

※ 文哲譯粹 ※

春天帶來無盡的悔恨 ——費穆、梅蘭芳與中國電影詩學

王德威* 著 陳思齊** 譯

在中國現代化初期，京劇與電影曾經都是廣受觀眾喜愛的表演藝術。這兩門藝術的歷史背景、美學呈現方式、視覺技術等本來幾無共通之處，但早在中國電影萌芽時期，兩者之間已經有了互補的端倪。一九〇五年，中國首部電影《定軍山》即由當紅京劇名伶譚鑫培(1847-1917)擔綱演出¹。往後數十載，電影界不僅直接將京劇搬上銀幕，也大量吸收京劇元素作為改編的靈感²。彼時電影逐漸成為現代化的大眾娛樂，電影所帶來的科技新鮮感，以及其保存與再現舞臺藝術的能力，也讓京劇演員趨之若鶩。對於梨園伶人而言，電影不只提供一種新奇的視覺技術，也刺激了不同表演形式，更可以生動地記錄藝術演出，把剎那化為永恆³。相對地，京劇也啟迪了不少中國電影人：從場景到表演公式，從故事到劇場效果，影響歷歷可見。

三〇年代，田漢、茅盾等人花了不少心力去瞭解京劇與電影藝術的概念框架與

本文譯自 David Der-wei Wang, "A Spring That Brought Eternal Regret: Fei Mu, Mei Lanfang, and the Poetics of Screening China," 《中國文哲研究集刊》第 43 期 (2013 年 9 月), 頁 1-60。

* 王德威，美國哈佛大學東亞語言及文明系與比較文學系 Edward C. Henderson 講座教授、中國文哲研究所通信研究員。

** 陳思齊，臺北市立大學中國語文學系助理教授。

¹ 中國電影崛起與京劇的關係，詳見程季華編：《中國電影發展史》（北京：中國電影出版社，1963 年），第 1 冊，第 1 章。亦可參見鍾大豐：〈中國電影的歷史及其根源：再論影戲〉，《電影藝術》，1994 年第 2 期，頁 29-35、9-14。

² 高小健：《中國戲曲電影史》（北京：文化藝術出版社，2005 年）。

³ 電影及其製作給民初觀眾帶來的絕妙感受，請見 Zhen Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), chapters 1-3。

觀眾反應，以及技術效果。當時輿論界起了一個將京劇扶為「國劇」的風潮⁴，為了因應這個現象，這些影人文人也思索以下的議題：電影如何有助於京劇現代化？作為新興娛樂的電影如何得以成為「民族電影」⁵？

費穆(1906-1951)是當時電影界的後起之秀，無論在理論上或實踐上，他的才華少有人能出其右。費穆青年時期便對電影一往情深，他一九三三年得願成為一名導演。但因從小出入梨園，他並沒有因此放棄對京劇的熱愛。一直到了一九三七年，費穆已執導六部電影，此外，他終於一嘗夙願，將京劇《斬經堂》搬上銀幕。往後十年，他又陸續拍攝四部京劇電影⁶。費穆非常清楚電影是一種獨特的視覺藝術，他不能也不願將京劇原封不動地搬上銀幕。他想要從京劇內裏挖掘足以豐厚中國電影「民族特質」的元素，也亟欲嘗試在銀幕上表現自己的美學品味。不問也可以知道，這項工作的理想性非常之高，費穆的成就也仍有待更細緻的研究。本文礙於篇幅，無法深入討論。我在這裏想要釐清的，是費穆長期在電影與京劇兩個領域的耕耘如何促成他與梅蘭芳(1894-1961)合作？而兩人共同努力造就出什麼樣的結果，這個成果所代表的意義又是什麼？

梅蘭芳是中國二十世紀最勇於創新也最受歡迎的京劇名角。一九四八年春，梅蘭芳和費穆首度合作，拍攝中國第一部彩色電影《生死恨》。同時，費穆還另外導演了一部電影——《小城之春》。日後《小城之春》被許多評者公認為二十世紀中國最佳電影⁷。這兩部電影雖不屬於同一製作，但幾乎在同一時間拍攝，這並非偶

⁴ 鄺蘇元：《中國現代電影理論史》（北京：文化藝術出版社，2005年），頁162-178。在眾多鼓吹京劇為「國劇」者中，齊如山是最重要的一個腳色。參見《齊如山回憶錄》（瀋陽：遼寧教育出版社，2005年），第7、8章。亦可參見約書亞·戈史丹（Joshua Goldstein）精確的分析：Joshua Goldstein, *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870-1937* (Berkeley: University of California Press, 2007)。

⁵ 馬軍驥對左派在三〇年代推動國劇有詳盡討論。參見馬軍驥：〈民族主義所塑造的現代中國電影〉，《二十一世紀雙月刊》，1993年第15期，頁112-119。

⁶ 費穆拍的四部京劇電影為《前臺與後臺》（1939年）、《古中國之歌》（1941年）、《小放牛》（1948年）及《生死恨》（1948年）。參見陳墨：《流鶯春夢：費穆電影論稿》（北京：中國電影出版社，2000年），第15-18章。

⁷ 一九八三年香港重新發現《小城之春》，並且重拍了一次。在《電影雙周刊》的特輯中，該部電影被評為中國十大傑出電影的首位，後來又由香港影評人和學者推為中國電影創紀元（1905-2005）最精彩的電影。參見陳輝揚：《夢影集：中國電影印象》（臺北：允晨文化事業公司，1990年），頁126。請參見以下網址：http://movie.kingmedia.com.tw/media_news/index.html?act=movie_

然，而是有個因果關係。如果我們將這兩部電影並置討論，可以發現費穆深受梅蘭芳的啓發。兩人在合作拍攝《生死恨》的過程中，彼此相互揣摩切磋，由此開創出一套拍攝中國電影的嶄新路數。費穆在這一過程之中積極展現電影的「中國特色」(cinematic “Chineseness”)，成績斐然。費穆的成就主要來自他對電影獨特的詮釋。他認為電影不僅僅是視覺幻魅的藝術，更是詩意的表現。梅蘭芳向來也視京劇為抒情意境的展演，而非僅是絢麗的劇場效果。在這一點上，梅蘭芳與費穆互有靈犀，費穆想必早已有所感覺。



《生死恨》與《小城之春》海報(1948)

《生死恨》與《小城之春》兩部電影編導的時間點，不經意地透露出費穆電影美學的政治意義。一九四八年春《小城之春》拍攝時，國共戰爭已經爆發，中國危機日益加深。但《小城之春》和《生死恨》並未配合甚囂塵上的政治口號，也沒有迎合芸芸大眾的情感訴求，導致兩片推出後市場反應極為冷淡，影評譏諷排山倒海

news&r=1110868977；李焯桃：〈宜乎中國·超乎傳統〉，轉引自黃愛玲編：《詩人導演——費穆》（香港：香港電影評論學會，1998年），頁294。

而來，嘲笑這兩部片落伍頹廢⁸。費穆是否真對時局毫無所感？這我們不得而知，因為費穆從沒有機會說明自己的立場，就在一九五一年心臟病猝發離世，他的電影很快就被遺忘。直到三十多年後，我們才逐漸理解他的電影：他如何利用詩意的視覺技術，捕捉瞬息萬變的歷史危機，而他如何因為太走在時代的前端，反而為時代所忽視。

一、尋找中國電影的「空氣」

電影作為現代視覺媒介的主體性，是費穆長期思索的命題。他慣以哲學角度思考這個問題；在表現形式上，他對電影形式的探索也從沒停過，因為他的作品偏好象徵手法，所以獲得了一個「詩人導演」的稱號⁹。費穆的首部電影《城市之夜》(1933)把上海現實生活暴露在觀眾眼前，種種生活切片在電影中相互交織，給了這座都市一種宏觀視野。他使用新的手法蒙太奇，但不用以突顯劇中角色或主題的衝突，反而強調印象派式的浮世光影 (*tableau vivant*)。他淡化了「戲劇性」，轉而強調影像召喚出來的情緒。繼《城市之夜》後，費穆又拍了《人生》(1934)和《香雪海》(1934)，至此他的走向便明確了起來。《人生》敘述一位婦女不幸的一生，但費穆並不沉溺於女主角的悲慘世界，反而思考生命所承載的意義，並反覆推敲電影該如何呈現這一命題。為了達到這個目的，他降低角色所處的背景釋放出來的訊息，並將畫面之間穿插的字幕減至最少的程度¹⁰，以突顯影像本身對觀眾的視覺感觸。《香雪海》則處理一位女子在時局和家庭因素下，兩度出家又兩度還俗的傳奇故事。費穆使用旁白和倒敘兩種技巧，前者依循特定角色的立場主導情節進行，後者則扭轉時間順序，先行預告故事結尾。費穆的目的在於弱化因電影情節造成的懸疑感，好讓命運和宗教的神祕氛圍可以營造起來。那變化無常的命運，於人身上不著痕跡的宗教影響，費穆以如夢如幻的影像來表現，可惜，費穆白費了功夫，觀眾看得一頭霧水。《香雪海》上映後被迫臨時下片，重新剪輯後才得以再度放映¹¹。

費穆成為導演之前曾擔任侯曜的助理，侯曜是早期中國電影史上的著名導演，

⁸ 參見程季華編：《中國電影發展史》，第2冊，頁270-271。

⁹ 參見黃愛玲編：《詩人導演——費穆》。

¹⁰ 此處討論他精細的舞臺調度和拍攝角度。引自陳墨：《流鶯春夢》，頁27。

¹¹ 同前註，頁25-31。

他的《影戲劇本作法》(1925)首開中國電影理論先河。侯認為電影是一種戲劇，並稱之為「影戲」。他那時已經注意到電影拜現代科技之賜，比一般戲劇更能強而有力地傳達寫實主義¹²。侯並指出一部電影劇本的成功關鍵在於兩種因素：衝突和結構。他贊同法國評論家布倫蒂爾(Ferdinand Brunetière)的見解：「沒有衝突，就沒有戲劇」(no struggle, no drama)，認為以這種結構為基礎，把危機、對立或挫折等衝突的元素納入其中，才能交織成有意義的劇本¹³。除此以外，他還認為電影跟戲劇一樣都負有倫理使命，因此，無論劇中的衝突或戲劇本身的結構都不僅只是技術工作，而是具有更深一層的意義。

早在執導前三部電影之時，費穆已經表現出自己與侯曜及其他同期導演的不同之處。侯曜追求衝突，費穆要求平淡；侯曜堅持結構，費穆消解結構。費穆在其〈倒敘法與懸想作用〉(1934)充分地表達出他的企圖心：

戲劇既可以從文學部門中分化出來，由附庸而蔚為大國；那末電影藝術也應該早些離開戲劇的形式，而自成一家數。……所以在《香雪海》中，我曾極力避免「戲劇性之點」的形成，而專向平淡一路下功夫。……這在戲劇的原理方面說，誠然是一種損失，但在一個新的電影的觀念之下，我們正不妨無視於此種損失。¹⁴

當侯曜與同代導演仍把電影視為一般人熟悉的戲劇處理時，費穆已經試著將之置入一個嶄新的視覺與認知系統中了。他在〈略談「空氣」〉(1934)一文中非常明白地表示自己的立場。以自己的三部電影為例，費穆主張導演應當擅長創造「空氣」，藉此「電影要抓住觀眾，必須使觀眾與劇中人的環境同化」¹⁵。「空氣」這東西雖說摸不著，但卻是使電影「活起來」的關鍵因子。費穆認為這個「空氣」可用四種方式創造：

其一，由於攝影機本身的性能而獲得；二，由於攝影的目的物本身而獲得；三，由於旁敲側擊的方式而獲得；四，由於音響而獲得。¹⁶

費穆對當時大部分導演推崇的電影反映論(cinematic reflectionism)頗有微詞。他明

¹² 學者張真也有類似觀點，參見 Zhen Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen*, chapter 3。

¹³ 參見程季華編：《中國電影發展史》，第2冊，頁270-271。

¹⁴ 費穆：〈倒敘法與懸想作用〉，黃愛玲編：《詩人導演——費穆》，頁25-26。

¹⁵ 費穆：〈略談「空氣」〉，同前註，頁27。

¹⁶ 同前註。

白攝影機拜科技所賜，能夠比肉眼更鉅細靡遺的呈現事物，也帶來比現場戲劇表演更為生動逼真的效果。費穆雖然信賴電影反映現實的強大能力，但他更堅信電影能夠在不同的層次上「創造」真實——也因此必須仰賴「空氣」。他指出要生成各式各樣的「空氣」，就要「把機械的技巧與被攝物聯合起來」¹⁷，那個「被攝物」可以是自然生成之物，也可以是人工製品。

