怨》与市民电影 162

第九章	乡土意识与乌托邦想象：浪漫怀旧的影像	171
一	中国早期诗性怀旧电影中的桃花源情结	174
二	孙瑜 1930 年代电影中的女性与现代性	181
三	从现实的重负下解放心灵：浪漫经典《大路》	197
第十章	赛壬沉默，歌声响起：表现主义电影	203
一	内心震荡的映像从阴影的嘴中滑落：表现主义电影	203
二	表现主义电影的先驱：侯曜、卜万苍、费穆与吴永刚	207
三	哥特魅影与无源之音：《夜半歌声》	226
四	20 世纪 40 年代表现主义余韵：《夜店》与《群魔》	238
第十一章	以笑写哀，悲喜交集：诗性喜剧电影	246
一	寓庄于谐，笑中带泪：沈西苓与袁牧之的银幕诗学	248
二	浮世悲欢与苍凉况味：“文华”笔触	264
三	大时代的忧思与小人物的悲喜：《大团圆》	274
第十二章	家国故事与镜语赋比兴：1940 年代中国史诗电影	285
一	家国故事：情节剧与忧患史诗	288
二	多重叙事：平行、对比与交叉相结合	294
三	复杂人性：反英雄与成长主题	297
四	镜语：赋比兴与诗性表达	302

第十三章 写意电影与心灵视像：一代宗师费穆 309

一 现世边缘，历史主流：诗人导演费穆的电影人生 309

二 隐喻构建与虚实结合：《狼山喋血记》 317

三 精神自传与道德神话：《孔夫子》 320

四 抒情传统与“骚”的美学：《小城之春》 328

结 语 348

主要参考文献 352

写意电影与心灵视像

一代宗师费穆

沧海月明珠有泪，

蓝田日暖玉生烟。

——李商隐

我生活在不断扩大的圆形轨道，

它们在万物之上延伸。

——（奥地利）里尔克

一 现世边缘，历史主流：诗人导演费穆的电影人生

费穆（1906—1951），字敬庐，号辑止，原籍苏州，1906年10月10日生于上海。祖父费访壶曾当过清廷的御医，父亲费子昭是铁路的技术员。1916年举家迁居北京，小学毕业后，1918年升入法文高等学堂学习。费穆1922年在此求学期间结识了朱石麟，后成为好友。出于对电影的共同爱好，同年与朱石麟、贺孟斧、宗惟庚合办《好莱坞》电影杂志。1924年毕业，时年十八岁，为尊重和服从父母的意愿，同年开始到临城矿务局工作，任会计主任，由于爱好电影，利用业余时间开始进行文学创作及电影评论，给报纸写散文、随笔，并以敬庐为笔名给朱石麟主编的《真光影报》

写影评。1926年20岁时，遵从父母之命与巫梅结为夫妻。1927年，罗明佑成立华北电影公司，旗下的《真光影报》改名为《华北画报》，费穆仍然是该刊物的主要作者之一。

1928年，费穆由北京调往天津，出任中法储蓄会文书主任。1930年，应聘为天津华北电影公司编译主任，为影院外国新片翻译英文字幕和编写说明书。他与钟石根、贺孟斧、冯紫墀四人组成了中国最早的字幕组，经常聚在一起谈论文艺与电影，他们不仅研究电影的拍摄手法，琢磨摄影机的技术问题，还常常分析研究电影的情节设置和艺术风格。夏天，他们每次都要吃西瓜消暑，当四人决定组成电影创作团队时，便给这个组合起了一个有趣的名字“西瓜团”。1931年，费穆参与侯曜编导的《故宫新怨》一片的拍摄工作，出任助理导演，熟悉了影片制作流程，并开始电影剧本的创作。1932年，费穆从天津来到上海，正式成为新成立的联华影业公司的导演。1933年，二十七岁的费穆导演了处女作《城市之夜》，小说原作者是钟石根，编剧是贺孟斧和冯紫墀，可以说是“西瓜团”的集体亮相。

费穆出身世家，在保守而严格的家庭环境中长大，加之费穆是费家的长子兼长孙，自幼被要求成为众兄弟的表率，他长大后在社会谋生、婚姻选择等方面遵从长辈心愿便是明证。但费穆对自己的电影理想始终没有放弃，从会计主任、文书主任、编译主任到电影导演，前后经过八年时间，他以最大的决心和勇气，顶住来自父亲的反对与阻力，坚持己见，加倍努力埋头钻研电影理论，他对电影艺术的专注与执着终于感动了母亲，在母亲的劝说下，父亲同意他从事电影工作。费穆最终走上电影导演之路，实现了自己的电影梦想。

费穆在少年时代饱读古人圣贤诗书，法文高等学堂则为他开启了探索西方文化之门。他勤奋好学，不仅中文根基深厚，还精通法、英、德等多种外国语言。凭借超强的外语能力，费穆得以直接观看大量国外的电影，他尤其喜爱欧洲的艺术电影。费穆喜爱读书，每晚不等床头煤油灯烧尽绝不不舍得放下手中书本。由于长期在暗淡的光线下用眼，他的视力受到严重

损伤，20岁时导致左眼几乎完全失明，直到去世，始终只能用一只右眼阅读和工作，但却因此得以“洞悉一切”。他博览群书，从文学、历史、地理、数学，到经济、政治、哲学，甚至经文，广泛涉猎，也正是这种强烈的求知欲，奠定了费穆深厚的文化底蕴和独到的人文视角。从20世纪30年代初至1951年去世，费穆先后导演了《城市之夜》、《人生》（1934）、《香雪海》（1934）、《天伦》（1935）、《狼山喋血记》（1936）、《春闺梦断》（1937，编入《联华交响曲》）、《镀金的城》（1937）、《北战场精忠录》（1937，纪录片）、《斩经堂》（1937，戏曲片）、《孔夫子》（1940）、《洪宣娇》（1941）、《古中国之歌》（1941，戏曲片）、《小城之春》（1948）和《生死恨》（1948，戏曲片）等影片，并担任《世界儿女》《前台与后台》等八部电影的编剧，20世纪40年代，他还编导了《浮生六记》《红尘》等十三部话剧。最能体现费穆创作思想和艺术特色的是他编导或导演的七部长故事片，即：《城市之夜》《人生》《香雪海》《天伦》《狼山喋血记》《孔夫子》《小城之春》。相比同时代一些有着几十部甚至一百多部影片的导演，费穆的电影作品不算太多，但这丝毫不影响费穆在中国电影史上独特而又尊贵的地位。《孔夫子》与《小城之春》一刚一柔，一阳一阴，一山一水，共同组成“摩登圣人”费穆作品的双子星座。

费穆在中国电影史上，以博览群书、才华横溢、思想深邃著称，这位“摩登圣人”站在传统与现代、东方与西方的交汇处，既借鉴当时西方电影本体的成功经验，又注重从中国古典文学、音乐、书法、绘画和戏曲等经典中汲取精华，将民族性与电影观念和技术运用融为一体，费穆的写意电影开创了中国电影独一无二的感受模式和美学样态，呈现出古典与现代交融、人文与意境共生的美学风貌。费穆从不同侧面对人的生存价值、人生的目的和意义进行了哲理性的探讨，善于从心灵深处刻画人物性格，在艺术处理上，镜头凝练，构图优美，形成了他独特的清淡、典雅、朴素、自然和意境幽深的风格。费穆对中国电影有着独特贡献，在中国电影史上，促发了新的电影观念的形成与民族诗性电影的生成，他的写意电影突出表

现在对影戏观的突破、高度的影像化与气韵生动三位一体的美学，费穆因此被称为中国现代电影的前驱，他不愧为电影艺术的先知。

费穆对电影本体的自觉意识，促使他去思考“电影化的电影”的表达方式。对于中国电影的最初形态，费穆认为“这与其说是中国电影中了文明戏的毒，毋宁说是受了文明戏的培植”。^① 所以他对郑正秋是推崇的：“盖棺论定，郑正秋先生应为中国新剧、电影两界之两代元老，我等后学，愿承其余绪，发扬而光大之，以慰先生。”^② 但他又深信电影的境界是无穷尽的，表现手法也是多样化的，电影创作者应该去发现新的方法，不应拘泥于旧的窠臼。费穆在第一部影片《城市之夜》中，已经有意识地规避当时盛行的戏剧化叙事结构，探索了电影特有的造型表现力和叙事方法。《城市之夜》是一部具有现实批判意识、暴露都市黑暗面的影片，讲述一位富商为了开发跑狗场圈地，使贫民窟的穷人没有活路，走投无路之下，穷人的女儿为了挽救病父，只能违心地去做舞女。经过内心痛苦的煎熬，决意投入黑暗的城市之夜，走向看中她的富商之子。费穆根据不同片段的内在联系，采取时空交叉等表现手法，运用蒙太奇将其组织起来，形成有意义的叙事整体。在局部，又利用电影造型的表现力来呈现平凡生活情景的内在意蕴。片中贫民窟与高大的洋房、富翁与贫民、悲苦与荒淫、天堂与地狱的参差对照，形象地传达出影片的主题。“在中国，因为电影的历史太短，电影的发达太幼稚，许多电影艺术家还过分重视甚至迷信戏剧的成分，这为电影艺术的发展，实在是值得纠正的一件事。然而《城市之夜》，明白地把这传统观念打破了。”^③ “《城市之夜》虽然是处女作，就显出他纯熟的技术。”^④ 影片上映后引起电影界的关注，费穆一举成名，跻身于中国第一

① 费穆：《杂写》，《联华画报》第5卷第1期，1935年1月。

② 费穆：《悼郑正秋先生》，黄爱玲编：《诗人导演费穆》，复旦大学出版社2015年版，第12页。

③ 夏衍等：《〈城市之夜〉评》，《晨报》1933年3月9日，“每日电影”。

④ 凌鹤：《费穆论》，《中华图画杂志》第46期，1936年9月。

流导演的行列。

《人生》描写一个失去父母、没有教养的孤女，从拾垃圾的野孩子、婢女、女工以至沦为妓女，最终死亡的悲剧。阮玲玉饰演的主人公是一个浸在苦水里的灵魂。《人生》在当时被认为无论在内容与技巧上，比《城市之夜》更为进步，“全以画面去表现剧情，这无疑是电影的本能，但也不是每一个导演都能做到的。仅就这一点，我们可证明他组织画面的高人一等的手法。”^① 费穆自己认为：“在《人生》影片里，并不能答那些近乎玄妙的人生问题，只是撷拾一些人生的断片，素描地为人生画一个轮廓。”^② 凌鹤评论说：“自首至尾，全是慢的旋律，这在哲学的伦理片中，自然是非常适合。”^③ 在 700 个左右的镜头中，“镜头的角度和画面的构图，都可以看出极有修养。”^④ 到了《香雪海》，他对影像本体的追求更加自觉，“我认为戏剧既可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，而自成一家数。近年来电影艺术的创作方式的进步，加强了我的偏见；所以在《香雪海》中我曾极力避免‘戏剧之点’的形成，而专向平淡一路下功夫”，并认为“这在戏剧的原理方面说，诚然是一种损失，但在一个新的电影的观念之下，我们正不妨无视于此种损失”。^⑤ 影片用心理描写和氛围营造的方法来抓住观众的情感，以一贯的沉静情调写出了由于知识所限，因而被宗法势力所捉弄的女性的感伤忧郁，让人们对一个农村妇女两次出家 and 两次还俗的凄怆身世深表同情。尽管我们现在已无法看到费穆最早的三部影片，但从当时的评论与导演阐述中，可以想象并感受到费穆电影艺术的独特魅力。

