

前言： 歷史的滄桑

黃愛玲

一切要由上海淪陷說起。

從1937年11月底上海淪陷起，到1941年12月8日太平洋戰爭爆發，日軍進入租界止，上海租界變成了一個孤島。踏進這段晦暗不明的歷史時期，本來已經夠複雜的租界，政治環境越形險惡。奇怪的是，電影業卻很快從起初的蕭條恢復過來，形成了一片表面繁華的幻象。大抵看過杜魯福（François Truffaut）的《最後一班地下車》（*Le dernier métro*，1980）的，都會明白越是在艱辛壓抑的環境裡，人們越是需要避難所，好讓疲憊的身心透透氣，開個小差。就是在這段非常時期裡，長袖善舞、觸覺敏銳的張善琨攝製了古裝故事片《木蘭從軍》（1939，卜萬蒼導演），娛樂了大眾的同時，也觸動了不少人的愛國情緒，掀起了古裝片的熱潮。

費穆於1940年初開拍《孔夫子》，本來的預算是三萬元、同年三月拍竣，但到了八月已耗費八萬，影片還沒有完成。據製片人金信民的憶述，影片最後耗了十六萬元。費穆雖然一直以慢工出細貨見稱，但這部影片竟然花上了幾乎整整一年才得以完成，除了製作上的障礙，我大膽臆測可能還有其他原因。1940年中後期，國際形勢越趨惡劣，中國的狀況就更為悲觀，費穆可能不知道

應該如何拍下去，情況容或有點像他戰後的未完成作品《錦繡河山》。這部傳說中的影片描寫抗戰勝利後國共第三次合作，組織聯合政府，重建家園。但影片於1946年開拍不久即爆發國共內戰，費穆多番修改劇本，仍無法配合風雲變幻的時局，結果他花了三年工夫也完成不了。如果這個說法可以成立的話，《孔夫子》那看似矛盾的結尾倒是不難理解的——身為作者的費穆一方面挫敗感極強，另一方面又如黑夜行軍，需要自壯聲勢。

1940年12月19日晚上九時，《孔夫子》終於在金城戲院首映，直至除夕，十一天後在新開不久的首輪戲院金都重映，只放映了一星期就慘淡收場。原來風風火火的古裝片熱潮其時已開始冷卻下來，接著民間故事片流行了一段短暫時期後，又漸漸走向時裝片。1941年底，上海全面淪陷，日本完全操縱上海影壇，而費穆也將他的創作從電影轉移到舞台上。

（一）

翻閱《孔夫子》上映前後的《申報》，有兩點很值得我們留意。其一，出資攝製此片的民華影業公司，雖然只是製片業的「初哥」，卻有一套非



常完整的推廣和宣傳策略——影片正式公映前半個多月，他們已開始公開發售「七色封面、八開大本、銅圖千幅」的影片特刊¹，不但在報上的電影版刊登廣告，還舉辦「孔夫子徵文比賽」、加開廉價早場優待團體等等。其二，文化界對費穆這部作品有相當大的期望，並予以支持，影片公映期間，《申報》一直報道不斷，刊登評論文章之餘，還組稿搞專號，相比同期其他國產片，《孔夫子》明顯得到「不一般」的待遇。影片既沒有響噹噹的女明星，又沒有激盪人心的戲劇情節，文化藝術界仍樂意「推波助瀾」，說明了導演費穆的藝術執著與出品人金信民和童振民（又名童廉）的承擔精神有相當的感召力。

費穆編寫《孔夫子》，雖然從孔子的思想人格之可貴上著眼，卻力求使之「人化」。孔子身處衰世，先後困於奸亂，絕糧陳蔡，弟子死難，家人零落，落得孑然一身卻仍與世抗衡，節高氣傲，正如費穆自己所言，孔子「是一個大教育家，大思想家，大哲學家，卻做了一時代的政治的犧牲。」²換句話說，他是現實世界裡的失敗者。國民政府一直提倡尊孔恢復舊道德，費穆以儒家之祖為影片題材，不可能不明白自漢代罷黜百家後，歷代歷朝是如何利用儒家理論來作統治工具的。另一方面，在當時繼承了「五四」精神的文

化氛圍裡，自然也有人從意識形態的角度出發，期望費穆「能拿孔子學說的本質，加以批判，拿孔子當時的時代和目前時代本質上的不同指出，而對孔子學說在今天的中國是『行不通』的尖銳的觀察再用諷刺的手腕來表現這些」。³