就像現實裏的「空氣」是我們賴以生存的必要元素，但卻「看不見」，摸不著，電影裏「空氣」一樣只能暗指，無法明示。正因如此，導演就更需要有謹慎而細心的攝影、製作來啟動，甚至調動「空氣」。費穆的這篇文章似乎自相矛盾，因為他強調用看得見的技巧去追求看不見的氣氛。「空氣」一方面只可意會，不可言傳，一方面又是無根有據，熟能生巧。他似乎認為光學功能與視覺本體可以交相為用，產生「情」「影」交融的效果。費穆指出這樣的悖論不僅存在於視覺領域，也存在於其他感官領域，因此宣稱：「我也曾在可能範圍內利用聲片的技巧，以默片的〔聲音〕方式表現了一些〔空氣〕。」¹⁸

儘管如此，費穆、侯曜和大多電影先輩對電影仍有共同的觀點。他們都相信電影承載著倫理任務，因為電影以其精準的視像，可以穿透現實、喚起觀眾共鳴。另一方面，儘管費穆大聲倡導電影作為傳媒的獨立位置，他又承認電影和戲劇畢竟互通聲氣。他於〈雜寫〉一文中寫道：

崑劇和皮簧劇是中國最成熟的古典的舞臺藝術。但，在中國初有電影的時候，和電影最近，作品比較能真實地反映著現實人生的戲劇，卻屬於新興幼稚型的文明白話新戲……承襲了文明新戲的「藝術」而出現。這與其說是中國電影中了文明戲的毒，無寧說是受了文明戲的培植……Moviegoers 一字從 Theatregoers 而來，中國電影和它的觀眾是從文明戲劇場而來。¹⁹

這一評論似乎和先前引文有所衝突，因為前面費穆才提到電影的特殊性，在此他又談到文明戲的影響。但我認為費穆電影詩意美學最精彩的一面，正建立在這兩個相左的論點，在調和兩者矛盾性的過程裏，費穆展開了精彩無比的電影美學觀。

文明戲（或新劇）興起於現代之初，儘管大受歡迎，但也遭衛道之士側目。

¹⁷ 同前註。

¹⁸ 同前註，頁 28。亦可參見陳山：〈第三種電影：費穆電影思維的疏離邏輯〉，《當代電影》，1997 年第 5 期，頁 43。

¹⁹ 費穆：〈雜寫（1935 年）〉，黃愛玲編：《詩人導演——費穆》，頁 29。

文明戲表演方式誇張，劇情聳動，舞臺效果極盡嘩眾取寵之能事，但是這些都顯示了中國戲劇轉型的徵兆。文明戲熱鬧滾滾，極盡視聽之娛，完全與費穆的「空氣」論大異其趣。雖說如此，費穆卻為文明戲「寫實」的訴求所吸引，對他而言，文明戲碰觸時下熱門話題，致力舞臺逼真效果，全新的視聽體驗帶給觀眾極大震撼²⁰。相形之下，當時電影內容輕浮如無物，競相以怪力亂神為能事，反倒顯得等而下之²¹。在費穆眼中，文明戲除演義悲歡離合、可驚可嘆之事外，還透露另一層次的「真實感」，這就是文明戲在中國現代性萌芽之始，勇於揭露「道德幽微性」(moral occult)的底線。換句話說，世事變動之際，一切價值均混沌不明，文明戲卻能在灰色地帶自由走動²²，辨證社會倫理難題以及曖昧的大眾「感覺結構」。在涕淚漣漣的表面下，生命之重、之難在文明戲逼視之下無所遁形。

費穆電影追求神龍見首不見尾的「空氣」，而新劇呼喚的是「道德幽微性」，徘徊兩者之間，他勢必得想出方法來揉合其間不協調之處。也正因於兩者之間的衝突，費穆改革中國視覺藝術和倫理的企圖心愈發引人注目。

費穆後續幾部電影中可清楚地看出他在這方面的努力。以《天倫》(1934)一片為例，電影演一個浪子回頭，重振門風，父慈子孝的故事，這雖然迎合當時的「新生活運動」，卻也露出五四之後，費穆想要重新解釋儒家傳統的嘗試。也因為這部電影，費穆「摩登聖人」的綽號不脛而走²³。值得我們注意的是，儘管題材再正統不過，全片舒緩有致的電影敘事、牧歌般的影像設計，使得原先的意圖有了意外轉化。想當然爾的說教並沒有掌控銀幕，取而代之的是一種對人間境況自然的（甚至自然主義式的）直視：於生命流轉中悲、歡、善、惡此起彼落，緩緩發生，悄悄消逝。《天倫》成為對人生之所以為人生的沉思。

費穆電影如此特立獨行難免引人非議，有論者抨擊他對國家大事無動於衷。這種批評誘發了新的契機。他下一部電影《狼山喋血記》(1936，也是他的首部有聲電影)直接挑戰「抗日」主題，以杜悠悠眾口。電影描述一個山村飽受狼群騷

²⁰ 參見 Hsiao-t'i Li, "Opera, Society, and Politics: Chinese Intellectuals and Popular Culture" (Ph.D. diss., Harvard University, 1996), chapter 3。

²¹ 費穆：〈雜寫（1935年）〉，頁29。

²² 此處借用彼得·布魯克 (Peter Brooks) 的術語，參見：Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven: Yale University Press, 1995), chapter 1。

²³ 陳墨：《流鶯春夢》，第9章。

擾，最後村人同心協力，驅除狼患，愛國意旨不言自明。然而仔細觀賞《狼山喋血記》，我們發覺片中的場景，從荒山深夜狼嚎到村民戰慄懼怖，從勞而無功的追捕到冷酷不仁的天地，費穆對「空氣」元素的操作可謂絲絲入扣。他運鏡極具匠心，從全景到特寫無不含有深意。當他將鏡頭拉遠時，村人變得微不足道，幾至無可辨識；拉近時，又誇大了人性幾近詭譎荒謬的面貌。人與命運或自然的抗爭充滿凶險，也充滿無力感。費穆在〈《狼山喋血記》本事〉中，已將電影的詩意描寫得淋漓盡致：

山之崖，水之崖，森森之林木，淡月，微風，在萬籟俱靜之中，傳來幾聲狼嗥。

一種恐怖，一種威脅，籠罩著寂寂的村莊。

羊群顛簸著。村裏的人家都把門窗關得緊緊地。

遠遠地，一個高大的黑影，擎槍，攜犬，兀立在山崗上。²⁴

在《狼山喋血記》之後，費穆與其他七位導演合作完成了《聯華交響曲》，這是一部集錦電影，費穆導演第二段《春閨斷夢》(1937)，我們從這一小段電影可以看到他這一時期的實驗成果²⁵。《春閨斷夢》長度約十八分鐘，由三個場景組成。景一：二位年輕女子在床上輾轉反側，對照出戰場二個士兵，一個吹著軍號，另一個則凝視著一片象徵中國的秋海棠。景二：一個邪惡的男子轉弄地球儀，看著一葉秋海棠，突然一聲啼笑，把葉子扔進火裏。景三：那兩名女子困在一間陰森的大廳，眼看那個邪惡男子圖謀不軌，她們奮起反擊。與此同時，戰場上的士兵贏得一場戰役。

撇開愛國主題不談，這部電影讓我們一窺費穆極其前衛的電影美學。費穆對德國導演羅伯特·威恩 (Robert Wiene) 的電影《卡里加利博士的小屋》(*The Cabinet of Dr. Caligari*, 1920) 特別著迷²⁶，在《春閨斷夢》中，我們可以看到費穆模仿羅伯特·威恩式的技法，大量使用扭曲、歪斜的空間設計，還有明暗高反差的燈光，刁鑽靈活的拍攝角度，以及風格化的演出等，都是德國表現主義電影的特徵。即便如此，《春閨斷夢》很難不使人聯想到唐朝詩人陳陶 (812?-885?) 名句：「可憐無定河邊骨，猶是春閨夢裏人。」這詩句突顯了一種具有性別意識的歷史反思，在《春

²⁴ 費穆：〈《狼山喋血記》本事〉，黃愛玲編：《詩人導演——費穆》，頁 43。

²⁵ 陳墨：《流鶯春夢》，第 11 章。

²⁶ 同前註，頁 149。

閨斷夢》裏，現代主義電影美學與這個歷史反思相互激盪出極具個性化的戰爭場景。

一九三七年，費穆在電影實驗達到顛峰，在這個時候，他也正思索著電影美學的民族特質。這一年他拍了一部京劇電影《斬經堂》，由三〇年代中國當紅老生周信芳（1895-1975，別稱麒麟童）主演。《斬經堂》講述西漢末年王莽篡位，將軍吳漢殺妻反莽的故事。吳漢與王莽之女共結連理，卻不知王莽其實是殺父仇人。待反莽勢力興起，吳母告知兒子殺父之仇，力促他手刃愛妻。然而吳妻篤信佛法，侍夫至誠，吳漢頗為躊躇，難以下手，在劇情最高潮處，吳妻自戕以成全吳漢。

《斬經堂》帶給我們的啓示有兩點，其一，即便他熱愛京劇，費穆一直以來都堅持電影應有獨立地位，所以他的京劇電影不對京劇照本宣科，不使之成為舞臺京劇的翻版。《斬經堂》這齣戲強調夫妻、母子、君臣的兩難，個人意志與忠孝節義的衝突，舞臺張力十足，更不用說周信芳極具渲染力的「海派」演技。問題是，如果費穆堅信他的電影應該避免過分誇張的劇情，那麼他何以選擇這樣一齣充滿家庭暴力的戲碼來傳達他的抒情美學？他能否以現代風格來詮釋傳統劇目？

其二，費穆之所以拍攝《斬經堂》，主因之一應是響應當時的民族主義風潮²⁷。《狼山喋血記》與《春閨斷夢》走的也是愛國路線，但風格卻是受到西方表現主義的啓發。費穆或許曾自問：如果他打算推動真正的「中國」電影文化，把「國劇」拍成電影，豈不是順理成章的表達「民族特色」？可是他偏好「空氣論」，與傳統戲劇說忠談孝，充滿表演公式有所扞格。因此他的任務不僅是要妥善協調這兩者的差異，還得處理更棘手的問題，那就是——具有中國特色的「空氣」到底是什麼？

以《斬經堂》為例，全劇述說著主角於忠、孝、仁、義之間的矛盾、猶豫以及抉擇，加上古色古香的服裝、布景與道具，很容易就可以演繹「中國」元素。但是除了這些，費穆顯然認為京劇還有其他特色有待呈現。以他看來，京劇由公式化動作和精準的劇場傳統組合而成，京劇演的「動人」之處，不在於演員或觀眾設身處地的移情作用，而在於臺上臺下同時參與的一種「距離」的審美觀照，換句話說，觀眾的反應與其說是出自恐懼和悲憫而生的「淨化」作用，不如說是順著公式化表演，對人生悲歡生出了然於心的體會。

費穆早期曾在文明戲展示的寫實元素和自己所追求的「空氣」之間掙扎，他於〈中國舊劇的電影化問題〉一文中指出，中國戲劇的表現技巧：「完全包括在公式化

²⁷ 同前註，第 10 章，尤見頁 129-132。

的歌舞範疇之中，演員也絕非『現實』之人。觀眾必須在一片迷離狀態內，認識舊劇在藝術上的『昇華』作用，而求得其真實與趣味。」²⁸他寫道：

中國劇的生、旦、淨、丑之動作裝扮皆非現實之人。客觀的說，可以說像是傀儡，像鬼怪；主觀些，可以說是像古人，像畫中人；然而最終的目的，仍是要求觀眾認識他們是真人，是現實的人，而在假人假戲中獲得真實之感。這種境界，十分微妙，必須演員的藝術與觀眾的心理互相融會，共鳴，才能了解。²⁹

這段評論讓我們可以更清楚地理解費穆同時涉足電影和京劇的目的。如上所述，他把電影當作一種媒介，在視覺與光學、寫實和虛幻交集之處，發揮迷人效應。電影除了傳達逼真而立即的影像之外，還能藉「空氣」召喚詩意，形成另一種真實。經過一系列現代風格試驗後，費穆在京劇中找到一套可以與他的理論相輔相成的符碼，也就是說，他認為京劇是電影「空氣」和新劇「道德幽微性」之間的橋梁。這是一個相當大膽的觀點，他在此處多有體會，所以，當費穆準備製作京劇電影的時候，他並不打算把中國戲劇原汁原味搬上銀幕，而是有其他考量：他希望用中國戲劇自成一格的表演符碼，來表達西方表演體系以外的模擬技術和意境。此外，他也期望京劇可以提供電影豐沛的文化資源，好讓電影能捕捉「中國」民族性。