① 凌鹤：《评〈人生〉》，《申报》1934年2月4日，“电影专刊”。

② 费穆：《〈人生〉的导演者言》，《联华画报》第3卷第4期，1934年1月21日。

③ 凌鹤：《评〈人生〉》，《申报》1934年2月4日，“电影专刊”。

④ 同上。

⑤ 费穆：《〈香雪海〉中的一个小问题——“倒叙法”与“悬想”作用》，《影迷周报》第1卷第5期，1934年10月。

《天伦》依然是费穆寻找、建立电影艺术本体，摆脱戏剧附庸地位，探索民族诗意美学的一部电影。这部1935年9月7日上映的电影，是我们现在可以看到的、费穆现存最早的电影。《天伦》表达了“老吾老以及人之老，幼吾幼以及人之幼”的大爱观和百善孝为先的中华传统道德主题，描写了祖父礼庭由于父亲临终前的遗教，由浪子变成“仁爱”的人，而后一生践行，到他临终时又以其父遗言教育儿子的故事。一个三代同堂的家庭饱受煎熬，影片却围绕着孝道与爱心，不动声色地引领我们走向善意的结局。影片有着典型的东方韵味，真挚，清正，素朴，庄重，无论视或听，都把观众投到一个绝对东方的美学世界里。影片采用了民族音乐配音，是中国第一部用国乐配音的默片。作曲由著名音乐家黄自担任，使用了月琴、琵琶、锣鼓等民族乐器。月琴的独奏把伤感凄切的情调真切地传达出来，明亮而富有刚性的琵琶声很好地衬映出影片的情绪，锣鼓的运用在突然紧张的场面中产生了优美的效果，营造出戏剧气氛，这些民族风味浓郁的音乐充分烘托了电影的传统主题，由郎毓秀演唱的主题曲《天伦歌》更是脍炙人口。费穆以音乐营造“空气”，“这里的音乐使人不觉得是另外的东西，而是紧密地渗透到画面的组织里去的。它帮助情绪的发展，并且创造新的气氛。”^①《天伦》在当时被公认为配乐最完美的默片，使人们对民族音乐配乐的优美有了新的认识。影片在上海放映后获得了很高的评价，不久作为第一部中国电影在美国放映。

《天伦》有着十分强烈的影像风格，“它做到在不完备的机械设备的条件下默片技术的最高峰。”^②影片的片头，费穆使用象征主义手法表达了剧旨：在盎然的田园风光中，一个年老的牧羊人费劲地找回了离群的小羊羔，黑白画面犹如动态山水画，清新怡人，饱含宗教感的意象又有一种沉郁的理性精神，发人深思。片头字幕过后，出现了快速运动的长镜头，首先是

① 舒湮：《〈天伦〉（评二）》，《晨报》1935年12月，“每日电影”。

② 同上。

近景，然后是疾驰的马蹄的特写，接着是策马飞奔的一个非常流畅的长镜头，再特写马蹄，同时叠印到老人奄奄一息的脸，这样一组镜头的运用和剪辑充分展现了导演的功力，在同时期的中国电影，很难看到类似的富有表现力的影像，东方电影中，直到黑泽明的《罗生门》（1950）、《蜘蛛巢城》（1957）出现。片中还有比兴手法的运用，如以巢中小鸟哺食来使人想到父母养育儿女。整部影片无论构图、灯光、蒙太奇、景深、剪辑、场面调度以及摄影机运动，都有大胆和让人惊艳的处理，并且自由而熟练地服务于故事，表现出费穆在电影技巧方面的先锋实验精神。影片开篇介绍清末儿子的孝顺与另一个时代儿子的花天酒地，特别强调了一个时代的结束，是“五四”新文化运动以来，知识分子对激进主义的一次反思，对中华传统文化可取之处的一次呼吁。费穆在民族危机的时刻，在新旧交替的矛盾中，表现出作为文人导演传承传统文化的自觉担当。他运用个人新的理解来阐明儒家的仁术，用一种浓郁的民族情感对中国传统伦理进行礼赞，试图用影像世界呈现心中和谐博爱、没有冲突的理想社会。从这一层面来讲，五年之后的《孔夫子》是对《天伦》的一次深化和升级。

费穆在《风格漫谈》一文中谈论了“从未被中国电影工作者认真讨论过的问题”，即“中国电影的民族风格问题”，他认为中国电影只能表现自己的民族风格，中国电影在使用现代创作技巧之下，要把握民族风格，“处于现代的中国，我们要仔细想一想，怎样把握中国电影的民族风格。”^① 费穆的新的电影观念，主要体现在他对电影本体的追求和对电影民族风格的追求。民族风格，即费穆推崇的写意韵味和诗意的“空气”。费穆认为，电影要抓住观众，必须使观众与剧中人的环境同化，要达到这种目的，必须创造剧中的“空气”，电影要以生动的“气韵”来表现人物内在的生命和精神，表现物态的内涵和神韵。从《城市之夜》《人生》《香雪海》到《天

① 费穆：《风格漫谈》，《大公报》1950年5月6日。

伦》，费穆通过摄影本身、时空营造和对比烘托等对“空气”进行了探索。在《狼山喋血记》《孔夫子》《小城之春》三部有声片中，费穆对诗意“空气”的创造更加苦心孤诣，也更加得心应手。

费穆是中国电影史上最伟大的导演。他电影中惊人的原创性与陌生感来自于他用诗来思考一切的方式。他的内在源头是《诗经》、庄子、孔子、屈原、李白、杜甫、苏轼与曹雪芹等。他感应着时代思潮与文化观念，在作品中映照时代精神与智性骚动并超越时代，对电影的内在因素和外部关系做出了自己独立的思考，以自己生命的全部去换取艺术和政治上的坦诚，“技进乎艺，艺进乎道”是对他的电影艺术的最好注脚。他勇于创新，在中国电影史上创下了多个第一：《天伦》既是第一部有全部配乐的影片，也是第一部全部用民族音乐配乐的影片；《生死恨》是中国第一部彩色片；《世界儿女》是中外第一部合拍片。作为一位精神写实主义者，费穆在电影中探求生命的真实、情感的真实与人性的真实，让精神直接诉诸精神，带领观众一次次深入现实的意识层面，那个由精神迷宫构筑的抽象现实，让内心体验成为提升精神境界的关键，使影像的心理特征更加鲜明。电影成为他内心激情的映像，成为他创造性想象力的诗性表达。他在电影艺术中传承东方美学，在世界影坛中树立中国电影的民族特色，形成了自己独特的中国式的电影艺术风格与形式。他的电影代表了一个民族的文化品格，就像小津安二郎之于日本电影、奥森·威尔斯之于美国电影，塔可夫斯基之于苏俄电影，赫尔措格之于德国电影，瓦伊达之于波兰电影。作为一个思想型的电影作者，费穆在电影中描写人的存在境况，启发我们每个人去发现自我。

但费穆和他的电影，在很长一段时间内，都沉寂无声，不被世人理解。据费穆的女儿费明仪回忆，费穆去世前的晚上，曾经对她说过这样的一段话：“当初我的父母，为了我进电影界，一直跟我吵，而且非常生气。可是我从没有后悔，我爱我的工作，埋头苦干而毫无怨言。有人批评我，说我拍的电影不容易接受，叫好不叫座。怎样才能算是真正的成功？用物质上

的成功作为评价的标准未必正确，我不在乎；我绝不会为了人家的喝彩而拍电影……这一切都算不了什么；只是，有时候我会觉得很寂寞，问题是我的感受，究竟有多少人能理解？”第二天早晨，即1951年1月30日清晨7时，费穆心脏病突发逝世，这段遗言饱含着费穆对自己人生和艺术道路坚持、对艺术情操的恪守。

20世纪80年代开始，费穆作为一个独特的电影艺术家被重新发掘和认定，受到越来越多的重视和赞誉。国内外电影人认为他把中国传统美学和电影语言进行完美的嫁接，开创了具有东方神韵的银幕诗学。1995年，在纪念世界电影诞生一百周年、中国电影诞生九十周年之际，费穆被授予中国电影世纪奖导演奖，《小城之春》被选为中国电影史十部经典作品之一。2005年，中国电影百年诞辰之时，香港电影金像奖由101位业界人士选出了103部最佳华语片，《小城之春》被评为百年百部最佳影片之首，同时也被英国电影杂志《视与听》846位影评人评为世界电影史250部最佳影片的第127名。寂寞影心的费穆终于实至名归，得到迟来的应有的声誉。在东方经典电影的核心区，费穆，这位导演中的导演，成为最耀眼的那一个。

二 隐喻构建与虚实结合：《狼山喋血记》

《狼山喋血记》是“国防电影”的开山之作，1936年11月由联华公司出品，由沈浮、费穆编剧，费穆导演，刘琼、黎莉莉、张翼等主演。影片以野狼肆虐村庄、猎户团结打狼的寓言故事隐讳表达了抗日主题。对诗性电影孜孜以求的费穆，即使在这种激烈的题材背后，他仍然用寓言性的诗意去讲述打狼的故事，体现了他无愧于“诗人导演”的美誉。“在故事和结构方面，都不同于所谓‘戏剧性’丰富的作品的。但是这张影片的内容

是刚劲的，而费穆先生的手法，却是‘清丽’。”^① 这部影片仍然延续了费穆摆脱“文明戏的毒”，寻找一种纯粹的电影语言的努力。影片公映后，虽然因为导演费穆的艺术手法不为普通观众欣赏而票房一般，但评论界反响热烈，当时的32位影评人联名推荐，将之誉为“内容充实而技巧成熟的影片”，“在中国的电影史上开始了一个新的纪元”。^② 作为“国防电影”代表作的《狼山喋血记》尽管是当时的主旋律，但从电影艺术和技术诸方面能给后人很多启发，甚至震撼。从剧本原初的名字《冷月狼烟录》可以一窥费穆心仪恐怖冷冽氛围的表现主义情思，对写实内容的写意化追求。

《狼山喋血记》卓尔不群，整片皆为隐喻。在当时不能公开宣传抗日情绪和主张的局势下，它的警世意义不容忽视：狼群象征日本帝国主义，不同人对待狼群的态度喻指对待外来侵略的不同思想。影片意在揭示日本帝国主义的残暴罪行，更重在表达外敌面前不抵抗的可恶和无耻。导演塑造了鲜活的人物群像，表现出不同人物的性格特征和性格的发展：一派是自始至终坚决打狼的打狼派（抗战派），代表人物是村姑小玉（黎莉莉饰演）、猎户老张（张翼饰演），影片给了二人许多持枪出击、勇于战斗的剪影式镜头；一派是可以争取的、用血的事实教育改造过来的中间派，以刘三妻子（蓝苹饰演）为代表，当她自己的孩子被狼拖走吃掉以后，立场发生了急剧变化，成为一个坚定的打狼派；一派是胆怯的逃避派，对狼采取能躲就躲、能忍就忍的避让妥协态度，茶馆老板赵二（洪警铃饰演）是突出代表，他那句“关紧大门、画上白圈”就可以把狼吓跑的虚言，是编导对他不无鄙视的滑稽角色定位，也是当时民众心目中对中央政府及其绥靖政策充满讽刺的写照。《狼山喋血记》的三种人物类型，基本反映了当时

① 尘无：《〈狼山喋血记〉观后感》，《大晚报》1936年11月22日，“火炬”。

② 32位影评人为：李一、龚之方、怀昭、鲁思、于雯、莫思、张一苹、旅冈、白浪、曼华、台生、韩平野、凌鹤、未名、万秋、尤兢、徐怀沙、陈毅、张庚、唐纳、柯灵、汤梅修、白尘、麒麟、伊明、丁丁、尘无、黑婴、侯枫、唐瑜、灵犀、大峻，他们写了题为《推荐〈狼山喋血记〉》的文章，并在文章后面署名，发表于《大晚报》1936年11月22日，“剪影”。

国民的心态以及中国各政治势力对日政策的走向，意指着凝缩的现实，昭示着只有团结抗日、共御外辱才是中华民族“躲”过此难的唯一出路。从这个意义上说，《狼山喋血记》采取的寓言化、象征性的叙述方式，以及对国民性的批判无疑是非常成功的。

