

# 颓败的风景：50、60年代中国电影中的江南影像

胡志毅

## 颓败的风景：

**内容提要：**50、60年代，桑弧导演、夏衍根据鲁迅同名小说改编的《祝福》、水华导演、夏衍根据茅盾同名小说改编的《林家铺子》、谢铁骊导演、根据柔石《二月》改编的《早春二月》、谢晋导演的《舞台姐妹》等影片，构成的是一个江南的影像。它以现实主义的影像志出现，使人产生一种对于江南的想象和幻觉。也就是说，我们对江南的印象，并不仅仅是一种实地的考察的结果，而往往是一种影像的感受和认知。这些影片表现的是江南的一种颓败的风景，而且是50、60年代电影编导眼中的江南影像。

**关键词：**风景 中国电影 江南 影像

在百年中国电影中，有古道西风，也有小桥流水。也许是久居江南，对于电影中的江南意象特别迷恋。由于，中国在经历了改革开放的大建设之后，江南的小镇大都被破坏了。江南六镇虽然保存下来了，但是由于过度的开发，也导致了商业化，搞得有点像电影中的布景，而50、60年代拍摄的电影外景倒成了真实的纪录，成为江南的影像志，如桑弧导演、夏衍根据鲁迅同名小说改编的《祝福》（1956）、水华导演、夏衍根据茅盾同名小说改编的《林家铺子》（1959）、谢铁骊导演、根据柔石《二月》改编的《早春二月》（1963）、谢晋导演的《舞台姐妹》（1965）等堪称经典的影片，使得我们从这些电影中还依稀可以窥视到旧时江南的影像。

江南有着悠久的历史，江南的文化发展一般可以分为三个阶段。具体地说，第一阶段，六朝以前称吴越文化；第二阶段，六朝以降至近代以前，称江南文化；第三阶段，鸦片战争以后，随着上海的开埠与崛起，称上海文化。从长时段看，作为一种区域文化，江南地区的文化在不同历史时期既有一以贯之的基因，也有因时而异的特点。<sup>1</sup>我们这里所说的江南是在50、60年代出现的这些以江南水乡作为背景的电影中的江南影像，如《祝福》中的鲁镇，《林家铺子》中的乌

镇，《早春二月》中的芙蓉镇，《舞台姐妹》中的越剧之乡。这些影片都将江南水乡作为一种旧中国的影像志。

从时间背景上说，《祝福》是在辛亥革命前后，《林家铺子》是1931年，《早春二月》是1926年，《舞台姐妹》则是从三、四十年代，一直延续到新中国建立以后。同时这里的江南小镇基本上都有一个上海的背景，因此，也可以说，这些影片的江南影像是江南文化和上海文化的重叠。这些影片的编导大部分都是江南人，《祝福》的原作者鲁迅是绍兴人，改编者夏衍是杭州人，导演桑弧原籍是宁波人，在上海出生；《林家铺子》的原作者茅盾是乌镇人。导演水华虽然原籍湖北钟祥，但生于江苏南京；《早春二月》的小说作者柔石是浙江宁海人，导演谢铁骊是江苏淮阴人；《舞台姐妹》的导演谢晋是浙江上虞人。不过，他们虽然出生在江南城镇，但是大都离开了故乡，去了当时的洋场上海等大都市，因此他们的作品中的江南以及改编成（包括创作）电影后的江南影像自然都会带有上海等地的背景。在《林家铺子》中，林老板的破产也意味着上海的洋场的倾入，其中连接上海的小火轮就是一种象征。在《舞台姐妹》中，越剧是在上海发展起来的。在电影《舞台姐妹》中有两次坐船从水乡去上海，而且在这部影片中，上海不仅是背景，而且成为重要的场景。《早春二月》的背景有杭州等地。这些地点和场景就构成了“城市/乡镇对立”，成为“资本主义的地形学”<sup>2</sup> 或者说是现代江南的文化地图。