儘管費穆在戲劇理論上下足功夫，但拍攝《斬經堂》時仍遇到不少障礙。京劇的形式主義和電影的寫實主義有一道鴻溝，他與周信芳多次研議如何才能拉近距離，雖然費穆是電影人，周信芳為京劇演員，兩人討論到最後竟然立場互換，周信芳建議多利用寫實技巧，而費穆反倒傾向京劇的抽象主義，結局則是互相妥協。為了營造劇場氣氛，費穆多半時候將鏡頭放在中距或遠距，盡量不干擾演員的動作表演。但對不熟悉京劇的觀眾而言，這只不過是原封不動地把舞臺搬上銀幕。此外，內外景的切換，京劇風格化與電影擬真表演協調不易，甚至道具與布景也都有格格不入之虞。這些都說明了電影和京劇的接觸顯得異常突兀。事後費穆誠實檢討，認為自己還沒有抓住製作「中國」京劇片的訣竅，而他的瓶頸不在於技術，而在藝術³⁰。費穆追求的「藝術技巧」，在日後跟京劇當紅角色梅蘭芳相識後，才有所成就。

²⁸ 費穆：〈中國舊劇的電影化問題〉，黃愛玲編：《詩人導演——費穆》，頁 82。

²⁹ 同前註。

³⁰ 同前註，頁 83。

二、《生死恨》——當費穆遇到梅蘭芳

一九四七年冬，費穆拜訪梅蘭芳，邀請他合作拍攝中國首部彩色京劇電影。費、梅兩人三〇年底初識於香港，當時他們的事業不約而同地遇到了一些挑戰。抗日戰爭爆發後，費穆跟隨「莫談國事」的潮流，拍起古裝電影，但骨子裏不從眾的精神卻依然可見。他先後執導了敘述孔子生平的《孔夫子》(1940)³¹，和節自三齣京劇而成的《古中國之歌》(1941)³²。以題材而言，兩部片子都有些不合時宜，卻都表現出費穆極力尋求人文願景的一貫信念。接下來四年，費穆基於種種原因而停拍電影，轉以執導話劇為業。

一九三八年，梅蘭芳攜家帶團到香港演出後，便因避難滯留島上。往後三年，他不斷婉拒日方的邀演。珍珠港事件爆發之後，他被迫回到上海，日方趁機強力要求他配合演出，於是梅蘭芳在一九四二年初蓄起短髭以明志。梅此舉震驚戲迷³³，顯然他刻意以男性性徵告別昔日所扮的女性角色，戲劇化地「演出」他的愛國情操。一九四五年八月日方戰敗投降，梅蘭芳剃髭復出，又成為全國盛事。梅蘭芳重登舞臺的藝術指導不是別人，正是費穆。

費、梅第一部彩色電影劇本選定京劇《生死恨》。京劇《生死恨》改編自明初陶宗儀(1329-1412)《輟耕錄》的一段故事，一九三六年首演。故事發生於北宋末年(1129)，女真滅北宋，女子韓玉娘淪落敵營為奴，被迫婚配另一漢奴程鵬舉。新婚之夜，玉娘勸丈夫南逃，程鵬舉疑其有詐，上報主人，玉娘受到重刑，程鵬舉因此得知玉娘一片赤誠，決心投宋，日後立下汗馬功勞，成為襄陽太守。程鵬舉日夜思念玉娘，經多年查訪，終於尋獲妻子。但玉娘久經風霜，油盡燈枯，竟在團圓時刻一命歸天。

梅蘭芳在抗戰前夕演出《生死恨》，顯然有敷演國仇家恨，抵禦外侮的用心。抗戰之後，費穆和梅蘭芳都覺得儘管時過境遷，瀰漫社會的動蕩氣氛並不亞於戰前；國共內戰甚至使《生死恨》的民族大義有了另一層寓意。《生死恨》以悲劇收

³¹ 黃愛玲編：《費穆電影孔夫子》（香港：香港電影資料館，2010年）。

³² 註28所列之〈中國舊劇的電影化問題〉是為配合《古中國之歌》上映撰寫。

³³ 許姬傳等：《中國四大名旦》（石家莊：河北人民出版社，1990年），頁105。亦可參見梅紹武編：《一代宗師梅蘭芳》（北京：北京出版社，1997年），頁216。

場，顯然與傳統大團圓結局並不相合，但對費、梅而言，這不啻更顯現亂世男女的宿命。

梅蘭芳對電影製片並不陌生，早在一九二〇年他就拍了平生第一部影片；一九四七年前他已經累積八部作品³⁴。一九三〇年，他赴美拍攝首部有聲電影，結識不少美國知名演員，像是卓別林 (Charlie Chaplin)、范朋克 (Douglas Fairbanks) 和瑪麗·畢克馥 (Mary Pickford)³⁵。一九三五年訪俄，他不但與大導演謝爾蓋·愛森斯坦 (Sergei Eisenstein) 見面，還受邀拍攝京劇《虹霓關》一場戲³⁶。從梅蘭芳傳記寫作我們得知，他十分理解電影的運鏡技巧和美學要求，尤其電影製作的「片段化」(fragmentation) 使他對時間、情緒以及肢體動作的排列組合都有新的體會，這與舞臺演出一氣呵成的要求完全相反。梅蘭芳早年拍默片時，就曾試著測量動作節奏和表情的時間，好藉此在銀幕上展現京劇演唱的「視覺」效果³⁷。有聲電影出現後，他更有參與的意願，如此自己的聲音和影像才能藉著影音的攝製永遠保留，並得以無遠弗屆地傳播。

梅蘭芳時時刻刻都在演藝上精進，因此費穆請他擔綱演出中國「首部彩色電影」的計畫，自然吸引了他。當然，梅願意投入《生死恨》拍攝還有其他原因。戰爭、年紀及歷史不可測的因素使他體悟到生命的脆弱，因此亟欲在自己聲音和表演巔峰狀態時好好保存下來。

梅蘭芳是把京劇從以聽覺是尚的藝術轉為視覺饗宴的重要推手，雖然唱功已臻入化境，但他大膽地在臺上、臺下改革舞臺視覺效果，才是成名的主因。他一面對化妝和服裝下足功夫，一面琢磨動作、演技、場景、燈光、舞臺指導，甚至劇場設計。一般大眾對梅蘭芳的狂熱來自他男扮女裝的魅力，但我們不能忘記，在民國以前，男扮女裝往往被衛道之士視為攪亂男女界線，有傷風化；年輕的乾旦出入聲色場合，甚至被視為狎邪的表徵³⁸。梅蘭芳的成就在於他不但精於男扮女裝的技巧，更

³⁴ 梅蘭芳一生共拍了十四部京劇電影，參見李伶伶：《梅蘭芳的藝術和情感》（臺北：知兵堂出版社，2008年），頁198-212。

³⁵ 梅蘭芳：《移步不換形》（天津：百花文藝出版社，2008年），頁226-252。關於梅蘭芳出訪美國，參見Goldstein, *Drama Kings*, chapter 8。

³⁶ 梅蘭芳：《移步不換形》，頁191-215。

³⁷ 同前註，頁100。

³⁸ 參見拙作 *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911* (Stanford:

將其從性別與道德的曖昧位置提升至一門精緻藝術，達到他的良師兼益友齊如山所謂的「無聲不歌，無動不舞」³⁹。梅蘭芳的最高境界是將自己表演裏魅惑的能量升華為一種抒情的美感——因而體現「情」的極致⁴⁰。

梅蘭芳的崛起，正值「觀看」(spectatorship) 和劇場式「大觀」(spectacle) 主導現代主體感官經驗之時⁴¹。因此，梅蘭芳之為「現象」不僅指涉現代視覺技術的勃興，也饒富改變中的社會感覺結構。魯迅就特別對這種現象感到吃驚。他對一個理應過時的男扮女裝的把戲，居然可以和現代視覺技術並存，甚至還能合而為一，深感不以為然。魯迅不瞭解何以梅蘭芳不男不女（或又男又女）的形象可以「永遠掛在照相館的玻璃窗裏，國民的心中」⁴²。的確，梅的形象不只映照在人們的心目裏，甚至因為機械式的複製品（相片、電影）而有了永垂不朽的可能。

除此，梅蘭芳在公私領域角色的轉換自如，讓他摩登的身影在臺下傾倒更多觀眾。約書亞·戈史丹指出，除了舞臺上風華絕代的扮相外，梅在大眾媒體前也是一個傑出的「演員」；他是英俊的異性戀男子，愛國的公民，更是多情的情人、丈夫，慈愛的父親，種種形象都讓他大受歡迎。梅蘭芳在不同性別與多種社會角色之間變換，遊刃有餘，這代表中國古老的扮裝藝術有了巨大變化，也讓他不期然地成為喚起中國同胞「情感共同體」(community of feeling) 的要角⁴³。

三〇年代裏，當中國如何「再現」(represent)，或由誰來「代表」(represent)，成為眾說紛紜的話題時，梅蘭芳的名氣跟著水漲船高。上文提過，京劇在當時已奉

Stanford University Press, 1997), chapter 2。關於男扮女相的模糊性別身分，亦可參見 Isabelle Duchesne, "The Chinese Opera Star: Roles and Identity," in *Boundaries in China*, ed. John Hay (London: Reaktion Books, 1994), pp. 217-240; Min Tian, "Male Dan: The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theater," *Asian Theatre Journal* 17.1 (Spr. 2000): 78-97。

³⁹ 齊如山：《齊如山回憶錄》（瀋陽：遼寧教育出版社，2005年），頁101；Goldstein, *Drama Kings*, chapter 4。

⁴⁰ 王安祈：〈京劇梅派藝術中梅蘭芳主體意識之體現〉，收入王璦玲編：《明清文學與思想中之主體意識與社會》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004年），頁750-762。

⁴¹ Laikwan Pang, *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007), chapters 1, 4.

⁴² 魯迅：〈論照相之類〉，《墳》，收入《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1981年），第1冊，頁187。

⁴³ Goldstein, *Drama Kings*, pp. 139-140, 160-161.

為「國劇」，梅蘭芳成為代表國劇的不二人選。他在二〇年代曾訪日兩次，但一直到三〇年代訪美(1930)和蘇聯(1935)後，他才真正成為國際級的人物。某些有識之士對於梅蘭芳作為文化大使的形象很不以為然，其中魯迅可為代表。在〈略論梅蘭芳及其他〉(1934)一文中，魯迅嘲笑梅的周遊列國與其說是搏得國際美名，不如說是挽救他在國內下降的聲勢⁴⁴，像梅蘭芳這樣男扮女裝的中年伶人，如何可以「代表」中國到蘇聯——無產階級的天堂——表演，還稱自己的藝術是「純是象徵派的」⁴⁵。

魯迅在一九三四年以前早已向左轉，奉社會主義、現實主義為圭臬。對他還有其同路人而言，象徵主義言不及義，無非裝模做樣，掩藏社會現實問題，逃避解決之道。然而梅蘭芳的「純是象徵派」卻讓一票蘇聯革新派人士大為傾倒，這讓魯迅有了是可忍，孰不可忍之怒了。除了愛森斯坦，梅蘭芳在莫斯科還見到了斯坦尼斯拉夫斯基(Nicolai Stanislavski)和布萊西特(Bertolt Brecht)二位西方戲劇巨擘。斯氏體系強調演員要設身處地去了解某一劇背後的動機，並透過精確地分析，從而完全「掌控」演出的角色。布萊西特對這樣的再現手法(representationalism)持有疑問，他要求的是「疏離效果」(alienation effect)，強調演員和觀眾都必須「批判的」參與劇場生產過程⁴⁶，而非沉迷在虛擬真實的幻象中。斯、布兩人的劇場手法雖然不同，卻都從梅蘭芳身上得到啟示。梅蘭芳的表演既逼真卻又風格化(stylization)，啟發了斯坦尼斯拉夫斯基，促使他把自己的寫實論點梳理得更加流暢。另一方面，梅的距離美學也激發了布萊西特的「史詩劇場」(epic theater)美學的發想⁴⁷。「象徵主義」畢竟不能貼切地形容梅蘭芳的表演體系。評者嘗稱梅的藝術為「抒情」體系，正因為他細緻的作派流露出典雅的詩意。我們甚至可以說，斯坦尼斯拉夫斯基和布萊西

⁴⁴ 魯迅：〈略論梅蘭芳及其他〉，《魯迅全集》，第5冊，頁579-584。

⁴⁵ 這是梅蘭芳在一九三四年九月八日發表的見解。同前註，頁583。

⁴⁶ 梅蘭芳：〈回憶斯坦尼斯拉夫斯基和聶米洛維奇·丹欽科〉，《梅蘭芳全集》（石家莊：河北教育出版社，2000年），第3冊，頁374-375。陳世雄：《三角對話：斯坦尼·布萊希特與中國戲劇》（廈門：廈門大學出版社，2003年），第2章。亦可參見蔡登山：《梅蘭芳與孟小冬》（臺北：印刻出版社，2008年），頁237-252。