费穆在《狼山喋血记》中展示了自己非凡的艺术才华，让人感受到他的博学、沉毅与浑朴天成。费穆“对于文学的修养很深，这点是帮助他在电影上的成功的”，因而创作出“接近知识分子的高度的艺术”。^① 影片注重声画氛围与节奏，构图用光、配乐与声音效果意蕴十足，透现出苍劲奇伟、清俊超逸之气，构建出沉稳、简洁、大气、精致的诗意神韵。富有意境美的空镜头，细腻自然；大量晃动的镜头，为影片营造出一种呼吸感；运用自然光拍摄室外实景，凸显阳光下的明媚山野；用许多特写镜头来表现打狼的细节，气韵刚劲；影片高潮打狼的快速蒙太奇组接，让人物处在画面最底部的逆光镜头，以及人物在空镜头中从后景进入镜头的预留镜头，显示出了费穆对于电影语言的纯熟掌控；开头的群像以及声音对画外空间的扩展，结尾处多人持枪出击的剪影式诗意镜头，复沓纷繁，显示出导演丰沛郁勃的创造力。片中的各种仰拍、运动镜头、空镜头、全景、特写等的轮番登场及风格化造型，镜头与镜头之间组接的缓疾有致，精准匹配情景所需的情绪节奏，使影片更像是一部前卫的实验电影，运镜风格让人想起大卫·格里菲斯的《佩吉巷的火枪手》（1912）、杜甫仁科的《大地》（1930），非常规构图则让人想起约翰·福特的《关山飞渡》（1939），几处长镜头运用毫不逊色于雷诺阿的《游戏规则》（1939）。费穆在有意无意中探索着造型感和电影诗性，人物风景的剪影、苍茫的天空诉说着中国早期电影的艺术化、影像化诉求。国防电影《狼山喋血记》既有中国传统美学的神韵，又有 20 世纪现代主义的艺术触觉。

① 尘无：《〈狼山喋血记〉观后感》，《大晚报》1936 年 11 月 22 日，“火炬”。

《狼山喋血记》在苏州拍外景时，上海同时在拍别的影片。当时联华公司只有一部有声摄影机，电影器材不足，只能采取上海、苏州两地轮流使用的办法，天晴在苏州拍外景，雨天把机器拿到上海拍内景。由于在摄制过程中受到各种客观条件的限制，外景还未拍完，即匆匆返回上海。但费穆有丰富的剪接经验，许多来不及拍的外景镜头，却能在内景中得到弥补。比如外景需要小玉和老张从远山跑进镜头，却只能利用狭小的摄影棚来展示开阔的场景，他便用分切办法先拍小玉一个人向老张方向跑，镜头比较长，再拍老张向小玉方向跑，最后拍近景两人会合。这些场景利用时间展开了空间，扩大了观众的视野，展现出深邃的意境，同时，为了避免外景的广阔场面，影片还采用了许多特写镜头。费穆把摄影棚内拍摄的特写镜头与外景穿插剪辑在一起，完成了这部虚实结合的叙事诗一般的电影。《狼山喋血记》之后，费穆参与导演了联华公司的另一部国防电影、集锦片《联华交响曲》（1937），即表现主义韵味十足的《春闺梦断》，《春闺梦断》可以说是《狼山喋血记》的浓缩版、精华版，这部不到10分钟的短片，有着惊鸿一瞥的美学，展现出费穆追求电影影像化的电影观念。

三 精神自传与道德神话：《孔夫子》

1940年，费穆编导了自己的心血之作《孔夫子》，这部古装片由唐槐秋、张翼主演，民华影业公司出品。影片的主要事件和主体结构来自《史记》中对于孔子的记载，讲述了圣贤孔子在鲁定公至鲁哀公16年间的主要活动。这部历史人物传记片没有完整的故事，没有高潮迭起的戏剧性，在一种诗意的氛围中展现主要人物的独特品质，笼罩着一股浓烈的悲怆情怀，非常风格化，同时又很简约、质朴，给人新的震撼，让人肃然起敬。影片呈现出一种庙宇的特质，充满庄严、清正、古朴之气，给人沉厚、悲悯、提升、净化、体恤、中和的宗教感。

《孔夫子》的拍摄，正值抗日战争进入胶着状态，上海成为“孤岛”

的时期。从1937年11月底上海沦陷，到1941年12月8日太平洋战争爆发，日军进入租界止，历史上称为“孤岛”时期。此时的上海租界，政治环境极其险恶，电影创作者在政治和营业的双重压力下，采用机智巧妙的方式来表达自己的创作意图，表现出艺术家的良知与勇气。他们借古喻今，用古人的酒杯，浇自己的块垒，拍摄了多部古装片，在历史与现实之间，构成一种相互映照的关系，从而唤起观众强烈的共鸣。如欧阳予倩编剧、卜万苍导演的《木兰从军》（1939），阿英编剧、张善琨导演的《明末遗恨》（1939），吴永刚编导的《林冲雪夜歼仇记》（1939），周贻白编剧、卜万苍导演的《苏武牧羊》（1940）等。但这些很快被大量粗制滥造的才子佳人、民间故事古装片所替代。针对此种现象，费穆撰文批评道：“古装片已成程式化。每一片中，必有英雄，美人，昏王，奸臣等。情节则有击剑，夺美，上断头台等等。此外则伟大布景，疯狂群众，均是必不可少之物。如果特出之明星演来，尚觉有声有色，若以寻常辈学步效颦，斯真味同嚼蜡矣。”^①《孔夫子》是民华公司的创业之作，费穆曾说：“要么不拍，要拍就拍一个人家不拍的题材，不要那么只讲娱乐、商业的。就拍古代了不起的教育家孔夫子吧。”^②费穆和民华公司创办人金信民，在“孤岛”影坛的一片混沌中，花了近一年的时间和巨大的资金去拍摄《孔夫子》，可谓逆流而上，用心良苦。影片中孔子在春秋乱世对其弟子谆谆教诲：“国家兴亡，匹夫有责，看，强国欺凌弱国，乱臣贼子到处横行，残杀平民，生灵涂炭，拯救天下之重任，全在尔等每个人身上！”“正心，诚意，修身，齐家，治国，平天下，乃大丈夫立身之本。”这些话也代表了费穆的心声。当时的中国正处于中西文化冲突之中，儒家文化受到质疑，费穆感受到传统文化被遗落在历史荒原上的悲凉，试图用电影发出规劝。重要的不是故事讲述的年代而是讲述故事的年代。他在政治困境与文化困境中知难而上，把影像直

① 费穆：《影话》，《华北画报》1928年第16期。

② 黄爱玲：《访金信民》，《诗人导演费穆》，复旦大学出版社2015年版，第121页。

接承接到了儒家文化奠定者身上，崇仰中国传统文化精神，呼唤孔子的仁爱道德与礼乐教化，以古鉴今，用以构建人们的精神世界，让民众重启心中的道德律令。孔子身处衰世，先后困于奸乱，绝粮陈蔡，弟子死难，家人凋零，落得孑然一身却仍与世抗衡，节高气傲，正义长存。影片借孔子颠沛流离、命运多舛的人生，讲述乱世危局中个人的困守，映射出作者身陷“孤岛”之围而以先师自勉、自励的深意，可谓“时代的孔夫子”^①。孔子是费穆独特个性的理想化投射，他在倾听孔子的时候听到了自己的声音，朝圣者费穆与导演费穆在电影中完成了信仰与诗的统一。从这一层面来看，影片成为费穆的精神自传。

费穆在《孔夫子及其时代》一文中深刻指出：“孔子只有道，没有术（和耶稣一样）。自己是一个大教育家、大思想家、大哲学家，却做了一个时代的政治的牺牲。”^②孔子的时代，是诸侯争霸、封建制度开始腐烂，一般的政治原则和道德生活完全无法维系，全中国紊乱到极点的时代。孔子用两种方法来实现他的救世理想，一是使天下重振纲纪，推行仁政，拯黎民百姓于水火之中；二是要从最基本的教育做起，并强调“君子”这个词是做一个“好人”的标准。他首先着眼于士大夫阶层，以为一个君子的社会，可以进入他臆想的“好人政治”的阶段，如果统治阶级属于君子社会，天下便有希望，从“仕而优则学，学而优则仕”可见孔子的士大夫教育思路。孔子在政治方面是一个彻底的失败者，他没有造就任何了不起的政治家，但是孔子创造了中国人特有的道德教育。中华民族在佛教传入以前没有任何形式上的宗教，“孔子的人生哲学、伦理原则、一切做人的道理形成了一种无形的宗教，支配着数千年来中国民族的精神生活。”^③孔子一方面提出了许多与耶稣教义相媲美的基本法则；一方面被积极的现实主义救世热

① 傅葆石：《双城故事：中国早期电影的文化政治》，北京大学出版社2008年版，第59页。

② 费穆：《孔夫子及其时代》，《〈孔夫子〉影片特刊》，1940年12月1日出版。

③ 同上。

情所驱使，身体力行，高呼着改革政治。费穆深深理解孔子，把他看成与耶稣、释迦牟尼同类的人，从影片片头可以看出这一点。“救天下，要先正人心；行仁政，要‘好人政治’。孔子明知不是一朝一夕之功所能收效，至少30年，多则百年。所以他就周游列国，奔走呼吁。他并未预料到在两千多年后的今日，世界还是这样一团糟！”^①孔子是一位行动的圣贤与诗人，他一生所有的努力都是和黑暗作斗争，他的性格力量一如洞穴中的火炬。孔子创造出一部恢宏的神话，他的“仁”说，体现了人道主义精神；他的“礼”说，则体现了礼制精神，即现代意义上的秩序和制度。《孔夫子》所寄托的，就是费穆在苦难的时代对拯救的渴求，对信仰的坚定，是费穆将自己的爱国情怀和中华优秀传统文化完美融合的结晶。

《孔夫子》得中国书法真气，有着强烈的金石碑文气息与屋漏痕笔法，沉雄有力，凝练遒劲，苍拙深邃，意蕴丰富，朴茂自然。在费穆如神来之笔的运镜下，影片的影像风格如同移动的雕塑，厚重而又细腻，原始而又现代，充满生命的张力，让人惊叹。影片的开场，是军队出征前举行的庄严的祭祀仪式，兵马列阵，生杀牲畜，并将其鲜血淋在战鼓上，称为“衅鼓”。天地悠悠，鼓声猎猎，旋即把人拉进孔子所处的那个兵荒马乱的时代，醒目的“齐伐鲁”字样不禁让人联想到日本对中国的侵略。天下无道，百姓困苦，乱世需要圣人，就如同影片开始时被士兵扎了一刀的老翁的呐喊：“苍天啊！快出个圣人来救救我们吧。”紧接的仰拍镜头便是衣衫褴褛、清瘦矍铄的孔夫子为众徒弟讲学的场景，感怀伤时之际愁苦之情毕现。这种毫无圣人之风却如丧家之犬的人设，一直贯穿全片，还原出一个具有人性人情的孔子，体现出费穆对“人”的本真的描摹。孔子在鲁任相，却因不能成功劝谏鲁定公而辞去相位，心怀一份对“仁”的坚持，以身殉道，展开周游列国的征途，也注定了其多舛的命运，一如帕索里尼的影片《马太

① 费穆：《孔夫子及其时代》，《〈孔夫子〉影片特刊》，1940年12月1日出版。

福音》与《俄狄浦斯王》，展现了人性悲剧的壮丽与必然。

《孔夫子》如同视觉化的杜甫七言律诗，以流畅精准的镜头语言，典雅考究的画面构图，庄重的场面调度与雅致的古乐，呈现出大师级水准与经典电影特质。一盏灯，一块幕布，一个塑像，就是一座宫殿，一个舞台，一个世界，导演将电影技术与传统舞台剧的表达方式融合在一起，使影片具有强烈的视觉冲击力。为了最大限度地保留舞台剧的风格与魅力，影片的场景大部分采用中景和远景，营造出苍凉古朴的意境。充满神秘力量的一枝一叶、一草一木、一山一石，为影片赋予了某种宿命感，大气而又深邃。孔子在许多场景中都身处高台，导演用摄影机仰拍心中的偶像，以凸显他的崇高伟岸。在鲁公封孔子为官的那场戏里，费穆用极具创意的现代省略手法，通过孔子不同帽子的特写，展现孔子官位的三次晋升，短短几个蒙太奇镜头就将孔子为官的一整段经历叙述完毕。在孔子周游列国宣传教义却屡遭碰壁的段落，导演运用大量的叠印技巧，将孔子眼神坚定向前行走的镜头、奸臣小人私下嘲笑孔子的丑陋嘴脸和孔子一行车队在路上艰难行走的镜头交叠在一起，通过不同场景和人物的共时对比，强烈地表现出这位至圣先师为拯救苍生不畏一切苦难的高贵品格。费穆在影片叙事中还加入带有情绪化色彩的“留白”镜头，即在故事中加入空镜头进行情绪的渲染，增强了影片的写意氛围。