克利福德·格尔兹在《革命之后：新兴国家中民族主义的命运》一文中指出，“民族主义意识形态从中建立的意象、隐喻和修辞，基本上是一种手段，是一种文化手段，用于明确表达……本质主义的自豪感或时代主义的希望。”“使一种普遍的情绪成为一种实际力量。<sup>3</sup>江南的小镇，在一种启蒙的意识形态下，被认为是一个落后、封闭、停滞的空间，因此也是衰败的风景。在这中间，都有一个启蒙者的形象，鲁迅小说《祝福》中有一个“我”，这个我并不能解决祥林嫂的问题。而在电影中，这个“我”转化为一种旁白，成为一种超越现实的力量。《林家铺子》中也有一个旁白的叙事者，1931年日本侵略中国，连小镇的街道上出现了抵制日货的游行，这对于林老板来说也是具有启蒙意义的，尤其是林老板的女儿穿着的日式的服装，引起同学的嘲讽和讥笑，对林老板产生了压力。在《早春二月》中萧涧秋是作为启蒙者的形象而出现的，他到小镇来，则是在五四退潮后的一种徘徊，而陶校长的妹妹陶岚是一个等待着被启蒙的女性，文嫂是一个被拯救的对象，最后被小镇的一种世俗的力量吞噬了，富家子弟钱正兴就是一个代表。陶校长为了维护中学，只是一个折衷的人物。在《舞台姐妹》中，江波成为一个引路人。竺春花洁身自好，而邢月红字甘堕落，把上海作为一种充满危险的罪恶城市。最后，只有革命才能拯救城市，同时也拯救了“舞台姐妹”。江波，又希望她去找回邢月红。“姐妹重逢”以后，在

回来的船上，邢月红是一种悔过的姿态，而竺春花则想到的是演一辈子革命的戏。虽然这句话，似有“警句”之嫌，但是从总体上看，竺春花所追寻的确实是革命这个大舞台的叙事话语。

从表演的角度说，桑弧选择白杨来扮演《祝福》中的祥林嫂，虽然在形象上不合，但是白杨凭着演技还是塑造出一个白杨版的祥林嫂。谢晋的《舞台姐妹》中的竺春花、谢铁骊的《早春二月》中的陶岚，都选择谢芳来扮演是有其特别意味的，虽然扮演《舞台姐妹》中的竺春花，缺少越剧演员的那种戏味，然而由于谢芳的银幕形象的清纯以及她们的被启蒙和走革命路，使得这两部电影都具有意识形态的询唤效应。

二

马尔库斯（Marcus）和库斯曼（Cushman）等人已把过去 60 年间被用来界说民族志文本、评价社会和文化人类学的那些零乱的惯例界定为“民族志现实主义”（ethnographic realism）。现实主义是一种寻求表述某一整体社会或生活型的现实写作模式。他们认为，正如文学理论家斯登所指出的，狄更斯小说里的多向度描述手法就是现实主义的例子。斯登说：“多向度描述的最终目的，在于使小说的每一页和每一段情节都向我们展示确定而丰富的现实，增加我们对现实的感受……。类似地，现实主义民族志的写作，是借助于不断地唤起我们对一种社会和文化整体性的注视，迫使我们用分析的眼光去关照这一整体。<sup>4</sup>《祝福》、《林家铺子》、《早春二月》、《舞台姐妹》等是现实主义的影片，是“借助于不断地唤起我们”对中国民国初年到新中国成立的江南的“一种社会和文化整体性的注视”，“迫使我们用分析的眼光去关照这一整体。”那就是江南的影像。

从叙事的角度说，这些影片都有一个进入和离开的结构。《祝福》是祥林嫂从祥林家逃到鲁镇，首先出现的就是绍兴水乡的景象，祥林嫂匍匐在石拱桥边喝水，然后到鲁四老爷家做女佣，到最后讨饭，拄着比人还高的竹杆，死在大年之夜。《林家铺子》的开头就是以一条小船的方式进入小镇，展现出乌镇水巷和两岸家家枕河的景象。结尾则是林老板带着女儿逃离，镜头是林老板坐在船上的特写，然后是浩渺的水面。《早春二月》中的萧涧秋应好友陶慕侃之邀来芙蓉镇教书，影片一开头，就是萧涧秋坐船来到芙蓉镇的镜头。最后是在油菜花开的季节，萧涧秋愤然离开芙蓉镇，陶岚也上桥追他而去。《舞台姐妹》中的竺春花也是逃到小镇上来的，第一次去上海是坐乌篷船，姐妹俩几乎可以说是卖身埋葬了病逝的父亲，被阿鑫送进了上海的戏园子；第二次她们去上海换成了机动船，竺春花根据江波的指示，找到了邢月红，并把她带回上海。在这里既表示了一种新旧社会的对比，又表示了一种历史的进步。摄影机镜头从跟拍，变成了俯拍，