⁴⁷ 已有許多學者討論布萊西特是否吸收了中國戲劇，有關其「史詩劇場」和中國戲劇的研究，參見Min Tian, "'Alienation-Effect' for Whom? Brecht's (Mis)interpretation of the Classical Chinese Theatre," *Asian Theatre Journal* 14.2 (Fall 1997): 200-222; Carol Martin, "Brecht, Feminism, and Chinese Theater," *The Drama Review* 43.4 (1999): 77-85。

特各據西方模擬 (mimesis) 表演的兩個極端，前者強調渾然天成，後者強調疏離批判，梅蘭芳則形成了第三種可能。梅主張劇場既非刻意模仿人生，也非疏離人生，而是「參與」人生的過程。因此，他的表演旨在讓角色、演員、觀眾三者互動，讓生活經驗和角色扮演之間保有多重關係。他讓寫實主義和風格化互通有無，以讓理性和感性建立起交流管道⁴⁸。在他表演聲腔及動作的極致處，梅蘭芳照亮了生命的詩意核心。

總而言之，梅蘭芳「現象」並不是指他在國際上有多少曝光率而已，而是透過他的舞臺形象，透過他表演出中國的「能見度」(visibility)。德勒茲 (Gilles Deleuze) 說過：「能見 (visibilities) 並非看到實物的動作，也不是眼睛所見的訊息。」而是「一種由光形成的光影，讓物體僅能以火光或閃光方式存在」⁴⁹。饒有意義的是，梅蘭芳訪美、日、蘇等國都免不了參與電影拍攝，二〇與三〇年代，電影儼然在眾多的藝術表現形式中脫穎而出，不只提供了先進的視覺技術，精準地保存藝術家的身影，同時更是一種製造「光環」(luminosity) 的有力工具，讓藝術家散發耀眼的魅力。就梅蘭芳而言，那就是他表演——也代表——了「中國」的時刻。順著魯迅的觀察，如果說梅蘭芳先是經由相片擄獲現代觀眾的心，那麼他的電影就更上一層樓，將現場演出、電影膠卷、民族意識和扮裝技巧合而為一。

即使梅蘭芳有多次電影演出經驗，當費穆試著將梅蘭芳的藝術融入電影時，依舊得面對京劇與電影的基本差異，不只是這樣，他還遭遇前所未有的困難。他希望從京劇表演中尋求靈感，也同時將眼光投向像國畫等其他媒介。大體而言，彩色電影最吸引人的地方莫過於為觀眾帶來視覺震撼，但費穆對此卻有不同的見解。他認為：「不強調色彩，色彩更美……如果強調了某一種色彩，情緒更美。」⁵⁰他要求演員只上淡妝，場景和道具的顏色也盡量低調。他強調打光，以烘托某些段落的情緒「特色」⁵¹。

為了好把大師在鏡頭前的演出做最適切的安置，費穆必須和梅蘭芳緊密配合，梅蘭芳回憶起在正式開拍之前，費穆先試拍了一段傳統形式的舞臺表演，沒有任何

⁴⁸ 參見葉秀山：《古中國的歌：葉秀山論京劇》（北京：中國人民大學出版社，2007年），頁389-400、261-342。

⁴⁹ Gilles Deleuze, *Foucault*, trans. Sean Hand (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), p. 52.

⁵⁰ 費穆：〈《生死恨》特刊序言〉，黃愛玲編：《詩人導演——費穆》，頁104。

⁵¹ 譬如，在著名的〈夜訴〉一幕為藍色調，而相對的夢中重逢一幕為紅色調。

場景，道具也只有傳統的一桌二椅。結果很讓梅蘭芳失望，直說這段片子冗長乏味，與舞臺演出相去十萬八千里。費穆為此下了個結論，認為是鏡頭把立體的舞臺表演「弄平」了，變成了「影戲」，失去雕塑般的視覺效果，若要用鏡頭生動地呈現梅蘭芳的演出，不只需要重新思考他的表演技巧，更得考驗導演的運鏡技巧。

最好的例子是《生死恨》的高潮〈夜訴〉和〈夢幻〉兩場。在〈夜訴〉中，玉娘流落他鄉，寅夜紡紗，憶起自己的不幸，她雖思念丈夫與雙親，但更痛恨金人的統治。整個段落沒有什麼動作，只有玉娘一人獨坐吟唱，從思念到自傷，卻演得情緒飽滿，蕩氣迴腸。

耳邊廂又聽得初更鼓響，
思想起當年事好不悲涼。
想當初擄金邦身為廝養，
與程郎成婚配苦命的鴛鴦。
我也曾勸郎君高飛遠揚，
有誰知一旦間改變心腸。
到如今害得我異鄉飄蕩，
只落得對孤燈獨守空房。
我雖是女兒家頗有才量，
全不把兒女情掛在心旁。
但願得我邦家兵臨邊障，
要把那眾番奴，一刀一個，斬盡殺絕，
到此時方稱了心腸。
恨只恨負心郎把我遺忘，
全不念我夫妻患難情長。
到如今看破了紅塵萬丈，
留下這清白體還我爹娘。⁵²

這場戲玉娘從頭至尾坐著，唱足二十分鐘，期間穿插一些紡紗動作。她抒情詠嘆，將思緒發揮到極致，時間之流似乎因此擱置。這樣的演出在場面上似乎毫無動靜可言，其實玉娘顧盼之際，更為幽微細緻的動作，這樣才能讓靜態的身體姿勢引出動

⁵² 摘自《魏海敏古典劇場——大師經典·極致綻放 DVD》（臺北：太古國際，2011年）。

態的內心波濤。玉娘雖然獨訴心事，可是她的唱作卻仿佛將自己置於客觀角度，就好像是同時唱給自己和別人聽似的。她的唱段不僅提醒我們她自身的不幸，也照映歷史上命運相似的女人共同的遭遇。

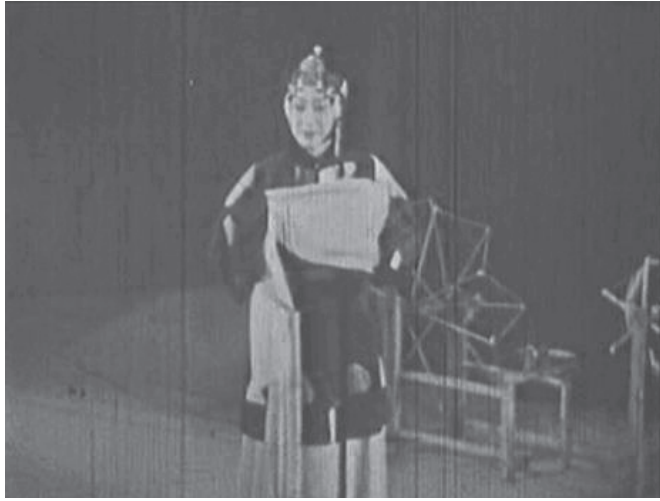
費穆並不認為〈夜訴〉適合搬上大銀幕，因為這一唱段實在是太長了，對講究動感的電影畫面來說，顯得冗而無味。為了重新設計場景，費穆訂了一臺貨真價實的大型紡織機，取代原來的道具紡織機，並要求梅蘭芳設法與它互動。這對梅蘭芳是個極大的挑戰：一來紡織機實在是龐然大物，很有可能會遮住一旁演唱的他；但最大的問題還落在形式與真實的對立，紡織機嚴重干擾原來充滿風格化和象徵的表演形式。紡織機處處提醒梅蘭芳和觀眾，那「笨重的真實」的的確確存在於舞臺，占據了一個表演位置，而這個空間通常是留給抽象的表演動作。

學者每每對〈夜訴〉的拍攝語帶保留⁵³，我卻認為這是費穆改造京劇「再現」手法的重要關鍵。這紡織機不但是真實的物品，更是費穆「震撼」觀眾的工具，讓他們在驚訝之餘，重新看待傳統戲曲。費、梅兩人不是和一部「機器」表演，而是兩部：梅蘭芳除了要面對一臺真實的紡織機外，還得面對攝影機如影隨形的鏡頭。雖然這兩個機器功能各異，但都是以抓住「現實」的名義置入的，梅蘭芳因而得大幅度修改動作，好去配合紡織機和攝影機。



梅蘭芳在真實紡織機後表演（《生死恨》）

⁵³ 參考鄭培凱於〈戲曲與電影的糾葛：梅蘭芳與費穆的《生死恨》〉一文註 30 中的說法，見彭小妍編：《文藝理論與通俗文化》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1999 年），下冊，頁 570。



梅蘭芳在道具紡織機前表演（《生死恨》）

然而如前所述，費穆並非一味相信電影製作非得百分之百的寫實。他一定曾納悶過：像京劇這種高度風格化的劇種，要如何透過電影鏡頭表現「真實效果」？我認為，費穆攪亂了梅蘭芳與傳統道具互動時產生的和諧美，通過一臺大型紡織機，他在電影中引入了新的「空氣」。這「空氣」並不只是製造仿真的幻覺而已，而是提醒我們戲曲和電影展現的極大反差，從而體會不同「真實」呈現方式之間的縫隙，這是費穆京劇電影一大貢獻。

梅蘭芳的貢獻同樣不容小覷。作為一位認真的表演藝術家，他不眠不休，只為了琢磨鏡頭前配合新紡織機的作工，其成果也令人眼睛為之一亮。在電影中，梅蘭芳不像在戲臺上那般坐著唱完〈夜訴〉，而是在紡織機周圍一邊唱著那著名的段子，一邊表現各式身段，或倚機，或揮塵，或紡紗，有時停頓，有時思索。他並不把紡織機當作舞臺的客體，而是讓紡織機成為演出的一部分，也就是說，紡織機引發他的感情和動作，歸根究柢，紡織是古代婦女勞動生產的象徵⁵⁴，這樣一個龐然巨物出現在舞臺，自然讓觀眾聯想到玉娘的壓力和勞苦，但隨著她紡紗身段和唱腔，我們逐漸看到（也感受到）新的層次。玉娘漂泊異鄉，年復一年的等待，無有盡時。為了撐過漫漫歲月，也為了生計，她必須織下去。在沉重單調的機杼聲中，她

⁵⁴ 參見 Francesca Bray, *Technology and Gender: Fabrics of Power in Late Imperial China* (Berkeley: University of California Press, 1997), chapters 4-5。

機械性地重複紡織動作，仿佛希臘神話中的西西弗斯 (Sisyphus)，無止無休的推動巨石。

玉娘又像荷馬史詩《奧德賽》(Odyssey) 中等待遠征丈夫歸來的潘妮洛碧 (Penelope) 般，憑著紡織延宕外在變數，成全自己的深情和貞潔。費穆所裝置的大型紡織機因此有了更深的意義：它讓梅蘭芳演出了中國抒情美學的核心主題——從「感物」到「感悟」。從辭源來看，「抒情」的「抒」與「杼」（音虫义、，意為紡織機）互訓，換言之，梅蘭芳與紡織機的互動彰顯了中國抒情「抒」與「杼」的二元傳統，他解開了千絲萬縷的情緒，同時又將之編織成千迴百轉的樣貌。

就在梅蘭芳與紡織機做戲同時，費穆也用鏡頭呈現整體的「空氣」。在這場戲裏，他先讓鏡頭橫掃室內布景，然後聚焦於玉娘和紡織機之間的互動。除了少數幾個仰角鏡頭，他多是用水平鏡頭捕捉梅蘭芳的姿態動作，而且讓鏡頭移動的速度與梅蘭芳唱念的韻律合拍，鏡頭極少接近梅蘭芳，但是卻緊隨著他而移動，甚至繞到紡織機背面，讓觀眾可以用近三百六十度的視野觀看梅蘭芳。這種手法所帶給觀眾的視覺體驗，是一般觀看舞臺京劇時無法感受到的。

費穆的鏡頭展現了靈敏拍攝技巧，也刻意地引進了新的感知體系。當鏡頭跟隨梅蘭芳掃過布景時，至少兩次拍到另一臺小的紡織機，那是傳統舞臺上常可看到的仿真小型道具。費穆向來對場景和道具安排甚為仔細，這一真一假紡織機的同時存在，絕非巧合。對梅蘭芳的戲迷而言，那臺道具紡織機並非一項多餘的東西，反而是連接梅蘭芳電影和舞臺表演的信物，是故電影解構舞臺後，仍為觀眾保留的舞臺記憶。總之，這兩臺紡織機各自體現對「真實」做出不同的解讀，相互提醒現實的局限，卻又互相支援藝術再現現實的能量。