影片的构图有着中国水墨画的意蕴，如颜回病逝的那场戏中，孔子看望完颜回从简陋的居室中出来，路过门口时，屋内阴暗凋敝的气氛与屋外村妇们身上的光线形成强烈对比，镜头接了一个颜回面无血色的特写后转向屋外，当孔子悲愤地喊“天丧予”时，他被框在一个好似囚牢的长方形窗框中，窗框中又有一长方形的门框，而双重画框外，前景树木形成的倒影呈线条状映照在雪白的墙上，枯树枝杈投下的影子，代替了窗子上的栏杆，隐喻着无人能走进孔子的内心世界。片中多次出现凝缩孔子一生困顿处境的那扇“窗”，与其说是一扇窗，不如说是一幅画，他不时地踱步到窗前，举目远眺，思考发自内心的终极命题，而萧风中的枯木寒枝则象征

着孔子的坚守。当孔子的女儿在夜晚祈求父亲不受小人之害时，背后是风中轻扬的白纱帘，窗外竹影投映其上，暗影浮动，虚实相生，有着传统皮影戏的动势与韵律。场面调度上沿用舞台横向调度原则，多用快速水平移动镜头而不是切镜头来衔接交替拍摄的不同人物，颇有中国传统戏曲的舞台程序感。布景上体现了中国古代建筑与园林的写意美感，宫廷场景充满了神州古韵。片中有多处非常打动人的地方，如那些伫立在寺庙里的泥石古人好像都活了过来，为影片平添一股灵性；最后一段，孔子独立高台讲道，累倒台上，尽显先贤的庄严悲壮；开场和结尾的洪钟构成闭环结构，在这变圆的风景中，导演扩大着孔子的存在，使其成为一个“大写的人”，片尾“孔子，孔子，大哉孔子！孔子之前，既无孔子！孔子之后，更无孔子！”的歌声，更是增强了这一存在的神圣感，体现了费穆身处乱世呼唤和平的心愿与拯救家国的爱国情怀。

费穆还非常注重细节，让观众在文物、器皿、书画等视像维度进入历史，人物所处环境参照先秦时代布置，片中孔子到皇宫劝谏，置景如皇宫一般奢华，君王身边的烛台也是由先秦时代的青铜制成的。孔子的服装在具体的情节中也有不同的制式，拜见君王时服饰精致烦琐，与学生田间耕作时便是一袭素朴的布衣。影片考古方面的事宜由费穆的三弟费康负责，费康毕业于中央大学建筑系，擅长建筑与设计。影片的音乐与乐舞部分有取材于明代朱载堉所著《乐律全书》的乐谱与舞谱，如孔子临终前季氏府中的“八佾舞于庭”的乐舞镜头，就是按舞谱中八八六十六个舞生搭建“天下太平”四字图式拍摄的，可是画面上只搭成“天”“下”“太”三个字，“平”字则拍成始终舞乱而不成其字，这种形象化的处理生动地表现出孔夫子所处时代的混乱，并隐喻着中国当时所处的外敌入侵的乱世图景。主题歌《孔圣颂赞》按宋代米芾文词谱曲，为了达到完美的音乐创作要求，费穆邀请秦鹏章、黄贻钧等四位作曲家一起创作，每个人多作几首供选用，费穆在15首曲谱中择优录取，选用了秦鹏章谱的曲。影片创作者认为：“西乐自

不能用，即使国乐，像胡琴之类也都不合适。”^① 影片最后采用了七弦琴之类的古乐器，而且都是由古乐能手担任演奏。国乐不仅与古装片的主题十分吻合，而且还促进了中国电影音乐民族化的进程。

《孔夫子》开拍于1940年初，本来的计划是预算3万元，同年3月拍成，但到了8月，经费已用8万，影片还没有拍完，到最后完工时总耗资达到16万元，是当时一般影片将近20倍的投资、近50倍的工作日，总计拍了15000尺左右胶片，剪辑后只剩下九千多尺。影片制作精良，“陈蔡绝粮”中唐槐秋弹古琴一段拍了一个通宵，全片都在联华公司的徐家汇片场搭景拍摄，雪景都是等到真的下雪时实景拍摄，费穆因此有了“慢车老费”的外号。影片剪辑难度很大，有的是九条画面和声带交叉叠接，由费穆导演亲手操刀剪接，可见费穆对布景、美工、造型、合成等诸方面的严谨态度。1940年12月19日，《孔夫子》首映于金城大戏院，可是不到元旦就被撤片，原因是“金城”的老板柳中亮、柳忠浩兄弟急着放映自己担任股东的金星公司的影片《粉红金戈》。他们告诉片方《孔夫子》可移师金都戏院作为开幕片放映。但移师“金都”后，并未作为开幕片放映，结果惨淡收场。虽然卖座不够理想，但引起的坊间热议却超乎寻常。据民华公司当年的剪报簿实物统计，当时在报刊上发表的相关评论就有1397篇，并且对影片评价很高，称其为一鸣惊人、不可多得之作：“《孔夫子》的伟大在哪里？描写三千年前的世道人心，使知当时人创业之艰苦，足以发人深省。”“费穆编写《孔夫子》，即应力求使孔子“人化”，而推翻向之“神化”，传此伟大震撼人心的故事，能重现于今日银幕上也。”“这可说是一部圣洁的作品。”^②《推荐孔夫子》一文说得更为恳切，指出了影片的文化史意义：“孔夫子上银幕，是另外负有在国际上宣传我国学术的重大意义。我相信中国电影能做到这一层，特别在这所谓‘民间’片盛行之际，有如沙漠中发现

① 王文和编著：《中国电影音乐寻踪》，中国广播电视出版社1995年版，第62页。

② 《舆论一斑》，《〈孔夫子〉影片特刊》，1940年12月1日出版。

一股清泉般，觉得万分宝贵而意外可喜的！”^①

影片上映后，战火连年之下，居然没人说得清《孔夫子》的胶片在哪里。《孔夫子》制片人金信民曾回忆称，影片的底片和拷贝，本来存放在联华公司的片库里，但后来不知失落在何处。直到2001年，一位匿名捐赠者把自己去世亲人的遗物捐赠出来，失传已久的电影《孔夫子》才得以重现人间。美中不足的是，电影胶片原本包括电影摄影用的负片、印拷贝用的正片和录音用的声带片等，而重现的《孔夫子》胶片中，长片是负片，只有一些零散片段是正片。2009年第33届香港国际电影节期间，修复后的《孔夫子》首次放映，引起轰动，成为此届电影节的高光时刻。这部风格简约朴素、看后让人肃然起敬的影片，将“电影诗人”费穆的影像美学体现得淋漓尽致，无论视或听，都把观众投到一个绝对东方的美学世界里，让人回味无穷。

费穆以意象化的诗意处理，在悠悠古风中刻画出浮华俗世里孔夫子独立而不遗世的坚执与悲凉，呈现出孔子“屈己以存道，贬身以救世”“知其不可为而为之”的悲剧精神。影片看似讲述孔子的生平事迹，实则讲的是仁义大智和儒家思想，在诠释孔子个性以及当时的社会环境与时代风貌的同时，让观者进入传主的内心世界与精神世界，在影像中阐释伟大的人性，寄托着创作者的精神追求、道德理想与以德立国的社会憧憬。费穆提取《史记》与《论语》原著中的警世意义，来抒发自己对于历史、家国、人性的感时伤怀，把孔夫子的精气神、司马迁的精气神、个人的精气神、时代需要的精气神融合在一起，拍出了这部人文气息浓郁的杰作。《孔夫子》在传达时代悲鸣的同时又超越了时代，在历史观与现代性之间开拓出新的路径，像一束光，用影像引领人们在漫长的历史黑洞中进入豁然开朗的时刻。

^① 吴承达：《推荐孔夫子》，《〈孔夫子〉影片特刊》，1940年12月1日出版。

四 抒情传统与“骚”的美学：《小城之春》

《小城之春》属于那种每看一遍都能给人新的启示与感受的电影。在中国电影史上，《小城之春》在感知的敏锐、电影语言的活力和创造性等方面都无与伦比。费穆将理想和诗的意境渗透于电影中，带给我们看似不可能的美丽的相遇，一种混杂着陌生感的相遇，相遇中，有小河、树木，有梦想、废墟，明亮而忧伤。费穆聚焦人文关怀与心理写实，把中国传统美学中的意境与“游”的运动形式融合到电影中，熟练结合电影拍摄技巧对中国古典美进行深度阐释，处处流露出诗意波动的驱力、意象与丰富性。《小城之春》创建架构了游弋韵动、虚实相生的东方写意美感与中国电影美学形式体系，古朴而又现代，历久弥新。《小城之春》之于中国电影，一如《公民凯恩》之于美国电影，《罗生门》之于日本电影，从叙事结构到镜头语言都是一部完美的无可挑剔的经典影片。

（一）纯粹化的艺术通感：中国传统文化精华的显影

《小城之春》讲述了一个已婚女人在丈夫久病不起的情况下再次见到昔日恋人的故事。费穆在《小城之春》中一以贯之地淡化戏剧性，致力于人物心理的刻画，强调影像挥发出的情绪与氛围，讲求中国传统美学中的“情与景偕”“情境交融”，即人物与环境的相互融合与相互渗透。早在1913年，诗人帕斯捷尔纳克就说过：“电影败坏戏剧的核心，因为它被要求表达其中真实的东西，其周围的血浆。让它不要拍摄故事，而拍摄故事的气氛。”^①气氛促成了行动的空间流动，映现出人物的具体生命和情感内容。《小城之春》迥异于《一江春水向东流》《八千里路云和月》等同时期的电影，它是史诗时代的抒情声音，属于后院、侧影（不是策影），古意

① 〔美〕罗伯特·伯德著，金晓宇译：《安德烈·塔可夫斯基电影的元素》，南京大学出版社2018年版，第11页。

醇醇，又很现代，这种有别于“五四”气质的电影传统，更多地来源于晚清和更早的中国传统文化资源，比如中国古典文学、戏曲、国画等。

陈世骧在《论中国抒情传统》一文中指出，中国文学与西方文学传统并列时，中国的抒情传统马上显露出来。中国的抒情传统之于东方文学，就像希腊史诗与戏剧传统之于欧洲文学那样，在创作实绩和批评理念方面都处于开创性的地位。中国文学的荣耀在其抒情诗，抒情传统始于《诗经》，接下来是动人心魄的《楚辞》，代表作《离骚》宏阔的视界，丰富的神话，辉煌的景象与意境，无论是形式还是意旨，既不属于史诗也不属于戏剧，而在抒情。之后汉代的乐府和赋两大类文学创作，都延续并发扬了这一传统，乐府回归《诗经》一脉，扩大了这古老东方的回响。赋把个体于公于私的感兴抒怀，混入客观的描写和渺远的视镜之中，“透过语言中悦耳和令人振奋的音乐性，把要说的话有力地送进我们的心坎里。”^①乐府与赋拓宽并加深了以抒情精神为主导的中国文学传统的主流，这一局面贯穿六朝、唐宋甚至更加久远，而其他方面如叙事或戏剧的发展都只能靠边站立，元曲、明传奇到清昆曲，每一部也都是由数以百计精妙的抒情诗堆成的作品。抒情精神在小说中常常隐而不显，但传统的章回小说中每每点缀穿插让人印象深刻的抒情诗。因此，“一边是原生的、足为范式的作品《诗经》《楚辞》，另一边是荷马史诗和古希腊戏剧，启动了两大文化的两个极其丰盛的文学传统。此二者我们习以为常地称之为‘东方’（Oriental）和‘西方’（Occidental）。 ”^②东方的抒情传统属于施塔格尔诗学概念中的“抒情式”，是怠惰的、无意志的，是被“注入”的，是纯诗质活力的产物，有着极强的音乐性。