面對這些無形的壓力，費穆表現得不卑不亢，而且顯然經過一番深思熟慮。他一方面借Carl Crow在*Master Kung*一書中所言來說明自己不是一個造神者：「孔聖人和孔夫子根本是兩個人格。『孔夫子』是一個誠篤可親，完全人性的學者與君子；他……遭遇了別人所未有的幻想寂滅和絕望的痛苦，在臨死的時候，自覺整個生命是一個失敗。『孔聖人』是後世學者將他神格化了的創造物，用一種奉之為神聖的方法，演繹孔子的行為和言論，而將他造成一個沒有血肉的『智識的神秘偶像。』」另一方面，他也坦承拍攝《孔夫子》「多少是用著『昇華』方法（sublimation）」⁴，為的是啟發我們對現實問題的思考。費穆曾在〈孔夫子及其時代〉一文中引述胡適的《中國哲學史大綱》，恰恰後者也於1941年1月5日在《申報》上刊登的〈中國怎樣長期作戰〉一文中，談到中華民族的歷史意識，來源自她「自二千一百年以來，幾乎一向生活於一個帝國，一個政府，一種法律，一種文學，一個



《春閨斷夢》
Nightmares in Spring Chamber



《狼山喋血記》
Bloodshed on Wolf Mountain

教育制度和一個歷史文化之下。」胡適筆下中國這種悠長久遠的「歷史文化」，跟費穆電影裡孔夫子那雖死猶生的精神竟那麼相互契合。

(二)

然而，電影畢竟是藝術。假如我們於大半個世紀之後看這部晦澀的作品而仍然有所感動，那是因為作品中的藝術語言傳達了時代沉重的哀痛而又超越了時代。今天看來，《孔夫子》在製作層面上仍不成熟，例如片中的錄音、佈景、特約演員，甚至戲服的質感都差強人意，但是費穆的藝術意念與構思明顯比同代人成熟，而且有跡可尋。他於1933年開始執導演筒，處女作是《城市之夜》，緊接著拍了《人生》（1934）和《香雪海》（1934），三部電影都由當時得令的阮玲玉主演。可惜這段時期的影片資料嚴重缺乏，但是從他寫於1934年的幾篇短文，如〈《人生》的導演者言〉、〈《香雪海》中的一個小問題——「倒敘法」與「懸想」作用〉、〈略談「空氣」〉等⁵，不難看到他關心的兩大命題：人的生存狀態和電影的藝術表達，而兩者又是不能區分開來的。

很明顯，由始至終，費穆對電影的想法都偏離於主流，相當有意識地「極力避免『戲劇性之點』的形成，而專向平淡一路下工夫」。⁶倖存的《天倫》（1935）雖然是只有四十七分鐘的缺本，仍體現了其早期電影理念的成熟。當同期大部分中國導演都深受荷里活甚或蘇聯電影的影響，費穆卻捨高潮迭起的戲劇衝突而取平淡幽遠的情感浮動，更接近歐陸味道。1936年，《天倫》經重新修剪在紐約中城的Little Carnegie Playhouse公演⁷，當年的《紐約時報》便曾刊登一篇相當有趣的評論文章，內文說：

演員的演出非常西化，甚至更為低調，有異於中國戲曲。作為一部中國電影，我們想像會看

到傳統中國戲曲那種誇張默劇式的演繹，因此，某個角度來說，這是令人失望的。⁸

今天看來，其後的作品如《狼山喋血記》（1936），更有著驚人的現代性，走在時代之先。此片拍攝時國難當前，劇情簡單，套用費穆自己的說話：「是兩句話可以說完的故事」⁹，借一條村落居民打狼的故事，隱喻中國人團結起來，合力抵抗日本人的入侵。故事以群戲為主，幾乎可以說是概念先行，然而每一個出場的人物都具鮮活的形象和性格，猶如戲曲舞台上的角色，淨是淨，且是且，毫不含糊。在客觀條件的局限中，費穆以大量的外景攝影、出奇不意的構圖、靈巧的蒙太奇，「無」中生「有」，將抽象的意念轉化成真實的情緒，成就了一則時代的寓言。早期的費穆努力擺脫「文明戲的毒」，試圖尋找一種純粹的電影語言，《狼山喋血記》可說是他這方面的總結之作。

接著下來的短片《春閨斷夢》（1937）延續寓言的手法，窺探夢境，卻將鏡頭從天高地闊的大自然景觀搬回密封幽閉的空間，演員的表演也取舞台化的誇張象徵而捨前期作品中的低調自然。在這部短小精悍的作品裡，費穆又一次坦率直接地回應了時代。令人驚訝的是，費穆竟會想到將「行來春色三分雨，睡去巫山一片雲」（[明]湯顯祖《牡丹亭·驚夢》）的香閨幽夢，轉化成日本人狂暴侵華的夢魘。全片沒有對白，光影對比強烈，人物造型誇張，看來固然富有德國表現主義的味道，但底子裡卻還是中國傳統文學的血脈。《斬經堂》（1937）將周信芳的名劇搬上銀幕，更是一次舞台與電影的碰撞，只是這次更回歸到極度簡約和虛擬的傳統戲曲美學，可視為費穆對電影藝術思考的一次重要探索。此劇內容或不符合現代眼光，但其中道德與人性、個體與命運的交纏衝突，卻很有古典希臘悲劇的味道；在烽火連天的抗戰歲月裡，這份激烈淒絕的悲情，反映了時代的壓抑與鬱結。