韓玉娘紡紗過程中，困倦打盹是〈夜訴〉的高潮所在。她做了一個夢，在夢中，她棲身的鄙陋所在成了富麗大宅，身上寒酸的衣裳也化為華美服飾，而她正興高彩烈地等著與丈夫重逢。費穆運用了一連串的溶鏡 (dissolve) 手法，不著痕跡地把真實與幻境相互融入，這是舞臺演出所無法企及的。他用了紅色色調裝飾節慶氣氛，恰與紡紗時的藍色調形成對比。他讓鏡頭或前或後平移，使觀眾赫然發現玉娘的陋室實際上是攝影棚的一部分，這著實讓人驚歎。鏡頭的開展、溶鏡的使用莫不提醒大家，電影中的一切，無論生死和真假，無非都在攝影機的魔力下緊緊相連。就這樣，費穆的攝影手法彰顯了他詩意的觀照：人生悲歡，生死不過就是亦虛亦實，如電如影。

三、《小城之春》——與《生死恨》對話

《生死恨》在一九四七年底開始籌備，因為經費和設備考量，直到來年夏天才得以開拍。一九四八年春天，費穆仍苦思《生死恨》的拍攝難題。在空窗期間，他看到年輕編劇人李天濟的劇本《小城之春》，對它產生了興趣。《小城之春》是齣小品，製作很快上路，但費穆和電影公司的打算卻不一樣：公司考慮成本和製作時間的經濟效益，費穆則想到劇本小巧精緻，饒有古典詩意。接下來的故事則廣為人知。費穆接下案子，大膽啟用二線演員，三個月內便殺青。日後《小城之春》成為中國影史的里程碑，甚至被公認是中國電影百年最佳影片⁵⁵。

有關《小城之春》的討論所在多有，也不乏精闢見解，唯獨一項鮮少被觸及，那就是費穆的電影如何烘托出他念茲在茲的詩意。在《小城之春》拍攝前，費穆曾發表〈國產片的出路問題〉一文，指出當時電影製片所面臨的三項挑戰：（一）設備短缺，也缺乏訓練有素的演員；（二）為了政治宣傳或迫於強權，常常重「內容」而輕「形式」；（三）寫實主義與浪漫主義的衝突。在這三項挑戰之中，他特別擔心最後一項。他指出，有良知的中國導演從來不追隨好萊塢，因為好萊塢只拍討好觀眾的片子。中國導演反而「正視現實」，因此作品「在風格上，我們〔中國導演〕是頗為接近歐洲大陸的。手法是主觀的」⁵⁶。費穆認同這些導演的努力，但也感嘆他們在表現現實，展現自我主體意識時，卻往往放任感覺，缺乏節制，以致讓浪漫主義與寫實主義的表現流於粗糙，「在一部影片的完整風格裏面，不折不扣地起了絕不相容的衝突」⁵⁷。費穆的擔憂可以歸納成一個問題：在資源缺乏的情況下，中國導演如果不願耽於濫情或公式化製作，那麼應該如何在電影中展示主體性？又如何讓主體性流露民族色彩？《小城之春》不僅呈現了費穆所掛心的議題，也同時給了答案。

《小城之春》故事發生在抗戰結束後一年（1946），電影則是在共產黨取得政權前一年（1948）開拍。費穆的歷史意圖非常明顯。他似乎問道，如果電影是最能精準

⁵⁵ 然而，《小城之春》一直到一九八〇年代才受到重視。電影從四〇年後期衰微，一直到八〇年代初才復甦，這遲來的「康復」只證明了一件事情，那就是中國電影美學與政治路線的紛亂。

⁵⁶ 費穆：〈國產片的出路問題〉，黃愛玲編：《詩人導演——費穆》，頁94。

⁵⁷ 同前註，頁95。

呈現現實的媒介，那麼在多大程度上可以反映一個時代的情懷？一九四七年中國電影市場有三部叫座的電影上演：《遙遠的愛》、《八千里路雲和月》和《一江春水向東流》。三部電影都處理抗戰的生離死別，也都以通俗劇形式包裝——也就是費穆稱之為「浪漫主義加寫實主義」公式。三部電影都點出了時代政治和倫理議題：忠與孝、國與家、愛情與婚姻等等。在戰後滿目瘡痍的廢墟中，這些傳統議題挑動了觀眾心弦，透過高潮迭起的情節與歇斯底里的戲劇張力，觀眾「涕淚飄零」⁵⁸，也因此直面現實亂流之下的「道德幽微性」難題⁵⁹。

面對這股潮流，《小城之春》展開了一場意味深長的對話。電影女主角周玉紋與丈夫戴禮言過著平淡寡味的日子。戴禮言長年臥病，玉紋每日在殘破的城牆上漫步排遣寂寞。某日，禮言的摯交，同時也是玉紋的初戀情人章志忱來訪，讓玉紋重燃情愫。這一三角關係很快發展到三方都無法忍受的地步。志忱希望玉紋和他遠走高飛，玉紋陷入兩難。這樣的情節其實通俗地可以，費穆大可拍成賺人熱淚的電影，但果真如此，他和前面提到的「浪漫加寫實」的導演就沒什麼兩樣⁶⁰。根據劇本稍早的兩版本，我們得知玉紋和禮言可以像鴛鴦蝴蝶派的主角一樣含恨死去，或志忱可以「化悲憤為力量」，投身革命⁶¹。

然而，費穆卻將這樣一個通俗而且幾近濫情的故事重新編碼，不論在個人或社會層次上，他都讓劇中人物的微妙心理變化表達得絲絲入扣，而使全片飽含詩意。電影劇終，好像什麼事都沒有發生：玉紋經過一番掙扎後，決定留下。我們最後看到玉紋和禮言併肩佇立於城牆上，望著志忱離去。

《小城之春》上演後，左派影評者抨擊此片自甘頹廢、情感曖昧⁶²；在內戰風起雲湧的時代，玉紋、禮言和志忱困於三角關係，視政治如無物，無非反映中產知識分子的通病。另一方面也有論者聲援費穆，認為影片的成功正因為費穆生動傳達了瀰漫中國社會的憂鬱氛圍——一切都在解體，沒什麼東西可以留住。然而不論孰是孰非，雙方都不能提供更深入的見解，告訴我們世變之際，費穆如何安頓個人和

⁵⁸ 在此借用劉紹銘在形容中國現代文學之情感導向時常用的術語。

⁵⁹ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, chapter 1.

⁶⁰ 事實上，《小城之春》的故事和鴛鴦蝴蝶派經典《玉梨魂》有點相像。

⁶¹ 參見陳墨：《流鶯春夢》，頁 366-367。該電影與鴛鴦蝴蝶派小說的關係，請見陳弘石編：《中國電影：描述與闡釋》（北京：中國電影出版社，2002 年），頁 38。

⁶² 參見程季華編：《中國電影發展史》，第 2 冊，頁 268-272。

家國的「情」，如何詮釋歷史危機，更不要提如何喚出「空氣」，以打造「民族電影」了⁶³。

費穆聲稱《小城之春》拍攝，沒有什麼技巧可言。但仔細觀察下，我們發現並非如此。費穆在一篇著名文章談到了拍攝《小城之春》的主題和方法：

我為了傳達古老中國的灰色情緒，用「長鏡頭」和「慢動作」構造我的戲（無技巧的），做了一個狂妄而大膽的嘗試。結果片子是過份的沉悶了……作者的主張是：關於此一題材，不願叫喊，不願硬指出路。我同意了他；但我發現在製作上遠不如叫喊出來或指出一個出路來得容易而有力……有一事可以自己解嘲的是：我沒敢賣弄技巧。⁶⁴

在此，費穆清楚傳達了他的電影所著重的兩大因素：長鏡頭和慢動作。一如評論家屢屢提及，《小城之春》由長鏡頭主宰，因而有效地放慢時間，這與當時主流電影喜好的蒙太奇大相逕庭。著名的場景包括玉紋、丈夫、志忱首次重逢、三人和禮言小妹戴秀的互動、四人泛舟出遊、志忱和玉紋在城牆上相見等等，特別是戴秀生日晚宴上，志忱和玉紋之間的曖昧漸為禮言察覺。

費穆雖然大量使用長鏡頭，拍出的場景卻未淪於冗長單調，反而見出許多細膩且巧妙的技法，衍生多重情感。他巧為運使用道具（志忱的房間與書房分別放了由玉紋和戴秀贈送的蘭花和盆栽，兩相對比）、貼身物品（玉紋的繡樣、志忱的聽診器，甚至禮言的藥）、燈光（月光、燭光、燈泡、書房光線）和背景（頹圮的城牆、錯綜複雜的房屋格局、荒廢的園子），烘托豐富的電影語言。當然場景設計也同等重要。例如夜晚團聚那一幕，四位角色的位置安排、眼神的互動和身體的動作，都在在暗示了四人之間的緊張感。

⁶³ 更多關於《小城之春》的討論，參見李少白：〈中國現代電影的前驅：論費穆和《小城之春》的歷史意義〉，《電影藝術》，1996年第5期，頁34-78；應雄：〈《小城之春》與東方電影〉，《電影藝術》，1993年第1、2期，頁11-18、46-52；羅藝軍：〈費穆新論〉，《當代電影》，1997年第5期，頁4-15；陳墨：〈費穆電影論〉，《當代電影》，1997年第5期，頁26-40；陳山：〈第三種電影——費穆電影思維的疏離邏輯〉，頁41-47；陳山：〈永遠的《小城之春》〉，《北京電影學院學報》，2002年第1期，頁50-58。亦可參見 Susan Daruvala, "The Aesthetics and Moral Politics of Fei Mu's *Spring in a Small Town*," *Journal of Chinese Cinemas* 1.3 (2007): 169-185。

⁶⁴ 費穆：〈導演、劇作者——寫給楊紀〉，黃愛玲編：《詩人導演——費穆》，頁99-100。



夜晚團聚幕（《小城之春》）

費穆的長鏡頭也少不了溶鏡手法。與切換手法相比，溶鏡在轉換畫面或場景時更為平順，也更有韻律。在同個場景中，溶鏡暗示了劇中人物和隱含觀眾 (implied viewers) 心中的視角變化。用李焯桃的話來說：「溶鏡……有餘韻不斷之感……長鏡頭配以溶鏡的結構……傾向於把戲劇的矛盾衝突集中在同一空間之內展開。」⁶⁵ 舉例而言，玉紋某日相約志忱於城牆上，告知禮言欲將戴秀許配予他。費穆連用了三次溶鏡，每個鏡頭都用同一背景，捕捉的姿勢卻個個相異，以此襯出時間的推移，同時模擬對話中那種延滯的不確定感所帶來的壓力。當最終玉紋向志忱表明對丈夫的責任，下個鏡頭即切換至她奔離城牆的畫面，這個鏡頭消解了前面如夢似幻的溶鏡效果。

許多人認為，費穆的長鏡頭拍攝法似在回應同時代的法國導演安德烈·巴贊 (André Bazin, 1918-1958)⁶⁶。巴贊批評蒙太奇的人工拼貼，對其時空概念不以為然。他提倡完全的影像寫實，透過鏡頭帶出流動的真實本體 (ontological state)。費穆與巴贊所見略同，他認為電影能夠拍出世界的「真實面」。但「真實」由什麼組成，費穆其實另有想法。巴贊的寫實呼應他對柏格森 (Bergson) 主義的迷戀，聚焦於時

⁶⁵ 李焯桃：〈宜乎中國·超乎傳統〉，同前註，頁 288-289。

⁶⁶ 丁亞平：《影像中國：1945-1949》（北京：文化藝術出版社，1998年），頁 374-376。關於巴贊電影美學的概論，參見 Ian Aitken, *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), chapter 7, particularly pp. 179-193。

間的流動以及主體在時間流動中的生命顯影⁶⁷。相較於此，費穆並不強調電影中生命存在的潛力 (existential potential)，而是著重虛實交錯，還有鏡頭以內和以外的世界的轉換。他著眼於如何運用鏡頭捕捉人面對外在刺激時所隱含的多層情感，他思考著如何藉由電影所設置的美學和倫理觀點，縫綴生活的片段，為變動的浮生暫時找到安頓的意義。

費穆運用長鏡頭的方式讓我們想起中國傳統的視覺美學。林年同曾指出，中國電影「以蒙太奇美學做基礎，以單鏡頭美學做表現手段」⁶⁸。費穆認為，雖然蒙太奇因能激起視覺和情緒直接反應而廣受電影人喜愛，但只有長鏡頭才最能表達複雜的中國電影觀。長鏡頭不僅能製造出劇情綿延不絕的氛圍，讓美感油然而生，更因此和中國視覺美學的傳統——尤其是繪畫——互通聲氣。費穆對中國傳統繪畫頗有心得，他寫道：

中國畫是意中之畫，所謂「遷想妙得，旨微於言象之外」：畫不是寫生之畫，而印象確是真實。用主觀融洽於客體，神而明之，可有萬變。有時滿紙煙雲，有時輕輕幾筆，傳出山水花鳥的神韻，卻不斤斤於逼真。那便是中國畫。⁶⁹

論者已經注意中國早期電影偏好鏡頭「橫向拍攝」，有如中國繪畫的長卷。《小城之春》更是登峰造極的例子。當一幅卷軸開展之際，視角一點接連一點呈現，仿佛永無止境，觀畫者（或觀影者）展開和收攏卷軸之際，視角連續延伸變換，也將圖像不斷組合成新的景觀⁷⁰。「橫向拍攝」讓風景轉換成一連串源源不絕的片段，讓視角的衍變不斷帶來新意，這與通觀全景 (panoramic) 視角技法不同。「橫向拍攝」技法鼓勵觀眾將此起彼落的場景相互連結。如此時間與空間不斷重新配置，與「定點觀點主義」 (perspectivism) 所支撐的電影美學形成極大對比⁷¹。

⁶⁷ Aitken, *European Film Theory and Cinema*, pp. 179, 182, 187.