《小城之春》秉承《诗经》与《楚辞》的抒情传统，在电影创作中寻

① 陈世骧：《中国文学的抒情传统》，生活·读书·新知三联书店 2015 年版，第 5 页。

② 同上书，第 6 页。

求一种理想的语言可以代表“我们的灵魂上的感觉与情绪”^①，专注于内心世界与外在世界的关联，用电影这一艺术形式把这种关联表达出来，使电影成为“内心”与“现世”之间的中介，反映着时间空间的流变，乐而不淫，哀而不伤，这种语言绝不只是“它在字典上的意义和表面上的音韵铿锵，而是它在音调、色彩、传神、象形与所表现的构思绝对和谐”。^②那是一种“逝者如斯夫”的无休止的悠悠咏叹，没有戏剧精神的救赎化解，只是让人陷入无端的沉思与无尽的默念。费穆用自己更加聚光的一只灵视之眼，看透宇宙的本质，那是一团没有分化的混沌之光，并根据自己的意志力与想象力，把光投映成一棵树、一条河、一座小城、一个背影。小城是一种意象，“春”也是一种意象，不仅指涉一种生命感官资源，也代表着一种“中和”的哲学智慧，不冷不热，温度适中，沁人心脾。

《小城之春》的成功看似“无心插柳柳成荫”，实则是费穆多年来厚积薄发、水到渠成的结果。1947年，费穆加入了文华公司。1948年，“文华”老板吴性栽出于跟费穆同样的对“国剧”的热爱，单独投资创办了华艺影业公司，专门拍摄戏曲片。之前费穆已拍摄过《斩经堂》（1937）、《古中国之歌》（1940）等戏曲片，这次他要拍摄的是京剧大师梅兰芳主演的《生死恨》。《生死恨》在1947年冬已开始筹划商议，从经费、器材、场地、彩色胶卷的进口到工作人员，筹备了半年，到1948年夏初才开始正式试拍，从拍摄、洗印技术测试、技术培训到断断续续的制作，近一年半时间方始完成。面对如何拍摄梅兰芳，费穆最焦虑、最煎熬的是创作问题：如何把握象征与写实的关系？用什么景别、角度、摄影机运动才是合适的？什么才是合适的转换视点？如何才能做到京剧与电影的互不伤害、互相借力进而美美与共？因为梅兰芳的商演合同非常紧密，电影公司的生产又不能停顿，在等待梅兰芳档期的间歇中，1948年初，费穆又回到“文华”，接受

① 陈世骧：《中国文学的抒情传统》，生活·读书·新知三联书店2015年版，第5页。

② 同上。

了年轻编剧李天济的投稿剧本《苦恋》，后改名为《迷失的爱情》，最后由费穆定名为《小城之春》。当时“文华”的导演们对这个剧本都不感兴趣，费穆却从其古典诗意中看到了和自己气脉的暗合处，一口答应下来。相较于拍《生死恨》的殚精竭虑、煞费苦心，《小城之春》是一次轻松愉悦的度假式拍摄，筹备了不足一个月开拍，创作者在片场即兴改动剧本，演员也是临场发挥随兴而演，各个部门放下包袱，火花四溅，前后三个月就完成了整部影片的拍摄工作。对此，导演郑大圣评论说：“我们今人看《小城之春》，无上的推崇，但是要晓得：这个金字塔的塔尖底下，是以《生死恨》为坚实阔大的基座，没有《生死恨》就不会有《小城之春》。《小城之春》是以电影拍出了昆曲的意思。《生死恨》是一次沐手焚香、如履薄冰的临帖，而《小城之春》是自然流露、自由发挥的化用。”^①《小城之春》宛如《生死恨》的一个彩排，典雅中见随意，举重若轻，这里面的“重”可是《生死恨》的分量。

在比较轻松、随意、无压力的状态下，往往容易出精品，但前提是要有深厚的积淀作支撑。早在1937年，费穆就在短片《春闺梦断》中进行了大胆的探索，拍出了中国电影史上最具先锋姿态与实验意义的影像，那种纯粹电影化的质感已经为十年后的《小城之春》埋下了伏笔。另外，《小城之春》艺术风格的形成也得益于费穆的话剧积累，即他的舞台经验与电影经验的相互关系。1941年至1945年，费穆在上海至少执导了十三部话剧，代表作有《浮生六记》《红尘》《杨贵妃》《清宫怨》《秋海棠》等。他的话剧偏爱历史题材，注意场面的铺排，背景的流动，情调的织绘，并把电影手法融入舞台艺术。他的话剧结构跳跃而散漫，据柯灵回忆：“费穆的创作有个独有的特点：很少在事前写好剧本。《浮生六记》的创作过程是先把演员召集在一起，每人发一本沈复的同名笔记原作……隔天就开始排戏，

^① 郑大圣、徐枫：《在戏曲电影美学史中创造》，《电影艺术》2018年第2期。

由费穆口授对白，场记笔录，演员记诵，就这样一场一场地排下去，全剧编导同时进行，只用了十天时间……《红尘》是创作，凭空结撰，没有什么现成作品或材料作依据，用的也是同样的编导方法。整个艺术设计蓝图，事前只有费穆自己知道。”^①可见，即兴方法是费穆编导创作上的一个特点，当然，即兴不是随便、随意，是以长期的思考、酝酿与不断排练为基础的。《小城之春》女主角的饰演者韦伟，回忆费穆的导演方法时也一再强调导演喜欢冗长的排练与即兴表演。如妹妹生日那一场戏，就让演员自发自然地喝酒、吃花生，拍了整个下午，晚上才正式拍摄。在开拍时，并没有完整的剧本，往往因着演员的擅长与不足，边拍边修改角色、戏场，让演员做自己最能表达感情的动作与对白，不会强迫他们做一些做不出来的表情，静观演员的排练，从中捕捉他认为最自然巧妙的神态等等，这些都与他编导《浮生六记》《红尘》的方法不谋而合。《小城之春》中玉纹与志忱在城墙上踟蹰、对话的中近景镜头，颇有舞台感与话剧的味道，从中也可看出费穆的舞台经验和电影经验之间的相互影响、相互渗透。

费穆在《小城之春》的拍摄中，将自己戏曲片电影的创作经验应用到电影实践中，尤其是将对《生死恨》的苦思冥想潜意识地投进去，对《小城之春》的美学形态产生了关联性影响。影片在纯电影风格中贯通中国传统戏曲精华，写情细腻婉约，柔曼悠远，具有强烈的抒情性。费穆曾说过“中国剧和中国画同其血统，淡淡的，传神的几笔，迁想妙得，给人欣赏那内在的美”。^②主演周玉纹的饰演者韦伟本身性格外向，是一个喜怒哀乐溢于言表的人，为了塑造忧郁怅惘、内心愁苦纠结的玉纹，费穆让韦伟学习京剧花旦的云步，学习梅兰芳的扮相、仪态与表演风格，从运动的形式中寻找表意元素，“他不是要我们学京戏，而是要我们想着京戏里的那个

① 柯灵：《剧场偶记》，黄爱玲编：《诗人导演费穆》，复旦大学出版社 2015 年版，第 273 页。

② 费穆：《导演者言》，《〈生死恨〉特刊》，1948 年。

美。”^①戏曲中的虚拟使得创作者不再模拟外部事物，而是通过表演从内心刻画人物，由此带来更深层的审美意味。中国戏曲讲究“四功五法”，“四功”即唱、念、做、打，“五法”即口法，手法，眼法，身法，步法，其动作明显地带有程式化倾向，而趋于写实的电影是通过即时临场的声光效果来营造一定的艺术氛围，捕捉生活中微妙的瞬间感受和反应，是反对模式化和程式化的，但两者之间并没有不可逾越的鸿沟，电影本质上是运动的，戏曲是流动的，因此，在一定的光影、线条的中国画式的构图中，在摄影机有机的运动中，二者会达到一种影像民族化的美学韵味。根据剧情的发展，玉纹的表演活用了戏曲演员的“四功五法”，把人物的心情、身份表现得生动、真切，恰如其分。有一场戏描写晚上玉纹来到志忱房中，故意说要替他做媒，把小姑戴秀嫁给他，搞得志忱哭笑不得，在这场戏中，玉纹拿着一方黑丝巾在脸上遮来遮去，丝巾等同于戏曲旦角的水袖，玉纹的灵巧、婀娜、神秘和性感通过移动的水袖挥洒出来，富有感染力。玉纹手中的手帕也是戏曲中旦角演员必备的道具，她在影片中常常两手捏着手帕扭转、走动，面对情人欲言又止，腼腆羞涩，为她增添了无限柔情，含蓄而又强烈地把玉纹压抑的欲望表达出来。在角色设置上也参照戏曲人物的搭配，双生双旦，加一个仆人，五个人物，再加上半路冲出来的老母鸡，一个破败院子，如此简洁的配置，却造就了中国电影史上的一个传奇。

费穆将中国传统诗词带入电影，他按照苏东坡《蝶恋花·春景》的意境和韵味来构思视听形象，“花褪残红青杏小，燕子飞时，绿水人家绕。枝上柳绵吹又少，天涯何处无芳草！墙里秋千墙外道，墙外行人，墙内佳人笑，笑渐不闻声渐消，多情却被无情恼。”上阕的伤春与下阕的伤情在片中水乳交融，臻至化境，把这部讲述家庭情感波澜的电影拍得充满诗意。影片还把杜甫《春望》中“国破山河在，城春草木深。感时花溅泪，恨别

① 黄爱玲：《访韦伟》，《诗人导演费穆》，复旦大学出版社 2015 年版，第 168 页。

鸟惊心”的家国情怀融入影像，构建起被战争摧毁的水墨山水小镇，移步换景间传达出淡淡的愁绪。影片中，李清照《声声慢》“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”的氛围熏染，《一剪梅》中“此情无计可消除，才下眉头，却上心头”的心理描摹，《诗经》“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑”的意象生成，李商隐《无题》“昨夜星辰昨夜风，画楼西畔桂堂东”的场景再现，晏殊《蝶恋花》“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”的苍茫况味，都让人睹物伤情，心有灵犀。

费穆把中国传统章回小说、戏曲的独白与旁白手法化用过来，赋予影片叙事上的革命性。玉纹梦呓般的旁白，除了自诉心声和行动外，还有描写他人心声和行动以至景物的全知视点。在古典曲艺作品中，说者与唱者往往一人扮演，演员既是故事的旁观者，又是剧中的角色。玉纹的独白娓娓道来，时而主观时而旁观，将对过去的记叙、当下的描述、未来的预叙含混交错，叙事时态包括了一般现在时、现在进行时、过去时、将来时等多维向度，具有极强的超前性与现代感。影片的开头，玉纹的画外旁白响起之前，镜头旋转扫描小城景色，城头出现的一个小小的人影，推进一看正是玉纹，随后观众跟随她的视线，看到三个人的背影，她正目送戴秀和老黄送志忱离开。影片的结尾，画面又回到开头，如《孔夫子》那样，形成一个完美的闭环，玉纹在城墙上挽着菜篮，看着管家和戴秀送志忱离去，我们发现整个过程原是首尾衔接之间的回忆。片尾，礼言拄着拐杖上来，与妻子并肩站在一起，看着志忱远去，水墨画般的大全景好像在提醒世人，诸种心痛与哀伤在天际中不过是一阵过眼云烟。人生的慨叹、无奈、无解，唯用李商隐的“此情可待成追忆，只是当时已惘然”来诠释。玉纹别离的目光中，有着志忱的反像。玉纹和志忱的“未完成”，却在观众心目中得以完成，这是费穆诗的电影的胜利。

在《中国旧剧的电影化问题》一文中，费穆指出，中国画是意中之画，画不是写生之画，而印象却是真实，“用主观融洽于客体，神而明之，可有万变。有时满纸烟云，有时轻轻几笔，传出山水花鸟的神韵，却不斤斤

于逼真。那便是中国画。我屡想在电影构图上，构成中国画之风格，而每次都失败，可见其难。”^① 他自己拍电影时，心中常存一种绘中国画的创作心情，《小城之春》是他中国画的集大成之作。片中摇镜头的运用很明显地吸取了中国古典绘画中散点透视的美学技巧，让欣赏者的目光跟随三位主角自由地移动，展示他们复杂的人物关系，利用多元的视点为观众营造视听愉悦。《小城之春》中出现了很多空镜头，如颓残破败、杂草丛生的城墙，萧索凄清的废园，玉纹放置在志忱房间里的兰花等，空镜头一如中国画中的留白，松动透气，疏密有致，浓淡相宜，于黑白辉映间抵达空灵深远，给观众留下想象的空间，达到电影与意境、诗意的完美融合。