水面从狭窄变成了宽阔，同时通过伴唱过渡到了新的人生境界。在这里，结尾除《祝福》主人公死亡外，其他都是主人公选择了离开，就像编导本人的人生经历一样。

在这些影片中，主人公的进出都是通过船，船是一种江南小镇流动的空间的象征。《祝福》中的船是使祥林嫂恐惧的交通工具，因为正是船上下来的人把她抢走了。《林家铺子》中的林老板坐着船离开的时候，水面是一片迷茫。在《早春二月》中，影片在出片头字幕的时候，就出现了船窗口的江南风景。而《舞台姐妹》中的结尾的船则是一种光明未来的象征。

江南的影像基本是从民居开始的。《祝福》中的内景是在鲁四老爷家做帮工开始进入鲁四老爷家，是一个典型的绍兴台门，堂前的摆设非常讲究，是举行福礼的场所。在这部电影中，祥林家、贺老六家都是绍兴山里农民的民居，显示出一种贫穷衰败的景象。仅仅是通过灶间的对比就可以看出来，鲁四老爷家的灶头是有民间图案的，非常讲究，而祥林家、贺老六家则非常破旧。《林家铺子》的内景是以影片的名字命名的，是江南小镇典型的店铺。《早春二月》的内景，一是芙蓉镇中学校长陶慕侃家，从砖雕的门楼，就可以感觉到这是一个书香门第。上官云珠扮演的小寡妇家文嫂家，则是衰败的景像，惟有一张雕花的宁式床，依稀还有旧日的痕迹。

### 三

米歇尔·福柯所谓的差异地点 (heterotopia)，“就是一些特权的、神圣的或禁限的地点。”<sup>5</sup> 在传统的小镇中，“差异地点”有戏台、茶楼、学校等公共空间，还有庙宇、空地等祭祀空间等。中国五、六十年代中国电影中的江南的影像，除了民居之外，也通过这些“差异地点”来显示的。

在《祝福》中，只是提到鲁四老爷要去看戏。他是商会的会首，他不去就不会敲开场锣。《祝福》中有关礼俗的表现，有祥林的牌位，贺家坳贺老六家的抢亲婚礼。但在影片中，着重表现了鲁四老爷家的四次过年上福礼，第一次是祥林嫂亲手上福礼，第二次是贺老六死后，鲁四老爷说她是白虎星，克丈夫，晦气，不让她上福礼，第三次是刘嫂让她捐门槛，她以为可以上福礼了，但是却把她赶出了家门。“祥林嫂捐了门槛之后依旧受到鲁家的歧视，再度被打发出来，……祥林嫂疯狂似地奔到土地庙去砍掉了用她血汗钱捐献了的门槛。”<sup>6</sup> 第四次是鲁四老爷家上福礼，祥林嫂在风雪交加中死去。在这部电影中，通过祥林嫂的出入，鲁镇的小巷、石桥、河埠以及纤夫道等都展现出来了，还有春天的风筝、河里的鸭子和冬天的大雪等。

在电影《林家铺子》中，小街两边的店铺成为一道风景。林明秀和女友看杂耍表演，但是却坐在楼上的卜局长看见了。然后就有茶馆，有人在赌博，有人在谈生意，而余会长在这里和

林老板谈卜局长要令爱嫁给他做妾。富有意味的是，现在却根据电影中的虚构来重新营造现实，如绍兴重新建起了《祝福》中的鲁镇，而乌镇也在茅盾故居的对面，新设了林家铺子。电影《林家铺子》中的林太太只知道在菩萨面前上香，“大慈大悲的观世音菩萨保佑”。然而观世音菩萨也保佑不了林家。在这里，编导表现了这样一个启蒙的理念，原来人们信以为真的菩萨已经不能再欺骗善男信女们了。

《早春二月》中芙蓉镇。萧涧秋刚到的时候，是陶慕侃陪着他在小街上走，小街两边是店铺。他的到来，引起了小镇人的注意，陶校长说，这个镇很小，来了一个陌生人马上就都知道了。影片中的一个空间是学校，芙蓉镇中学，是一个近代的建筑，走廊和教室以及萧涧秋的寝室。这种学校的建筑空间“预告祠堂和庙宇将逐渐淡出教育的领域”。<sup>7</sup>同时也有芙蓉镇人议论是非的茶馆。萧涧秋去西村文嫂家，要路过一个桥，桥边有一个凉亭。萧涧秋和陶岚散步时候的石子路，小河边的小路，小桥，构成了江南小镇的风景。早春二月的江南的景像，飞雪、春雨、梅花，最后是油菜花。和电影《祝福》一样，在这部影片中，既表现出诗意的江南，也表现出残酷的江南。