⁶⁸ 林年同：〈中國電影的藝術形式與美學思想〉，《中國電影美學》（臺北：允晨文化事業公司，1991年），頁27。

⁶⁹ 費穆：〈中國舊劇的電影化問題〉，頁82。

⁷⁰ 參見林年同：〈中國電影的空間意識〉，《中國電影美學》，頁86-87。

⁷¹ 用林年同的話來說，電影大量依賴「平遠」角度，平遠為重要的國畫空間表現技巧，表現出廣闊遼遠的現實空間。不過，由蒙太奇、溶鏡等技巧構成的內部動態效果，絕不比這種「平遠」所產生的淡然沖平遜色。

以《小城之春》的生日宴為例，全景帶入一連串的角色互動：丈夫與妻子、妻子與情人、妻子與嫂子、主人與僕人。幾杯黃湯下肚之後，平常十分謹守的倫理、愛情、階級秩序開始鬆動。此場景固然號稱一鏡到底⁷²，但倘若事先沒排演妥當，費穆就無法把諸多動作精準地安插在時序之中。費穆讓他的鏡頭不斷轉移，就好像鏡頭自己對劇中人與人之間，或者內心所發生的諸多事情深感好奇⁷³。不僅如此，為了堆砌張力，費穆將影片加以剪輯，讓不停變動的觀點得以彰顯那緊要的關鍵時間。這種做法帶來一連串蒙太奇效果。狹仄的空間，昏暗的燈光，喧鬧的酒令中，人物之間複雜關係一一開展在觀眾眼前，達到衝突頂點。

費穆電影中與長鏡頭同樣重要的是慢動作。然而這裏所謂的慢動作，並不是真的把影片運轉速度放慢，《小城之春》裏沒有任何慢速影像。費穆所追求的只是一種特別的演技，還有操作場景的方式，使人產生動作遲滯、情緒延長的印象。費穆解釋道，他這麼做是為了把這群落後於時代、進退不知所措的人推到銀幕前面。就此而言，他和契訶夫 (Anton Chekhov) 以靜謐美學是尚的劇作，頗有相通之處。

費穆當時或許正把玩著更大膽的思維。如果費穆用長鏡頭開發中國現實的空間觀，他儼然用慢動作來重新思考時間在電影中的意義。慢動作的手法提供了一種特殊度量時間，以及觀察歷史的方式，在當時迫切希望以戰爭或是革命立刻解決問題的大潮流裏，費穆反其道而行。慢動作也意味著風格化的動作，透過美學的想像與具美感的動作重新詮釋主體與世界、距離與速度的關係。而當電影擬真敘事放慢到幾乎停頓下來的程度，慢動作有把時間「空間化」的傾向，促使觀眾注意到同步的空間裏，有許多層次的「真實」同時存在。

費穆的慢動作技法可能得益於話劇導演的經驗⁷⁴。一九四一至一九四五年間，他在上海至少執導了十三齣話劇。他的作品偏好古典題材、風格化表演，以及矇矓詩意⁷⁵。當時斯坦尼斯拉夫斯基的寫實主義已逐漸為中國戲劇界所接受，費穆的風格

⁷² 陳墨：《流鶯春夢》，頁 395。

⁷³ 靜止不動的長鏡頭可以說是現今歐洲藝術電影的標準技術（臺灣新浪潮和賈樟柯也善用此技巧），但是德國的重要表現派導演穆瑙 (Murnau) 和斯坦伯格 (von Sternberg) 常混用長鏡頭與推移鏡頭。溝口健二也常常用複雜的鏡頭動作與長鏡頭搭配。由此推論，一九三〇年到五〇年代長鏡頭的大量使用雖非主流，但也並非全然另類。

⁷⁴ 陳墨：《流鶯春夢》，第 19、20 章。

⁷⁵ 有此一說，費穆並沒有給演員任何腳本，他僅傳達自己想要製造的戲劇效果，要求大家詮釋自己

不免被人視為落伍⁷⁶，但是他卻不以為忤，費穆明白自己在追求一種反主流的空間與時間美學，而這樣的美學極致，則以梅蘭芳為代表。

梅蘭芳是影響費穆後期電影最深遠的人。早在四〇年代初期費穆就已經非常熟悉梅蘭芳的藝術。費穆認為梅蘭芳表演的魅力在於，他能自由地迴旋於模擬表演和自我抽離之間，這讓人生與戲劇時分時合，疾徐有致。在費穆眼中，梅是最能體現京劇抽象主義的演員：「在舞臺上你認為它是這樣，就是這樣。你認為它是那樣，就是那樣。具體的東西並不一定存在。存在的東西也可以隨想像的變幻而變幻。」⁷⁷梅蘭芳既不被角色左右，也不會刻意製造「疏離效果」。表演就是一種自成一格的事件，一如其他變動中的事物，觸發自我與他者、此刻與歷史之間的關係。在意識形態狂飆的年代裏，中國作家、影人奉現實、革命之名，一味快速「入戲」難以自拔，費穆的美學看似與世無涉，其實有相當冷冽警醒的一面。

《小城之春》裏飾玉紋的韋偉回想當年拍攝此片時，費穆要她收斂情緒，並推薦梅蘭芳為最佳典範⁷⁸。他希望韋偉不僅演出玉紋這個人物，揣摩她的意識與行為，更要進一步詮釋甚至批判像玉紋這類女性。換言之，韋偉不僅僅只是「化身」為角色而已，更與所演出的角色互動並產生影響力；其結果便是「模擬」演出和「風格化」演出之間的不斷磨合。如影片中韋偉許多演出片段，像是城頭凝望、夜訪志忱、擺弄絲巾等，都明顯地帶有京劇旦角的印記，而這些旦角技巧正是因梅蘭芳的詮釋而臻至完美的。透過梅蘭芳舞臺上極自然，卻也極風格化的演出，費穆找到新的方式出入寫實劇場，甚至出入真實的時間。

最後我們必須提醒自己，《小城之春》是在《生死恨》拍攝空檔時製作的，因此其美學基礎、表演風格，甚至潛藏的意識形態都與《生死恨》產生微妙對話關係。在《生死恨》中，韓玉娘、程鵬舉同在番邦為奴，被迫成親，兩人雖然鮮有浪漫情愛，但故國之思使他們志同道合。即使歷經多年的別離與苦難，他們相互信任，矢志不移。但造化弄人，他們重逢的一刻也是永訣的一刻。無情的歷史，坎坷的命運，引出綿延不絕的「生死恨」。

的角色。他非常注意音樂、布景和燈光。把寫實劇場的「四面牆」給拆了，好增加默劇和風格化動作的效果。他還要演員學習京劇唱腔和作派。見陳墨：《流鶯春夢》，頁 340-342。

⁷⁶ 孫企英：〈費穆的舞臺藝術〉，黃愛玲編：《詩人導演——費穆》，頁 185。

⁷⁷ 同前註，頁 188。

⁷⁸ 請見陳輝揚採訪韋偉，收入陳輝揚：《夢影集：中國電影印象》，頁 124。

費穆在將京劇《生死恨》改編成電影時，必曾考慮這齣抗戰前夕登場的愛國大戲，對戰後的觀眾是否仍有意義。此時《小城之春》的出現，恰恰提供一個耐人尋味的反例。電影中，玉紋和志忱在戰前已經墜入情網，然而當志忱要求玉紋同往後方時，玉紋卻選擇留下，最後嫁給禮言。八年後的重逢，為他們帶來了的是誓言不再，時移事往，一切不堪回首的「恨」。

《小城之春》、《生死恨》兩部電影都探討了世變之下，愛情與道德之間的矛盾，也都擘畫了年輕女子在新的信念以及價值下的考驗。玉娘節烈忠貞，無怨無悔，玉紋則徘徊愛情婚姻，兩難取捨；玉娘堅此百忍，最後抱憾以終，玉紋則輾轉猶豫，妥協於現狀，兩者表達情感的關鍵詞都在於「恨」。在此，「恨」之意義可有兩端，一方面是椎心刺骨的怨恨，一方面是悔不當初的憾恨。梅蘭芳和費穆都巧妙運用了「恨」作為詮釋演出的起點。《生死恨》傳達國破家亡，人力難以回天的痛苦；《小城之春》則專注人事遷延，此恨綿綿的惆悵。此兩部電影也都同時對大歷史的偶然，還有大歷史加諸於人身的暴力有著深刻省思。

誠然，《小城之春》和《生死恨》各有各的歷史訴求，不必混為一談。但費穆同時導演兩部電影，讓兩者自然地互為表裏，照映出中國歷史和現實的正反兩面的取捨——就如底片和負片一般相輔相成。我認為唯有將《小城之春》和《生死恨》並置，我們才能看出費穆複雜而深刻的歷史情懷。把歷史視野放大，我們可以瞭解到抗戰不過是中國漫長而動蕩的歷史中，最近的一樁戰爭。而個人的意志、壓抑的社會與命運的撥弄，三者盤根錯節，無法理清，千百年來始終如一，不曾變過。或有論者認為《小城之春》裏玉紋屈服於現狀，不足為訓，但費穆卻暗示玉紋的情感糾結千迴百轉，又何嘗容易？只有明白了《生死恨》中韓玉娘的剛強和犧牲，才能陡然看出玉紋為什麼有所為，有所不為。

我們很容易把韓玉娘視為中國女性節烈的典範，而對周玉紋不以為然。事實上，玉紋感情出軌最後向現狀妥協，八百年以前玉娘堅強百忍，長恨以終，其實都一樣地見證了戰爭所帶來的痛苦、一樣地表現了戰亂中女性艱難的處境，何有高下？但正因為玉娘與玉紋面對世變，各自所做出的不同決定，我們得以思考歷史在其中所扮演的角色。從《生死恨》到《小城之春》，從韓玉娘到周玉紋，「時代」變了，新的感覺結構也隨之崛起——「現代」已經悄然進入我們的視野。

四、中國電影詩學初探：「空氣」與「牆」

上述討論引領我們叩問一個文學話題：作為「詩人導演」，費穆如何將中國傳統詩歌帶入他的電影？他又如何在對中國詩學的想像之中喚出可能的「電影性」？《小城之春》的主軸，從頹圮的城牆，年復一年的春季，倏忽萬變的人間關係，都很難不讓論者想到杜甫描寫安祿山之亂的名作〈春望〉：

國破山河在，城春草木深。感時花濺淚，恨別鳥驚心。

烽火連三月，家書抵萬金。白頭搔更短，渾欲不勝簪。

即便如此，費穆在籌拍《小城之春》時，靈感的源頭卻不是杜甫，而是蘇軾。編劇李天濟回憶他和費穆首次討論劇本時，費穆就提出蘇軾的〈蝶戀花〉作為提示：

花褪殘紅青杏小。燕子飛時，綠水人家繞。枝上柳綿吹又少，天涯何處無芳草！

牆裏秋千牆外道。牆外行人，牆裏佳人笑。笑漸不聞聲漸悄，多情卻被無情惱。

這闕詞以花褪殘紅為始，一派晚春景象。那季節變化裏所夾帶的一絲愁緒，因為飛燕和綠水人家而展現一股生機。畫面轉至枝上柳絮，已被風吹散不少，又一幅傷春景象，但蘇軾筆鋒一轉，點到那無垠而茂盛的青草，芳茵青翠，似乎在永恆的時空中欣欣向榮。下半闕詞從一段才子佳人浪漫遭遇開始。兩人一個牆裏，一個牆外，似有意，若無情。當牆內笑聲漸遠，剩牆外詩人悵然若失，只能嘲笑自己自作多情，無端被那「無情」所惱。