费穆将已走过的艺术与人生之路转化成对生活的独特体悟，在《小城之春》中完成自己的艺术纯化。《小城之春》之于中国电影史堪比《红楼梦》之于中国文学史。但 1948 年 9 月在上海首映十三天后，就草草下片，票房惨淡，还招来一片嘘声，大多数评论认为它“缺乏思想”“空洞无聊”“灰色消极”。在当时的社会语境下，这部影片的题材显然是不合时宜的，“因为对自由和孤独的诉求被诋毁为政治不正确、自私、不适合我们这个痛苦的社会。”^② 影片雪藏了三十多年，20 世纪 80 年代初，经过香港影人黄爱玲等人的挖掘，才拂去拷贝上的尘埃，得以见人，并被业界、学界奉为经典，就连田壮壮导演复出时也以崇敬的心情重拍了《小城之春》（2002），在谈及这部电影时，田壮壮表示两部《小城之春》是中国电影人相隔 50 年的对话，也是 50 年来关于人文精神的继承和延续。“拍摄时的体会很奇怪，好像与费穆导演有一种交流。”^③ 《小城之春》的余脉不绝如缕，谢铁骊的《早春二月》（1963）、吴贻弓的《城南旧事》（1982）、凌子风的《边城》（1984）、章明的《巫山云雨》（1996）、贾樟柯的《站台》（2000）、娄烨的《苏

① 费穆：《中国旧剧的电影化问题》，《〈古中国之歌〉影片特刊》，1941 年。

② 〔美〕哈罗德·布鲁姆著，江宁康译：《西方正典》，译林出版社 2006 年版，第 414 页。

③ 《田壮壮说——电影是看的，不是聊的》，《中国文化报》2002 年 5 月 22 日。

州河》(2000)、王家卫的《一代宗师》(2013)、郑大圣的《村戏》(2017)、刘苗苗的《红花绿叶》(2019)等影片,都在自觉地追求电影的写意精神,吸纳、消化中国传统文化与世界电影的精髓,建构中国电影的民族属性。

(二) 有意味的形式:看得见的空气与废墟之美

在《小城之春》中,费穆通过镜头语言、场面调度、剪辑、电影美工等一系列方法,将电影诗化、抒情化,“不是靠感人的影像来感动人,而是靠影像之间的关系令影像既生动,又感人。”^①费穆认为:“电影之逊于舞台剧一筹的,是因为它在表演时缺乏一贯的情绪。但艺术与现实的吻合是要经过一次手法的桥梁的。多给予演员以唤起情感的动因的机会,是不难弥补这缺憾的。”^②“一贯的情绪”,也可理解为费穆一直强调的使观众和电影打成一片的“空气”。为此,《小城之春》非常注重摄影机的运动,镜头之间迹虽断而气连,如同中国古代绘画长卷一样的时空观念贯穿影片始终。

依费穆的发现,可以有四种方式创造剧中的“空气”:“其一,由于摄影机本身的性能而获得;二,由于摄影的目的物本身而获得;三,由于旁敲侧击的方式而获得;四,由于音响而获得。”^③摄影机的眼睛,往往比人的眼睛更技巧,运用摄影机可以获得不同的效果,摄影的角度可以根据剧情的情调而变化,感光的强弱也可以依据剧情的情绪而变化。影片开头表现老黄寻找主人礼言的场景,化用了中国园林美学的空间审美关系,摄影机在老黄向右边破门洞走去的同时,向左前方墙洞推进,穿过墙洞出现礼言坐在墙垛上的景象,老黄再从右下角入画,给人以移步换景、景随步移、别有洞天的感觉,既给人以想象的空间,又增加了景深的效果。这种创造

① [法]罗贝尔·布莱松著,谭家雄等译:《电影书写札记》,生活·读书·新知三联书店2001年版,第52页。

② 费穆:《杂写》,《联华画报》第5卷第6期,1935年3月。

③ 费穆:《略谈“空气”》,《时代电影》第6期,1934年11月。

剧中“空气”的方式是由于摄影机本身的性能而获得的。同样，片中多处连续的、不切割也不重新组合的移动长镜头，也为影片营造了必要的“空气”。如妹妹戴秀两次唱歌时，由摄影机的调度交代四个人的关系和情绪变化的两场戏，使得暧昧的情爱更加含蓄生动。四人划船春游的段落中，礼言与玉纹夫妇同坐画面右侧，志忱与戴秀处于画面左侧，但站立着划船的志忱肢体不仅更加靠近玉纹，而且眼神愈发朝向她，玉纹的脸也本能地向后张望，眼神和心上人达成呼应，轻轻荡起涟漪的水面上，暗流却在心底涌动，近在咫尺又有“溯洄从之，道阻且长”之意，与同步响起的歌曲《在那遥远的地方》达成共振。画面的三角形构图与人物之间三角式的情感关系形成一种重叠，可谓言有尽而意无穷。这一系列非凡的长镜头呈现出日常生活的质感与人物、事象本来的面目，犹如传统写意文人画，反映着创作者与剧中人物的心灵情感与精神状态，进而投射到观众的心里，引起共鸣。塔可夫斯基说：“如果你延长一个长镜头的正常长度，首先你会感到无聊；但是如果你进一步延长它，你会对它感兴趣；如果你把它愈加延长，一种新的品质、一种新的强度的注意力就会诞生。”^①侯孝贤谈论《海上花》的长镜头时说：“我喜欢的是时间与空间在当下的痕迹，而人在这个痕迹里头活动”，^②表达的也是这层意思。费穆自己强调：“我为了传达古老中国的灰色情绪，用‘长镜头’和‘慢动作’构造我的戏（无技巧的），做了一个狂妄而大胆的尝试。”^③片中流动长镜头和人物形体表演的慢动作的展现，烘托出了一种与人物内心活动相得益彰、虚实相间的韵味。费穆这种无技巧的技巧已经进入化境，一种无招胜有招的境界。“从游”的摄影机笼天地于景框，挫万物于笔端，在创作的自由中，费穆的作者气质扑

① 【美】罗伯特·伯德著，金晓宇译：《安德烈·塔可夫斯基电影的元素》，南京大学出版社2018年版，第243～244页。

② 朱天文：《最好的时光：侯孝贤电影记录》，山东画报出版社2008年版，第299页。

③ 费穆：《导演、剧作者——写给杨纪》，《大公报》1948年10月9日。

面而来。由导演亲自剪辑的影片采用了溶镜、叠画手法，没有进行生切，溶镜、叠画的运用，形象地表达出男女之间徘徊难进的困惑以及“剪不断理还乱”的情愫，藕断丝连，欲说还休，耐人寻味。

创造影片“空气”的第二种风格化手段是“由于摄影的目的物本身而获得”。这种目的物，就是影片所采取的独特的环境。费穆认为，外景方面，从大自然中找寻美丽的对象，其效果是要由角度、时间、阳光而决定的；内景方面，指人工的构图，布景师起着重要的作用，线条的组织与光线的配合，是创造“空气”的要素，摄影师必须了解电影的主题以及某一场戏的环境，避免一切不必要的物件，而加重其必要的部分，这样再与摄影合作起来，空气感的效果就会加强。《小城之春》只有三堂内景，其余都是外景，外景地在江南水乡松江，离上海有一个小时的车程。那里有古老的城墙，城墙上长满了野草，附近散落着一些旧式的房子，经过了战争时期的破坏，更显得颓败凄凉，这些寓言式的景物成为《小城之春》血肉的一部分。从城阙旧宅、花草树木到鹅卵石小径，都以契合诗境的意蕴烘托出人物在特定环境里的心灵图景，营造出《小城之春》无所不在的空气。影片在置景、布光方面有着浓郁的中国画气息，门前的花树、雕花窗棂的影子不时出现在背景上摇曳。在影片结尾，礼言被抢救过来，玉纹独自回到房间，戴秀来找她那一场戏中，窗棂的影子禁锢了玉纹，表现出她内心的情感纠葛，也隐喻着冲不破的迷局。经常在费穆影片中出镜的铜炉，这次放在了礼言的房间，铜炉有着传统吉祥文化的印记，也是病中的礼言渴望温暖与力量的象征。从片中玉纹的独白和人物的对话中可知，礼言患的不是神经病，也不是肺病，而是心病，是性无能，高高凸起的铜炉也是一种男性力量的图腾。

《小城之春》中荒芜的小城城墙和残败的戴家宅院，构成了影片的废墟之美。从杜甫的《咏怀古迹五首》中的“摇落深知宋玉悲”，刘禹锡《乌衣巷》中的“朱雀桥边野草花”，到汤显祖《牡丹亭》中的唱词“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家

院？”废墟作为历史的遗物，它的厚重感和沧桑感总能激发人的各种情绪，让人感悟生命的意义。废墟作为一种被时间摧毁的历史存在，既是历史与社会关系的空间隐喻，也是自然与文化之间的时间隐喻。废墟不仅提供了故事发生的场景，更把过去、现在和未来连接起来，在这一全新的意义场域中，电影人物在空间中行动、对话并形成矛盾冲突的关系，这种关系反过来又制约着人物的表现，进而塑造性格、推动情节，形成真实与想象合一的修辞性空间。玉纹的独白是另一种沉默，在对抗的政治诗学空间中，被忽略、被遗忘的部分显现出来，这是自然与人类历史遭遇中的一道伤疤，是主体意识投射的精神空间。废墟有着沉重的死亡气息，礼言是这一极的代表。废墟也是新生的开始，活泼可爱的戴秀象征着希望的明媚。玉纹则暗示着黑白之间的一种灰色的“丧”叙事，忧郁，沮丧，情绪低落，悲观，颓废。费穆的废墟书写，渗透着对历史发展的美学审视与批判之维，一种创伤美学的建立，一如安东尼奥尼的《红色沙漠》中的废墟，既是实境的废墟，也是情感的废墟，精神的废墟。玉纹与安娜同是敏感脆弱、精神恍惚的女人，身上有着一股幽灵化气息，都经历着不幸的婚姻，安娜的车祸对应着玉纹经历过的战争，二人有着同样的处境。一切景语皆情语，在两部影片的诗性方案中，废墟被赋予了艺术表现的魔力。费穆与安东尼奥尼拍摄的不是废墟本身，而是废墟表达给他们的。

法国思想家、诗人巴什拉在《空间的诗学》一书中，从现象学的视角对空间展开思考与想象，探索空间的人性价值，以家宅整合了天空、大地、人以及代表永恒的神性思维，建构出具有存在意义的栖居空间诗学。他认为空间的存在潜藏着生命的无意识和存在的秘密，是一种充满意象、想象和梦想的空间，它超越了几何学空间，从时间之维中逃逸出来，进入虚静的诗意空间。虚静的诗意空间既是身体又是灵魂，它指向广袤无垠的宇宙空间。空间并非填充物体的容器，而是人类意识的居所。从这层意义上，玉纹也是她所在的空间。为了把自己的天空变大，她每天都要走到城墙，把内心的城墙推倒，把太阳当作灯，把风当作手，扩大自己的外延。《空

间的诗学》的结尾，巴什拉引用了里尔克的诗句：“树享用着，天空的整个拱穹。它把自己的存在向圆形转变。”^① 玉纹不是花，她是废墟上的一棵树，树主宰着自己，在内部思考，向外部扩张，影片的闭环结构与她自身的圆形重合，勾勒出玉纹黯然神伤后与命运的一种和解。

电影营造“空气”的第三个手段是“旁敲侧击”，就是利用周遭的事物，以衬托其主题。这同隐喻的艺术手法相同，电影作品在视觉上可以运用物件细节、仪式以及特殊的场景构成隐喻，唤起观众的情绪。如爱森斯坦《战舰波将金号》中跃起的狮子，普多夫金《母亲》中解冻的冰河，谢晋《天云山传奇》中熄灭的蜡烛，田壮壮《蓝风筝》中随风摆动的风筝。在《小城之春》中，颓败的小城、荒废的家宅都是典型的“旁敲侧击”式视觉隐喻。作为一种被时间摧毁的历史存在，不仅与时间关联，更与空间相连。影片中还利用一些细节隐喻，如玉纹与志忱相见的第一天晚上，汽笛忽然响起，二人的情感在灯光的明灭中第一次出现碰撞，烛光下响起玉纹的啜泣声，这些含蓄而形象地表达出二人心中的渴望与隐忍。