一直以來，從抗日戰爭正式啟動後的1938年到戰後1948年的傑作《小城之春》，能看得到的費穆作品只有民華的第二部電影《世界兒女》（1941），導演是二次大戰流落上海的奧國人佛萊克夫婦（Louise and Julius Jacob Fleck），費穆名為編劇，可能只提供了故事的原型。《孔夫子》的發現，為這十年的空白提供了一個極其重要的聯繫。

（三）

2008年年底在資料館裡初看此片，竟聯想到德萊葉（Carl Theodor Dreyer）的《聖女貞德》（*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928）和伊力盧馬（Eric Rohmer）的《柏士浮》（*Perceval le gallois*, 1979）。他們來自不同的文化歷史背景，乍看風馬牛不相及，卻又在某些地方暗暗契合，藝術的神奇正在於這些微妙的地方。在德萊葉的作品裡，女主角那張柔韌有度的素臉把1.33:1的銀幕填得滿滿的，讓人無從迴避那份來自心靈深處的驚人力量。在近乎方形的1.16:1比例（Movietone）的銀幕上，費穆則以莊重的場面調度和典雅的畫面構圖，刻劃出浮華俗世裡孔子那獨立而不遺世的堅執與悲涼。兩位藝術家的美學理念也許南轅北轍，卻傳遞了同樣嚴峻的苦行者情愫，抽象而又真實。他們都關心並試圖解決一個藝術上的議題，就是如何在電影裡呈現歷史人物的精神面貌。

相比德萊葉的《聖女貞德》，伊力盧馬的中世紀騎士傳奇，可完全是另一回事。他摒棄了西方電影裡經常掛在口邊的「寫實」傳統，轉而向中世紀的壁畫、彩繪玻璃等視覺藝術以及其時的音樂詩歌吸取養分，在真馬與假樹、在段落式的敘事之間，嘗試呈現另一種「真實」。這不能不令人聯想到費穆在三、四十年代之間所做的種種美學實驗，包括以「線條和光線的配合」和「避免一切不必要的物件」的刪減法去營造「空氣」、運用傳統舞台的風格化去呈現情感的真實等等，這些都在《孔夫子》裡得到了圓熟的實踐。與此同時，藝術家如盧馬和費穆，都嘗試在他們的電影裡為現代人的行為及價值觀尋找文化上的根源。盧馬拍完了現代的《六

個道德故事》（*Six contes moraux*, 1962-72）系列後，就拍《女侯爵》（*La Marquise d'O*, 1976）及《柏士浮》。他為甚麼突然拍起古裝片來？也許，我們可以從這個角度去理解，特別是後者；一直以來，中世紀騎士精神都被視為西方社會行為規範的基礎。費穆呢？在他的作品裡，他一直重視以儒家思想為本的人倫關係和由此而延伸出來的個人操守。在整個國家接近土崩瓦解的時候，費穆也嘗試從我們的深層文化裡尋出路，不一定想得很通透，可能還充滿矛盾，但他是藝術家，不是哲學家，只能從藝術出發。這也正正是這部骨格清奇的作品能觸動我們的地方。今年我們將約九分鐘的碎片安插回《孔夫子》的修復初本裡，破鏡重圓不可能沒有損毀的痕跡，卻能映照出歷史的滄桑。

（改寫自〈歷史與美學〉一文，原載《修復經典 孔夫子》，香港：香港電影資料館，2009。）

註釋：

1. 《申報》，1940年2月14日。
2. 費穆：〈孔夫子及其時代〉，原載《孔夫子影片特刊》，1940年12月；現收錄於本書內。
3. 方典、應衛民：〈期望於孔夫子〉，同上；現收錄於本書內。
4. 同上。
5. 這幾篇短文現皆收錄於黃愛玲編：《詩人導演——費穆》，香港：香港電影評論學會，1998。
6. 費穆：〈《香雪海》中的一個小問題——「倒紋法」與「懸想」作用〉，同上。
7. 澳洲友人 Michael Campi 於1995年在美國威斯康辛州一間錄像店裡買了一盒《天倫》的錄像，片長六十五分鐘，很可能是當年在美國發行的版本，是迄今我們所能看到的最完整版本。今年，他將這盒珍藏的錄像慷慨捐贈給香港電影資料館，肯定會引發對此作更進一步的探討。
8. Frank S. Nugent, 'Review on *Song of China*', *New York Times*, 10 November 1936, 由友人陳煒智提供。
9. 費穆：〈《狼山喋血記》的製作〉，原載《聯華畫報》，第八卷第二期，1936，收錄於黃愛玲編：《詩人導演——費穆》。

黃愛玲 電影文化工作者，曾任香港藝術中心、香港國際電影節節目策劃，以及香港電影資料館研究主任。著有文集《戲緣》（2000），編有《詩人導演——費穆》（1998）、《朱石麟的電影人生》（2009）等。