費穆和李天濟都認為〈蝶戀花〉最能為《小城之春》定調。春天，在電影中同時象徵希望和悵惘，同時象徵四季循環的必然與徒然。隨著春天歸來的不只是盎然興起的情懷，也是揮之不去的愁緒。電影中的戀人曾經互許終身，但時間及戰火猶如一道無形的牆，阻礙了人間美事。當有情人再度相見，春夢已了，一切無非枉然。

在蘇軾之前，詞普遍被認為風格陰柔、題材不外風花雪月，因此地位遠不如詩——中國文學的正宗。的確，詞的寫作充滿逢場作戲的趣味，因為詞牌聲律皆有定格，主題也多半不脫閨怨離愁，易於操作，卻難有新意。然而蘇軾卻翻轉了詞的命運。他才氣縱橫，不僅打破格律限制，並且注入個人風格；他發揮詩人的精神，成

功將詞推入更高境界。

蘇軾早年以詩享名，一〇七〇年被貶之後，才逐漸涉入詞的領域。論者指出，蘇軾之所以在此時變換文類，可能出於謹慎的政治考量⁷⁹。即使如此，蘇軾因緣際會，成功的改革了此一文類。他在詞中發現了更為自由，更為幽微的管道，發憤抒情。以〈蝶戀花〉為例，蘇軾在詞裏投入詩人的真情和寄託，同時仍保留詞的戲劇性⁸⁰。〈蝶戀花〉不儘述說（自作）多情之苦，更對生命中種種的無奈低回不已。

藉由《小城之春》，費穆期望吹皺中國電影一池春水，他的用心其實不亞於蘇軾對詞所做的興革。以戰後主流電影眼光來看《小城之春》，我們很容易以為，這部電影講的就是一段微不足道的男女情事，與國仇家恨毫無關聯。的確，這部電影既無史詩主題，對歷史革命似乎也無動於衷，然而費穆處理的方式，讓我們無法不思索他面對歷史紛擾時所生出的種種矛盾情懷。《小城之春》的主題像「枝上柳綿」一樣輕微，但費穆卻希望藉此重新衡量個人與家國情懷的比重，他要把史詩時代的抒情聲音給下個定義。

若說蘇軾以詩的意象跳脫歷史束縛，費穆運用的則是鏡像掙脫時間枷鎖。我們以《小城之春》片頭為例，一開始鏡頭掃過春日頹圮的城牆，有位女子出神地往牆外看。這令人想起杜甫的〈春望〉。杜甫的詩歌以小搏大，「把視野從國家拉到小城，進而拉到家，再到他自己斑白脫落的頭髮。一連串轉喻的變換，從大到小，由遠至近，最終以詩人肉身的衰老影射家國的危亡」⁸¹。蘇軾把這系列轉喻帶到一個視覺更為豐富的境界。〈蝶戀花〉的視線跨越了春景，帶到思春的女子，又跳接到過去與現在、人間與自然景象的蒙太奇畫面，以及牆內牆外才子佳人交錯的影像等等，都十分富有視覺效果。

「牆」是《小城之春》的主題，出現在片頭的城牆，一開始就投射了全片意象。之後志忱穿過禮言家那道年久失修的牆，以及院落中交錯分隔的牆，都與破落的城牆暗暗呼應。牆不只是實體的建築，區分政治、社會與家庭的畛域；牆更是象徵的屏障，隔離內與外、親密與疏離、已知與未知、過去與未來。

⁷⁹ Ronald Egan, *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi* (Cambridge, Mass.: Harvard-Yenching Institute Monograph Series, Asia Center, 1994), p. 326.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 280-294.

⁸¹ Jie Li, "Home and Nation Amid the Rubbles: Fei Mu's *Spring in a Small Town* and Jia Zhangke's *Still Life*," *Modern Chinese Literature and Culture* 21.2 (2009): 88.

《小城之春》一開場，全片最著名的畫外音便與凝重沉穩的城牆相對。當鏡頭徐徐沿厚重城牆移動之時，有個聲音傳來。那聲音如夢如幻，恍若是女主角在片中的心聲，又仿佛是女主角在片外的自白。那聲音既遠且近，迴盪四周，忽而回憶、忽而投射、忽而解釋、忽而失語、忽而自說自話、忽而與想像中人對話。這聲音如此飄忽，就像是從另一時間，另一世界來的——窮究其極，那是一種詩的聲音，穿透心扉，打通時間之牆的聲音。

由於《小城之春》開場夢境一般的連續鏡頭，與若隱若現的畫外音，使全片的「時間」軸線一開始就引人注目。片頭的敘述並不是平鋪直敘的展開，而是時而停頓，時而相連，造成詩歌「頓呼」(apostrophe) 若斷若續的效果。影片始於玉紋佇立牆頭，凝望遠方，此時切入志忱急步離開的片段——按照時間順序，這段原應出現在片尾的。但畫外聲音聽來似乎已然預知這一結局，是以打亂了敘述的層次，也就是說，電影結局早已嵌在片頭裏，因此電影發生的一切都可以說是玉紋自身意識的回溯、投射，甚至幻想，這使得整部電影的寫實架構一開始就顯得可疑，也促使觀眾省思電影的非敘事本質。早在導演《小城之春》十五年前，費穆曾嘗試在《香恨海》裏添加旁白和倒敘，卻沒有成功，十五年後，他在《小城之春》裏做了更大的努力，果真也拍出了一部詩意盎然的電影。



《小城之春》開場

費穆電影的影像與畫外音盤根錯節的關係，可以用兩種概念詮釋：或是帕索里尼 (Pier Paolo Pasolini) 的「詩的電影」(cinema of poetry)⁸²，或是德勒茲的「水晶影

⁸² 關於帕索里尼對「電影與詩歌」的概念，參見 *Heretical Empiricism*, ed. Louise K. Barnett, trans.

像」(crystal image)。前者呈現主體意識的既原始且無形的層面，後者意在重新調整時間和主體⁸³。帕索里尼反對電影散文敘事化，他以為電影之所以看來真實，是源自本身的「催眠妙法」(hypnotic nostrum)——即是不具文法，不具語態的純影像視閥的呈現。在表象之下，電影投射了主體意識的原始力量與色欲本能。帕索里尼在超語言、超視覺層面上發現了引人入勝的東西，那就是勾起人類在詩中感受到的狂喜特質：即夢幻般的，生意盎然的層面⁸⁴。另一方面，德勒茲認為，西方電影中的時空關係在二次大戰後有劇烈的變化，亦即從「動作影像」到「水晶影像」。「動作影像」由連續動作形成起承轉合的組成；「水晶影像」則將視覺影像和實際影像融合成一片。水晶影像把時間化成今昔的雙向流動，將記憶以壓縮和扭曲的形式呈現⁸⁵。

帕索里尼和德勒茲（以及稍早談及的巴贊）都有助於我們了解費穆的電影美學，這毋庸置疑。但費穆或許更希望與中國有關的審美論述對話，畢竟費穆與其同

Ben Lawton and Louise K. Barnett (Bloomington: Indiana University Press, 1988)。陳山曾經提到費穆的電影語言和帕索里尼的「詩的電影」之間的雷同之處。他特別指出費穆畫外音的使用，很難不讓人聯想到帕索里尼的自由間接敘事法。參見陳山：《第三種電影——費穆電影思維的疏離邏輯》，頁45。另請參閱德勒茲關於自由間接敘事法在電影上的應用：Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbra Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), pp. 72-76。

⁸³ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), pp. 2-9. 水晶影像把時間視為雙面鏡，把現在切分為二個方向，「一個奔向未來，一個墜入過去。時間包含了這種分裂面向。我們在水晶裏看到的就是這種時間」（頁81）。大衛羅都威 (David Rodowick) 形容時間映像記錄回憶，也處理記憶。它像一枚梭子，關璇影像輾轉在真實與視覺之中，或是記錄，或是處理記憶，混淆心理以及物理時間，有時也能在空間和時間鏡頭層層交疊之間突顯出來。參見 David Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine* (Durham: Duke University Press, 1997), pp. 79-117。

⁸⁴ 參見 Sam Rohdie, *The Passion of Pier Paolo Pasolini* (Bloomington: Indiana University Press, 1995), pp. 51-55；另參見德勒茲的討論：Deleuze, *Cinema 1*, pp. 72-76。

⁸⁵ 參見 Deleuze, *Cinema 2*, p. 7。從電影新寫實主義來看，以德勒茲本身的例子而言，他認為「雖然新寫實主義萌芽之時影像與聲音尚不能同步，然其定義卻是建立在純視聽情境之上的。這項成就或許跟印象畫派在繪畫技巧上，成功掌握了視覺空間技巧一樣重要。電影儼然成了先知，不再是代言人了」（頁2）。「至於主觀與客觀的分別，慢慢也變得不再那麼重要，在極大的程度上，視覺情境取代了動態動作。事實上，我們到了模糊不確定的地方，不再知道何者為真，何者為假，什麼是外在，什麼又是內在。會變成這樣並不是因為自身糊塗了，弄不清楚狀況，而是我們不須知道真假，甚至問都不必問」。

儕最想達成的目標無他，即是將中國古典詩歌的多層視覺元素帶入新的媒體形式——電影。這一意圖使費穆對電影的詮釋——從「空氣」、「長鏡頭」到「慢動作」——莫不帶有中國古典詩學的痕跡。

上文介紹過林年同對於費穆電影美學與中國繪畫理論的研究，以下不妨談談王國維的詩論所可能帶來的啓發。王國維之所以值得討論，不光在於他是嘗試結合中西美學的先驅，更因為在二十世紀新舊之交，他首先覺察抒情詩學的視覺要素。這一視覺要素正表現在他所提倡的「境界」說上。

王國維長期觀察中國詩歌的情與景，提出了「隔」 / 「不隔」的論點。他用宋詞作為基點，把「隔」 / 「不隔」與「造作」 / 「自發」的情緒效果放在一塊加以論說⁸⁶。所謂「隔」，乃有我之境，以我觀物，所以物便有了我之色彩。而「不隔」，為無我之境，以物觀物，所以沒有我，因此超越時空⁸⁷。王國維此論為境界之論的核心，可謂總結古代重要詩論家關於景、界、詩交融的論述，諸如南朝劉勰談的「隱秀」，唐劉禹錫強調的「境界生於象外」，唐司空圖主張的「象外之象，景外之景」，或者明末清初王夫之所說的「情景交融」⁸⁸。

王國維的詩論為古典詩學現代新解之濫觴。雖然他的詩論出現之時，中國電影方才萌芽，因此談不上直接的影響關係。但我認為他的論述在重新審視古典詩之餘，也預示了現代視覺範式即將來臨。讓我們用「不隔」與「境界」回頭看蘇軾〈蝶戀花〉以及杜甫〈春望〉，兩作均提到物質世界中一牆之「隔」的牆。從「象」的層次而論，〈蝶戀花〉的牆暗指感情與禮教之隔，〈春望〉的牆則屬政治與文化之隔（雖然在詩中這座堡壘顯然已在天災人禍中傾塌）。然而，這一詩、一詞的迷人之處在那一堵牆，縱然詩人以牆的意象喚起了人生中種種不可跨越的隔閡，卻又都點出超越這一隔閡的可能。他們尋覓一種能跨出生命之隔的「境界」——不論從個人到歷史，從物質到心理——以期傳達那無法傳達的一切⁸⁹。因此，〈蝶戀

⁸⁶ 葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》（香港：中華書局，1980年），頁255。Wang Keping, "Wang Guowei's Aesthetic Thought in Perspective," in *Contemporary Chinese Philosophy*, ed. Chung-ying Cheng and Nicholas Bunnin (Oxford: Blackwell, 2002), pp. 37-56。

⁸⁷ 王國維著，陳鴻翔編：《人間詞話》（南京：江蘇古籍出版社，2002年），頁115。

⁸⁸ 參見張少康：《古典文藝美學論稿》（臺北：淑馨出版社，1989年），頁21-44、485-502。

⁸⁹ 用王國維的術語來說，詩的景象讓他們超越了「隔」與「不隔」的界線。王國維用宋詞為例說明有為和無為的情感表現效果，個人沉溺於情緒，或者過於文飾，因而導致了「隔」。「不隔」是因

花〉裏的詩人從自身一瞬間的浪漫悸動，推向對蜉蝣人生的反省，再從自然的景象尋求生命的昇華。〈春望〉的詩人則從國破家亡的悲愴帶出人生如寄的憂患，帶出對生命境界更深刻的喟嘆，凡此種種皆蘊藉了歷史興衰和自然輪迴的啓悟。

王國維推崇蘇軾詞為「不隔」之典範⁹⁰，而費穆深受蘇詞的啓發，就此，我們不妨推論費穆如何在處理人間之「隔」的情狀的同時，也琢磨著「不隔」的境界。我認為費穆為了達到這一個目標，他不得不乞於一種新媒介——電影。他至少採用了三種方法克服「隔」：就主題層面而言，他面對陳舊濫情的電影類型如家庭倫理片，爬梳出細膩的情感向度，化腐朽為神奇。其次就論述層面來看，他挑戰當時風行的寫實或浪漫主義，致力挖掘民族電影中的抒情元素。最後從技術面而言，他跨越文類和時間的局限，在詩與電影之間、在古典與現代之間，找出相互激盪的可能。