“空气”得以生成的第四种方式是“音响”。影片中，玉纹的画外音贯穿始终，与人物动作同步。更有创造力的画外音是丈夫的朋友还没有出现在画面，女主角并不知道那时候要来的是与自己青梅竹马的邻居，也不知道他和丈夫还是极好的朋友，玉纹的声音已经预先对此作了介绍：“我这辈子再也不想什么。谁知道会有一个人来，他是从火车站来。我嫁在这儿，他怎么知道。我就没想到他会来。他进了城，他认识我们家的后门。”还有当礼言决定自杀，到妻子房间最后留恋的时候，玉纹的画外音在说：“三年来，他第一次走进我的房间。”这种独白是作为叙事者的全知视角出现的，诡异的全知视角和影像重叠，使观众得以多层次窥见她心绪的杂乱与起伏。

① [法] 加斯东·巴什拉著，张逸婧译：《空间的诗学》，上海译文出版社 2018 年版，第 311 页。

（三）穿透未来的弥散之光：雌雄同体与“骚”的美学

费穆的《小城之春》与达·芬奇的《蒙娜丽莎》，一个是东方的电影，一个是西方的绘画，但两种类型的经典之作却散发出同样的神秘、暧昧与魅惑，让人过目不忘、余韵悠长。二者在美学上有着暗合与神通之处，这便是艺术创造上的雌雄同体现象。

雌雄同体英文为 androgyny，源自希腊文“andro（雄）”与“gyn（雌）”，即同一个体身上呈现为雌雄两性的特征。雌雄同体作为一种神话思维和意识在世界文化史上由来已久，并通过文学与雕塑、绘画等艺术形式得以展现。在东西方神话中，雌雄同体的神祇创造生命，创造万物，如古印度的湿婆神。雌雄同体最显著的表现是单性繁殖，如希腊神话中宙斯的妻子赫拉单性繁殖生出了火与工匠之神赫菲斯托斯，《圣经》中的圣母玛利亚则是处女繁殖生下耶稣。柏拉图在《会饮篇》中曾指出，原初的人类都是雌雄同体的，形态如一个球体。但是傲慢的人类忤逆众神，宙斯为此震怒，为了让任性的人类悔改，将人的身体劈成两半，从此人们开始寻找自己缺失的另一半，期望能恢复原本的形态。最早观察到人类心理具有雌雄同体现象的，是心理学家荣格，他认为在男人伟岸的身躯里，生存着阴柔的女性原型意象“阿尼玛”，在女人娇柔的灵魂中，也隐藏着阳刚的男性原型意象“阿尼姆斯”，每个人的心灵结构都被上帝预装了这样一套双系统。达·芬奇的《蒙娜丽莎》既有男性的刚强又有女性的温柔，有研究者使用电脑合成技术，把达·芬奇的自画像与蒙娜丽莎的画像重叠在一起时，发现二者几乎完全重合。画家把自己的自画像化成了蒙娜丽莎的样子，表达自己内心深处的情感，男性天赋的知性威仪与女性令人爱慕的官能肉感混合在一起，达成了精神层面的雌雄同体。更意味的是，在埃及传说中，男性生殖神叫阿蒙（Amon），女性生殖神叫伊丝（Isis），古文又读 Lisa，两者合起来就是 Amon Lisa，即蒙娜丽莎（Mona Lisa），这便是《蒙娜丽莎》画名的由来。

在文学批评与创作领域，雌雄同体这个概念首先由弗吉尼亚·伍尔夫引入，她继承并发扬了诗人柯勒律治的名言“伟大的心灵总是雌雄同体的”，在《一间自己的屋子》中提出：“在我们每个人的心灵中，有两种主宰力量，一种是男性因素，另一种是女性因素；在男人的头脑里，是男性因素压倒了女性因素；在女人的头脑里，是女性因素压倒了男性因素。正常而舒适的生存状态，是这两种因素和谐相处，精神融洽。如果是个男人，他头脑中那部分女性因素必定仍然在发挥作用；如果是个女人，她也必须和头脑中的男性因素沟通对话。只有当两性因素融为一体之时，心灵才会才气横溢，充分发挥其所有功能。或许一个纯粹男性的心灵无法创作，正如一个纯粹女性的心灵无法创作。”^① 中国古典文学中也不乏雌雄同体的案例，婉约派女诗人李清照有“生当作人杰，死亦为鬼雄”的壮志豪情，王昌龄、李商隐、晏殊、温庭筠、柳永等人则留下了大量的闺怨诗，展示了男性文人的家园情怀。

艺术是雌雄同体，真正伟大的艺术家也是雌雄同体的。雌雄同体使他们在无性别无分别的前提下，在既定的框架之外表达自我个性和个体主张，更加“道德自由”地表达本我。雌雄同体对男导演而言意味着将女性气质吸收到他们的创造力中去，只有雌雄同体的头脑创作出的影片才能无障碍地传递情感，具有强大的渗透力，才能引起男女观众的共鸣和喜爱。同理，对女性导演来说则是把男性气质挥洒到电影创作与角色中去，如影片《人·鬼·情》中，黄蜀芹是借裴艳玲扮演的钟馗达到了雌雄同体，电影里主角的人格多是作者人格的理想化投射。

《小城之春》中，有着多个层面的雌雄同体表现。首先，费穆与玉纹的同体。我们可以说，费穆就是玉纹，玉纹就是费穆。玉纹是费穆的化身，如同包法利夫人是福楼拜的化身、安娜是安东尼奥尼的化身一样。玉纹再

① [英] 弗吉尼亚·伍尔夫著，瞿世镜译：《论小说与小说家》，上海译文出版社 2000 年版，第 156 页。

次见到志忱是在十年之后，婚后性压抑了八年之久，心里已经生成一片废墟，这也是经历过八年战争后的费穆的心境。^① 志忱是泛起沉静湖水涟漪的一粒石子，一位闯入者，西医的身份使他仿佛代表着西方的文化，看起来生机勃勃，充满青春活力。疾病缠身的礼言好像被战争和西方思想所打击和侵袭的祖国，在情人与丈夫之间进行痛苦抉择的玉纹就是费穆，在动荡不安的时代环境下，他们面临的是同样难以言说的现实，费穆借玉纹之身探讨了许多深层的矛盾和困惑。片中玉纹的独白，究其本质是费穆通过女性的叙述的叙述，是费穆经由玉纹传达的时代之声：“心是千万人之音，音是千万人之心。”^② 费穆让韦伟模仿梅兰芳的表演，这是心中装有梅兰芳的费穆对《生死恨》到《小城之春》的平移。梅兰芳的舞台形象本来就是雌雄同体，京剧男旦艺术是远古双性同体神话的折射和映像。玉纹对情感的处理方式也是费穆个人的一种投射，她在电影中的“发乎情，止乎礼”是费穆欲拍这部影片的初衷之一。据费穆女儿费明仪回忆，费穆从不喜形于色，但绝对是一个感情丰富的人，由于性格、家庭背景的影响，不如现代儿女的直率和奔放，他与妻子的感情也是理智、含蓄而深藏不露的。费穆曾经说过：“本能是船，感情是帆，智慧是舵。”^③ “一个人有多少智慧，便可以体会多少感情。”^④ 生活中的费穆没有绯闻，是一谦君子，尽管他和阮玲玉、黎莉莉、陈燕燕等美丽的女影星都合作过。从留存的纸媒与影像资料，我们可以感受到费穆对韦伟的欣赏与韦伟对费穆的崇拜，面对人们的提问，健谈、泼辣的韦伟说：“费穆对这部影片倾注的感情很深，我对

① 无独有偶，有人采访田壮壮，问他在自己的《小城之春》中认同章志忱还是戴礼言，田壮壮有些腼腆地说：“哦，我是玉纹。”和田壮壮导演本人的经历联系起来看，在《蓝风筝》之后压抑、沉寂了十年才能重新拍电影的田壮壮，真的只能是玉纹。

② 费穆：《琴之吟》，《影剧》第三期，1943年。

③ 费明仪：《父亲生命中的两位女性》，黄爱玲编：《诗人导演费穆》，复旦大学出版社2015年版，第110页。

④ 费穆：《舞台剧〈恋歌〉序》，《〈恋歌〉特刊》，1943年。

费穆先生的学识修养以及他独特的文人气质是非常崇拜的，但我们真的是‘发乎情，止乎礼’的，这部影片是我一生最深刻的回忆。”^①艺术是公平的，生活中的缺失，在艺术中会加倍地补偿。正是因为如此，我们才会看到如此完美无瑕的《小城之春》。

其次，妻子的视角与丈夫的目光，也是本片雌雄同体的一个表现，更是本片艺术表达的一大特色。大闪回结构的叙事来自玉纹的全知视角，但许多画面的水平高度却反映出镜头的视点来自礼言。有他及无他出现的画面，镜头高度分别是一个普通身高的人坐定后目光的平视与微仰，这种高度是由礼言坐在床上或躺在椅上决定的。礼言略带自卑的目光与玉纹忧怨的声音融合在一起，构成视听张力，强化了影片的颓废色彩。在这一视觉引领中，志忱与玉纹的情感画面有了逸出真实生活之外的变形感。如同《蒙娜丽莎》中人物的脸是不对称的，一半严肃一半微笑，人物背后的风景也是不对称的，一边高一边低，这样的艺术处理增强了画面的不安与神秘感。《小城之春》中这一雌雄同体的设置，让穿行于情理迷宫中的人们达成一种动平衡。这一配方一如《易经》中的同人卦，不同的和起来才有意思。

最后，玉纹与志忱的同体。爱情到极致，必是雌雄同体。二人的水性与火性在片中跌宕起伏，激情四射，却没有溢出，实现了“阿尼玛”与“阿尼姆斯”的整合。巴什拉在《梦想的诗学》中发扬了荣格的思想，认为种种谋划与焦虑属于“阿尼姆斯”，梦想与歌唱属于“阿尼玛”，诗人之所以能够把歌的结构、歌的力量赋予他的“阿尼姆斯”的思想，是由于他的“阿尼玛”梦想。在一对相爱的情人情意交融的心理中，“阿尼姆斯”与“阿尼玛”的辩证统一关系，宛如“心理投射”的现象一般，“热恋的男人将他在自己的‘阿尼玛’中所崇拜的所有价值准则都‘投射’到钟爱的女人身上。同样，女人将她自己的‘阿尼姆斯’所要征服的全部价值准则都‘投

① 《中国电影秘史之〈小城之春〉》，《新京报》2004年8月13日。

射’到她热爱的男人身上。”^①春天是“阿尼玛”的写照，废墟般的小城是“阿尼姆斯”的象征，“小城之春”是玉纹与志忱在梦想的世界中心灵的安适，这是一个“具有其阴性及阳性两因素的心灵的故事”。^②雌雄同体也就是中国传统文化中阴阳结合的中和之美。中国传统中的“贵和”思想，往往是和“尚中”之义联系在一起的，“中”为天下之大本，“和”为天下之达道。中国的太极图就是阳中有阴，阴中有阳，阴阳合一，成为一个完美的圆，也是中华传统文化中的“道”，互根互化，生生不息。

费穆在评价塞西尔·B·戴米尔执导的影片《天魔夫人》时写道：“《天魔》代表的是女性的诱惑，男人对于这种力量几乎是无法抗拒的，于是只有屈伏。欲胜于爱，自来皆然。《天魔夫人》中不讲纯粹的爱情，而专在爱的剖解上用功夫，使观众知道爱之中有欲的存在。”^③可见，费穆对性、爱、欲有着深刻的感悟，他懂得情感的构成，这些都是构成生命的基础。性感源于危险，源于疯狂，但更深层的性感来自于危险与疯狂爆发之际瞬间的自省与自制力。玉纹是性感的，《小城之春》也是性感的。玉纹这个挣扎在婚姻与爱情之间的女人，长相清丽而不失雍容，有着“帷幕女神”的典雅、高贵，同时也拥有一种让人心慌意乱、不知所措的性感，一种“骚”的魅惑力。