《舞台春秋》中的戏台，却是一个公共空间，“绿水绕过重重山，戏文唱遍处处台，台上悲欢人常见，谁知台外尚有台”。在中国有一个戏谚，“戏台小天地，天地大戏台”。而在这个影片中，强调的是“台外上尚有台”，那个台就是社会的大舞台。导演一方面展现了越剧乡村从草台班子，到都市戏园子的对比，另一方面展现了越剧的改革的历程，即，通过党的地下工作者江波对竺春花“启蒙”（看鲁迅纪念展中的“祥林嫂”木刻画），从而使她觉悟，演出越剧《祝福》。而在华东土地改革的宣传演出中，回到了故乡演出《白毛女》。这是一种作为启蒙神话的意识形态的形象符号。其中揭示了从鲁迅（《祝福》）到延安文艺（《白毛女》）的历程。在这部电影中，有一个小镇桥边的示众空间。竺春花抗婚从婆家逃出，后来因为抗拒警察抓邢月红，而被捆绑在石柱上示众，这使我们联想到鲁迅的小说《示众》，从表面看这是一种借鉴和模仿，但实际的效果却有一种意识形态的启蒙作用。在示众的一场戏中，众人的冷漠观看，与小春花将水端给竺春花形成对照（雨果的《巴黎圣母院》中，在圣母院的广场中，卡西莫多端水给埃斯梅哈尔达）。而这个场景后来反复出现，产生了一种象征的意味。<sup>8</sup>从空间的角度说，这些影片中的场景有些是外景地拍摄的外景，有些是摄影棚搭的景。这些外景和内景交错剪辑在一起，就很难区分。从外景来说，像《祝福》选择是绍兴、《舞台姐妹》也是选择绍兴柯桥、华舍等地，其中有古纤道、太平桥和建于明代的后马瓜田庙戏台等，其中一场演社戏就是钟堰桥畔的万年台拍摄的。《林家铺子》选择的是湖州菱湖拍摄的。笔者最近寻访菱湖，水巷两边的民居基本上都拆除了，只剩下一座安澜桥尚在。

从某种意义上说，这些影片就具有纪录的民族志电影的意味。但是，民族志电影基本是在纪录片实现的，正像乔治·E·马尔库斯、米开尔·M·J·费彻尔所说的，“当代民族志电影的实践者已清楚地意识到，民族志电影如同文本作品一样，也是一种被建构出来的文本”。<sup>9</sup>《祝福》、《林家铺子》、《早春二月》、《舞台姐妹》电影作为故事片，更是“一种被建构出来的文本。”这些电影实际上构成的是一个江南的影像。它以现实主义的影像出现，使人产生一种对于江南的想象和幻觉。也就是说，我们对江南的印象，并不仅仅是一种实地的考察的结果，而往往是一种影像的感受和认知。在这些影片中，表现的是江南的一种颓败的风景，而且是50、60年代电影编导眼中的江南影像。

#### 注释：

- 1 马学强：《近代上海成长中的“江南因素”》，《史林》2003年第3期。
- 2 詹姆斯·克利福德：《论民族志寓言》，《写文化——民族志的诗学和政治学》商务印书馆2006年，第155页。
- 3 克利福德·格尔兹：《文化的解释》译林出版社1999年，第300页。
- 4 乔治·E·马尔库斯和米开尔·M·J·费彻尔：《作为文化批评的人类学》三联书店1998年版，第45页。）
- 5 米歇尔·福柯：《不同空间的正文与上下文》，《后现代性与地理学的政治》上海教育出版社2001年，第21—24页。
- 6 夏衍：《写电影剧本的几个问题》人民文学出版社1978年，第99页。
- 7 黄金麟：《历史、身体、国家：近代中国的身体形成（1895—1937）》新星出版社2006年，第189页。
- 8 参见拙作：《谢晋电影〔舞台姐妹〕再读解》，《北京电影学院学报》2001年第2期。
- 9 乔治·E·马尔库斯、米开尔·M·J·费彻尔：《作为文化批评的人类学》三联书店1998年，第111页。