王國維其生也早，不可能想到他的美學理論有朝一日可以在電影研究中發揮作用。但因為他的理論強調「不隔」之美，使我們有所依據，得以跨越障礙，找尋越界可能。所以，我們可以說，費穆與王國維心有靈犀，有意無意的呼應王國維理論。他跨過電影與詩之間的牆，心景與實景之間的牆，無有阻隔，因此在銀幕上產生意想不到的成果。

除了蘇軾和杜甫之外，梅蘭芳的聲音表現亦成為費穆處理影像詩學的後盾。京劇演員往往一亮相便自報家門，並解釋出場的動作目的，雖然這只是個傳統，但由經驗老到的梅蘭芳演來，便有了距離的美感，有了抒情韻味。以《生死恨》中〈夜訴〉一場為例，舞臺空無他人，玉娘理應完全沉浸於自己的思緒，可是她在臺上的念白和演唱哀婉動人，因而產生奇妙的效果，仿佛吟唱第三者一生苦難，時而自省，時而向臺下——或更廣闊的天地——傾訴。換句話說，風格化的演出形式，使得玉娘在自訴哀腸時，也產生疏離感，似乎在同時訴說那個叫「自己」的自己而已。事實上，玉娘夜訴投射出多重層次的時間，還有感情的回響，玉紋的畫外音何嘗不是如此，畫外音「邀請」觀眾和她自己（劇中角色或是演員）一起去品味她的處境。

為詩人感於天機，物我兩忘，因此無他我之界。生命中的挫折困頓導致淒然感，這悵然使得詩人寫出不隔的作品，王國維曾說過：「吾愛文章以血淚書。」

⁹⁰ 王國維《人間詞話》第40則。

這一幕帶著我們回想費穆畢生所追尋的「空氣」。我認為如果《小城之春》的「牆」標示了風景與心景之隔，那麼「空氣」便是鑽過牆的縫隙（甚至是電影中的頹圯之牆）最終的媒介。「空氣」如能自由穿越障礙即是「不隔」。我在此重申，「空氣」對費穆而言是一種看似簡單，實則經過精心設計的場景，外加上由此發端蔓生的「自然」氛圍。此外，「空氣」二字也遙指中國詩歌的一些基本信念：「空」在佛教裏含有空性之意，而「氣」是使人類和宇宙充滿能動的活潑之力。是故費穆提議將「空氣」作為電影要素，實際上是暗示他嚮往的製片境界：看似不費吹灰之力，但實際上充滿生氣的電影。「空氣」運用之妙，顯然靠的不止是匠心，也是慧心。

至此我們大致可以瞭解，何以即使費穆在實驗了長鏡頭、慢動作、溶鏡、畫外音等技巧之後，依然堅持《小城之春》這部電影該展現出來的是「無技巧」。費穆似乎在回應王國維的觀點，他認為所有的藝術技巧都該像「空氣」一樣，「空氣」是「不隔」的最要緊因素。所以說，畫外音乍聽之下雖然又突兀又神祕，但它的的確確抓住了女主角在戰後情感廢墟的心聲，也讓歷史長河中此起彼落的回音呈現在觀眾眼前，像是蘇軾〈蝶戀花〉、杜甫〈春望〉和梅蘭芳的詠嘆調。林年同所論費穆「隔而不絕」的電影美學，的確有其見地⁹¹，「隔」指涉費穆承認人生有內外在種種的不得已。「不絕」則體現了他對這些不得已現象的理解，並透過藝術媒介來救贖，去超越。

費穆曾指出，作為一種媒體，電影之所以能捕捉「現代」感覺，並不單因其視覺上教人驚豔，也不僅因為電影可以如實呈現真實（甚至對某些人而言是真理），而是在現代這個歷史關口上，電影以獨特的聲光色電將人與世界變化萬端的關係表現得淋漓盡致。費穆認為，電影要變成「中國」的，就必須加入中國藝術古今演變之列，諸如杜甫和蘇軾的詩詞、王國維的詞話、梅蘭芳的戲曲，讓電影成為歷來展現「文心」的最新承繼者。電影應該像詩一樣，都能夠表現出「人類意識面對世間、詮釋世界、回應大千宇宙等等於歷史中獨特而真實的經驗」⁹²。「文」若為符號、紋理、藝術記號，「文學」便是記錄人類克服己身與世界之「隔」的形式。用字文

⁹¹ 林年同：《中國電影美學》，頁 46。基於「隔而不絕」，林年同讓世人關注「游」，這個賦予中國電影美學特色的元素。

⁹² Stephen Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics: The Omen of the World* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), p. 21.

所安 (Stephen Owen) 的話來說：

如果「文(學)」是以往有待彰顯的形式的圓滿呈現，如果「文(字)」不是(「再現」真理真實的)符號，而是(「彰顯」真理真實的)結構系統，那麼兩者就無所謂孰優孰劣。每一層次的「文」，世界之文也好，詩文之文也罷，都只是作為相互連動關係的一部分，自我證成。而詩作為「文」的終極外相顯現，乃是一種圓滿的階段。⁹³

在這個意義上，費穆可稱得上是詩人導演，而其電影生涯不斷彰顯中國文學的求索，可稱得上為「文」之傳承。

五、尾聲

本文以費穆的《生死恨》與《小城之春》為例，論述他的電影美學與中國抒情傳統的關聯。文中指出三個方向：第一，費穆認為中國電影並非孤立於現代的媒體，而可以視為千古「文心」不斷彰顯的一種新形式。第二，為了用電影來描摹現代主體性，他叩問中國抒情藝術傳統，像是梅蘭芳的戲曲、中國古典詩詞，乃至中國古典繪畫理論，由此生成觸類旁通的美學。第三，他自成體系，獨樹一格，並以此抵抗當時電影界流行的模擬現實主義，我認為這是費穆形塑中國「民族電影」的三大貢獻。雖然基於種種原因，費穆的美學直到二十世紀末期才受到重視，但他的大師地位無可爭議。

最後，我們不能不談談歷來爭議最多的《小城之春》的結尾，這和費穆的抒情美學息息相關。在最後一幕裏，玉紋似乎下了決心與丈夫重修舊好，她與禮言並肩佇立牆頭，望著志忱逐漸遠去。對照電影中三人糾結的情感關係，這幾乎是令人失望的反高潮。對此評論家各有詮釋，最常見的是援引「發乎情，止乎禮」的說法，因此玉紋成了知情守禮的婦德典範。

學者周蕾 (Rey Chow) 在研究中國電影的感情表徵時，曾注意到一種「委屈求全的傾向，尤其在被壓迫者和無助者身上特別明顯」⁹⁴。她稱這種「逆來順受」的基調為「感傷的」。她認為中國的人際往來根植於一種想像的「家庭關係性」，當現

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Rey Chow, *Sentimental Fabulations: Contemporary Chinese Films* (New York: Columbia University Press, 2007), p. 18.

代性以極具侵略性的方式強加在中國社會時，導致深藏於家庭關係中那種「委屈求全」的元素更為強烈，周蕾認為費穆的《小城之春》正是一部突顯這樣特徵的傑作⁹⁵，我在這裏想提出不同的讀法。

《小城之春》所以感人，並非因為強化了「委屈求全」的家庭性基調，費穆開拍此片時，或許看出這個故事多愁善感的成分，但他卻賦予了感傷傾向一種不同面向：抒情。費穆當然明白橫亘在他面前那堵高「牆」：強大的時代氛圍，還有來自中國電影主流的強大壓力。但他並不像其他導演那般，要不奔向革命號召，要不委身濫情公式，他相信「抒情」是另外一種電影美學選項。

在《小城之春》裏，玉紋毅然回到婚姻，放棄所愛，貌似乎靜地接受未來（可能）不幸福的生活。可是要是玉紋最終和志忱私奔，或是自殺（李天濟原作結尾），這部電影豈非更媚俗，更不能令人滿意？玉紋是否和現實妥協，在此並不是真正問題，要緊的是玉紋在片尾超越了那堵封建、革命、濫情之牆，而且表現了詩意般的大度。換言之，與其說玉紋對自己的困境委曲求全，不如說是抱持一種盡在不言之中的清堅決絕，她的態度比起同時期銀幕上女性角色大為不同。她有能力在錯綜複雜的情緒裏頭理出一個頭緒，做出決定——不論我們是否同意她的決定。

我認為玉紋不是孔子「發乎情，止乎禮」的信徒，而是上演了一齣最為矛盾的抒情大戲：「情不情」——這在曹雪芹的《紅樓夢》中有最精緻的描述⁹⁶。這情與不情的感情辯證，其實來自玉紋對情近乎偏執的投入，而最終她卻以自我否定的方式完成她的執著。所謂情到深處情轉薄，玉紋的「情不情」與宗教無關，也與自我犧牲的逆來順受無關，而是跟她在兩種情緒處理上的態度有關：一是熱情奔放的感情，一是深思熟慮後的穩定感，她在這兩者之間找到了平衡點。《小城之春》最後一幕就像一首抒情詩，讓迥異的感情選項和生命願景同時存在，形成一種懸念，令人難以一窺究竟。玉紋能夠做出這樣的決定，是因為明白世界上所有的答案都沒有正確與否，美沒有絕對，一切都只是姑且般地存在。她仿佛刻意在遺憾中證成自身對情的理解，讓此愛此恨成爲接續不斷的生命過程。如果她真的有「逆來順受」的勇氣，那也說明她是為了自己，而非他人。

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ 此名言來自著名的《紅樓夢》一書。參見李惠儀精闢的闡釋，她提出「情不情」的三種可能解釋：Wai-ye Li, *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. 207-208。

電影，對費穆而言不單純只是「承載」寫實主義，或者「展現」情感，它更創造了詩意抒情的覺醒。正如上文所論，《小城之春》的結局其實早已以祕而不宣的方式，鑲嵌在片頭一連串鏡頭裏。費穆雖與當代絕大多數導演格格不入，但他知道自己並不孤單，歷史上有杜詩以及蘇詞啓發他，他企圖藉由電影拍出詩人捕捉人間吉光片羽的感悟，此外，梅蘭芳的戲曲也讓他學到如何用一種「若即若離」的方式呈現現實。於費穆本身而言，在特定的歷史時刻，這些才是真正的「中國」電影主體和詩心所在。

於是在一九四八年春天，中國電影巧遇京劇激出詩意與映像的對話，我們一起見證了這個時刻。不過銀幕之外的光景可就一點都不抒情了。《小城之春》的拍攝尚稱順利，但《生死恨》卻帶給費穆極大麻煩。六月底，電影開拍時即狀況不斷，問題接踵而至，例如彩色電影打光得充足，拍攝期間必得佐以足夠的發電機，然而發電機噪音卻干擾了錄音效果。費穆也萬萬沒料到梅蘭芳的戲服在強光下會反光，導致戲服必須重新訂做。電影初次試片，費、梅二人都對不穩定的畫面顏色十分失望。導致顏色品質不穩定的原因竟然是經費問題。原來囿於經費，攝影師以克難方式在自家浴缸沖洗底片，為維持水溫涼度，只能以冰塊降溫。時值盛夏，冰塊融化快速，水溫於是高低變化，底片色彩因之忽深忽淺。

然而前述瑣事遠不及後製的麻煩。根據梅蘭芳回憶，因為預算不足，製片未能使用一般拍攝三十五釐米電影的柯達彩色底片，轉用安斯哥 (AnSCO) 彩色底片。安斯哥彩色底片通常用於十六釐米影片，翻拍成三十五釐米時，顏色往往失真。更甚者，拍攝期間電力的不穩，以致聲音和影像無法同步。顏色問題無解，音像分離只能以土法煉鋼的方式修正。費穆在暗房中一格一格重新剪輯，好讓聲音與影像疊合⁹⁷。

《生死恨》終於問世，然而因色調品質不佳，加上內戰急轉直下，「中國首部彩色電影」並沒有引起太多反響。那時《小城之春》已經在若干城市上映，影評多半不佳。費穆和梅蘭芳如此勞心費時，結果卻大失所望。新中國很快來臨，兩部電影也隨即被時代遺忘。直到數十年後，兩片重新出土，我們才得以理解，一九四八年春天，兩位藝術家曾為中國電影所做的實驗，以及所投注的款款深情。

⁹⁷ 梅蘭芳：〈第一部彩色戲曲片《生死恨》的拍攝〉，黃愛玲編：《詩人導演——費穆》，頁 213-236。