“骚”，在《楚辞·离骚·序》中是“愁”的意思，《史记·屈原贾生列传》中说：“故忧愁幽思而作《离骚》。”“骚”又有闷骚、性感、骚动、不安、风情之意。玉纹内敛含蓄、隐忍优雅性感，就是对闷骚的诠释。闷骚不是贬义词，它是一种被压抑的情绪的行为表现。在言论不自由的时代，诗人借诗歌来抒发忧国忧民的情怀，所以诗人以前也被称为“骚人”。

① 【法】加斯东·巴什拉著，刘自强译：《梦想的诗学》，生活·读书·新知三联书店2017年版，第96页。

② 同上书，第124页。

③ 费穆：《细嚼〈天魔夫人〉》，《华北画报》1931年5月。

中国的诗骚传统指的就是《诗经》与《楚辞》的传统。“骚人”费穆和玉纹，都有着一种形而上深度的悲剧性忧郁，忧郁既是一种气质也是一种疾病，包含了诅咒和祝福，敞开与禁闭，这样一种精神气质为情欲化抒情诗篇的书写提供了可能。在一片废墟中只有自己的诗可以依托，让本我的迷狂与醉态附体于庄子所说的“乘物而游”“天人合一”，也就是尼采心仪的酒神精神。在太阳神阿波罗与酒神狄奥尼索斯的角力中，“骚人”导演费穆显然倾向于诗体系的酒神。狄奥尼索斯是一个流动的神，属于黑夜，属于阴性与潮湿的恐怖，《小城之春》有着足够多的夜景用来安置狄奥尼索斯，让其在月光下用想象之火点燃感性的熔炉。“日神精神是法律、历史、传统，及习俗和形式的庄严安全。酒神精神则是鲜活的，令人振奋但是野性的，它清扫一切，再重新开始。”^①费穆将狄奥尼索斯式的经历纳入阿波罗的框架里，用狄奥尼索斯的风景溶解了日神式的轮廓线，是中外电影史上对性最为沉溺和广阔的冥想。一如所有的精神都从血肉之躯产生，性冲动在此由固体变为液体，再变为气体，这种氛围由内心深处的混沌力量驱动，在夜幕降临的时候骚动不安。按照弗洛伊德的说法，性本能是不属于道德规范并且是以自我为中心的。性是一种暴力，显示了自然之间的紧张关系。志忱在波涛汹涌的酒神之潮席卷而来时还保持着日神的理智，他把玉纹抱起又放下，在黑与白之间的灰色地带，费穆游刃有余。

影片的高潮是戴秀过生日的晚上，醉酒微醺后玉纹来到志忱的书房，打碎门上的玻璃。这一场景喻示着玉纹与志忱正在经历精神上的性爱，与玉纹酒醉后解开领口的动作互为表里，充满情色的张力。玉纹的手被玻璃划伤了，出血了，十指连心。手，也是他们从始至终最亲密的互相接触的身体部位。玻璃，如同镜子的同义语，是拒绝，也是通道，是人体的一层保护膜。此处，对性感女人身体的伤害营造出一种痛苦的情欲氛围，也为

① 〔美〕卡米拉·帕格利亚著，王玫等译：《性面具》，内蒙古大学出版社 2004 年版，第 101 页。

角色未来的发展指明了方向。旋即志忱捧起玉纹受伤的手亲吻、爱抚，深情中有着几分自责，夹杂着锥心的无奈。之后，玉纹回到自己的房间，对灯缠着纱巾，风情入骨。灯、枪、剑、刀等器物，历来都是男性的性象征符号。性是连接人与自然的仪式，玉纹与志忱之间的精神性爱是刺痛的、幸福的，也是悲怆的、愉悦的，放纵而节制，痛苦而伟大，一如残破衰败的小城中生机勃勃、激情荡漾的春天。

《小城之春》表现了一种普世意义上的人的情感、欲望、道德意识与民族的心理特征、行为方式、灵魂意图，这种表现又寄寓于一种淡雅、优美、流动、精致的电影形式之中，使人性真实与艺术美感受到了和谐统一。影片在传统的家国情怀之外，有一种毫不妥协又不加掩饰的现代感，直指动荡的 20 世纪 40 年代末社会局势对人的内心所构成的强大压力，渴望心灵的解放，展现出了人性的深度。影片为观众开启一扇面向自然的窗子，导演自己却被禁锢在自己那片严苛的礼仪之地，渴望着被理解。影片成为费穆实体化的心灵舞台，痛苦是人生的本质，精神炼狱是在克制中必走的路途，生命的复苏是在梦想的流连中揽镜自照，最后一挥间，抹去幻象，残酷而又温暖。《小城之春》以高超的赋比兴技法，呈现了情感与理智的矛盾反讽并使之左右了弗洛伊德。在欲望与道德、文明与自然之间，“骚”的美学揭竿而起，心旌荡漾，让人如醉如痴，神魂颠倒。《小城之春》最令人迷惑的成就在于，它创造了一种我们被吸入进去的宇宙虚空，我们所呼吸的“空气”比空气还轻，我们随着里面的“空气”上下左右地飘来飘去，一种喝了陈年美酒之后的晕眩，一切都在流动，一切都不确定。无所谓解脱不解脱，无所谓存在不存在。一种不确定性的写意之美，一部完全个人化诗作的典范，散发出中国电影能量的极致。诗无达诂，在情与景、形与神、似与不似之间自由游走的《小城之春》，妙处就在虚实间透出的暧昧，有无间滋生的混沌。这是一部值得在不同的人生阶段、不同的心态下不断重看的影片。从某种意义上，费穆，抑或《小城之春》，成为中国电影的一个起点。

结 语

本书对诗性进行了系统阐释，认为西方诗学话语与中国传统美学，共同铸就了 20 世纪三四十年代中国诗性电影的生成与表达。传统既是脉络，也是影响，既包括了古典，也涵盖了当代。诗性传统包括诗性精神和诗性形式，二者不可分割地融为一体。诗性精神是一种与人的存在即本源相关的思维活动，是主体具有的诗性素质、艺术创造素质，是人对生命的最高认识，它诞生于欲望和意识的交战之中，是超越现实世界想象彼岸世界的诗意向往，渴望回归永恒自然神性的生命冲动，是神性与人性的沟通，也是一种天人合一、物我两忘的境界。诗性精神是自由心灵与独立人格的体现，是从另一个更理想的超验世界对现实世界重新设定的诗意冲动，也是期望改造现实世界的不懈努力。诗性精神常常和特定的时代精神相结合，在不同的历史时期呈现出不同的精神面貌与精神诉求。诗性形式指电影艺术作品呈现出抒情浓郁、语言优美、想象丰富、意象丰满、节奏突显、意境幽深、意蕴隽永等美学特征。

诗性电影重在思考人类生存的意义和价值，体现对人类生命的终极关怀，它的特质是朴素与生命感。诗性电影是内心世界的涌动注入思想空间，就像灵魂里燃烧的火焰本性与闪烁的星辰，它的本质是丰盈，是照亮。它的呈现方式是苦痛，再苦痛，冷静，再冷静，抑或喜剧中的悲悯，让头脑

变得清醒的幽默。诗性电影不是陈词滥调，而是创造力与想象力的影像书写，它的源头是创作者的心灵。以情感激活思考、启迪想象，并引领观众进入这样的思考与想象，人性、价值观、选择与对真理的探寻是诗性电影的第一要义。诗性电影本质上是丰沛的创造力与无限想象力的化身，它融合人性与神性，是情感生活在空间、时间和诗中的投影。神的旨意是通过诗传达的，诗也指引了生活的道路。

要研究一个时期的电影，关键是要了解这个时期的精神史。精神气候对艺术创造有着决定性影响。正如维柯在《新科学》中运用“追本溯源”的方法，力图还原历史上那产生古代文学作品的社会生活现状，借以证明一定时代的文学就是那一时代的真实写照，这就是后来“社会历史批评方法”的最初形式。20世纪三四十年代中国电影的诗性传统在弥漫的精神气候与思想文化风暴中酝酿、生成。特定的精神与特定的思想只能产生于发展的特定阶段。不同风格的电影艺术家把电影艺术中的不同方面、不同的潜在可能性加以发展，这种向前发展的力量来自社会的、历史的现象，来自电影艺术所面临的思想艺术任务的变动，来自创作者的积淀与突破和文化的、文明的驱动。

20世纪三四十年代中国电影诗性传统的存在形态可分为诗性写实主义电影、诗性浪漫怀旧电影、诗性表现主义电影、诗性喜剧电影、诗性悲情史诗电影、诗性写意电影等，这些电影的艺术特点也是你中有我、我中有你，不是一个孤立的存在，只是对某一方面表现突出的一种概括，一如抒情式、叙事式和戏剧式这三个类的概念的区别与联系。从本质上说，它们都是现实主义的，即批判现实主义或心理现实主义。它们中有的是电影创作者所体验的现实，有的是电影创作者对那个现实进行操控处理变成艺术的现实，都有“诗性”作为影片美学的“变压器”。这些诗性电影以强大的精神性与独特的生命力构成20世纪三四十年代中国电影的风骨，并持续影响着中国电影的发展，向世界展示着中国电影独特的魅力。

20世纪三四十年代中国电影的诗性是以深刻的叙事为主的。这些电影

中的诗意来自于电影叙事的时代背景与叙事人物性格的融合。通过历史事件和人物命运的对比，引发强烈的悲剧意识，从而体现出独特的抒情性。本时期诗性电影叙事的本质内涵在于对人生意义的认知方式和阐释模式，在叙事上表现出影像意蕴中的结构诗性，以影像时空体为载体，将作者时空体和观众时空体融合起来并呈现出开放的形态，在叙述视点、叙事修辞、故事与诗的吻合等方面做出独特的贡献。

现实的反映、心灵的表现与精神的外化构成 20 世纪三四十年代中国诗性电影的审美特性。这些特性通过对现实人生的细致观察、内在人性的敏锐洞悉、传统文化的挖掘、民族风格特色的镜语、全球化与本土化的文化整合等表现出来，构成心灵世界的映像志，包含着一个民族的整个世界心像的基础。这些电影对于中国传统文化的表现来自于作者自我审视之下的文化自觉，对历史和时代的描述不但包含了创作者的生活经验，也蕴含着电影人所肩负的个人使命和社会责任。

20 世纪三四十年代中国诗性电影和法国诗意现实主义电影、意大利新现实主义电影构成当时世界诗性电影的主潮。20 世纪三四十年代中国诗性电影不仅以深入反映战争风云、刻画市井百态、弘扬民族精神、描摹人物心理为内容，而且以时代的诗意本身而使人惊叹不已。影片的主人公们都笼罩在那个时代充满诗意的氛围中，成为时代的形象。创作者形象地表现了人的相互关系、思想情感、性格与行动，形象地表现了社会的和心理的世界，各种不同的电影艺术形式成为对现实的一个处理，成为一个时代和一个民族性情的表现，而且也是电影作者个人气质的表现。电影成为艺术家表情达意、批判现实的工具，承载着他们的思想观念、价值取向与理想主义精神。

20 世纪三四十年代中国诗性电影一方面向欧美电影学习、借鉴，一方面大量吸收中国传统文化与美学的素养，在电影中融会贯通中国古典诗词、小说、戏曲以及中国画等不同艺术样式的诗性表达，形成了富有东方韵味的中国式的电影艺术形态。20 世纪三四十年代中国诗性电影对当代电影

有着重要意义，中国电影需要诗性，需要孙瑜、费穆、吴永刚、蔡楚生这样的电影诗人。中国是一个人文大国，也是一个诗的国度，中国文学具有悠久的诗性传统，诗性是中国文学最为显著的特征之一，中国电影要以电影的诗性来回应当代中国电影的文化诉求，彰显时代责任。中华民族的文化复兴需要把诗的精神高高举起，打造属于自己同时又能辉映全球的“中国梦”。梦，即是电影的本相、电影的本源，也是诗的流变的状态，丰富、深邃、暧昧、迂回、窒息、魅惑，幽暗、明亮……只有变异，没有定论，“一处又一处，我们的梦被集拢着 / 直到你们喊出来使我们吃惊。”^① 我们期待，并且相信，经过一代代追梦人的努力，中国的诗性电影会融合不同的文化、不同的文明，以不同的方式、不同的风格走向无限，走向多元，走向未知，走向永恒。

① 穆旦：《穆旦诗全集》，中国文学出版社 1996 年版，第 139 页。