

电影《小城之春》的“香骚遗韵”——如兰的玉纹，如兰的韦伟

蒋晗玉
作者赐稿

-

倪萍在 2007 年金鸡奖颁奖礼上频频出错，其中就包括满含深情地将费穆导演的女儿费明仪和费穆版《小城之春》女主角韦伟认错，对着韦伟叫“费老”，一头银发的韦伟连连摆手，好在倪萍反应快，赶紧说“站错位置了”。我们曾经把《小城之春》在中国电影史上的位置也那么长时间摆错过，则倪萍的小错也应不是不可原谅的。

韦伟曾说：“《小城之春》时隔多年得到了观众的认可，并且得到了很高的评价，中国电影如果没有经历过那么多磨难，沿着尊重艺术、尊重人性的方面发展，中国电影的历史或许会是另外一个样子。”2005 年 9 月 8 日的新浪网登了一张威尼斯电影节主席马克·穆勒单膝跪地向韦伟女士敬酒的照片。这行为一方面是对韦伟的尊敬，另一方面也应该是对费穆所代表的中国电影美学的致敬吧。

曾见国画大师吴昌硕先生的一幅兰石图，题“香骚遗韵”四字，玉叶勃发，清蕊招摇，写尽那冷俏君子之态。费穆的《小城之春》，这百年中国电影经典的翘楚之作，其中心人物周玉纹，不正如一丛兰花么？固于一隅，幽怨无申，空自寂寞。月影风摇，情悸催吐，终又暗抑汪洋，根抵瘦石，待枯废园，心随目眺……

费穆曾说过，要以“写中国画的心情”来拍自己的电影。中国画讲究写意，中国传统戏剧也是讲究舞台的表意性。在中国的写意审美传统与电影艺术的写实性之间，费先生作了自称“大胆而又狂妄”的尝试。这一在写意与写实之间作出融合、交汇、跨越，成就伟大作品的尝试中，银幕表演艺术上的成就，则主要集中在韦伟饰演的，如兰一样的周玉纹身上。

费穆本意就是要用兰花来比拟、表现玉纹，且还让她自己去以兰自况，表达幽情的。影片中，当情人章志忱到来的第一个晚上，玉纹让仆人老黄送了一盆兰花到他房中。对这盆兰花，导演这时给了一次大特写。再到后来玉纹与志

忱的情与欲达到全剧最高潮的夜里，又突然出现一次这兰的特写。片中还有这样一个细节，小妹戴秀在给志忱送自制小盆景时，发现了那盆兰花，便不假思索地说“兰花太香了，不好”。16岁的她并不知这是嫂子送的，也不清楚花摆在那有何隐秘的意味，但凭下意识她就觉得不妥，于是一语道破“天机”——太香不好——那兰花，不就是玉纹送来的自己的身形与心魄么？花可代她夜夜陪伴情人，向不眠的他传递暗示、挑逗、怨叹……真是“香骚遗韵”，正见波澜啊！

兰之美，首先在一“俏”上。韦伟饰演的玉纹，其眉眼、手势、步态、背功，纱巾、手绢的运用、变化等，无不得见传统戏剧中塑造女人之至味的，高度概括、程式化的“手、眼、身、法、步”的功力痕迹。韦伟也曾说过，“费穆不一样，我对他是最佩服的了。他教我们把京戏的精华融合起来……”在接受2002年4月22日《南方都市报》新旧《小城之春》女主角的专访中，韦伟说，“费穆跟我说，让我看梅兰芳那种美，他就叫我走路啊，坐啊，看梅兰芳的美，你要脑子里有美的感觉，梅兰芳是个大男人啊，但他那个动作可真是美。我这个人很粗枝大叶的，所以演那戏的时候，就老记着费穆跟我讲，动作要美，要斯文。

来看看那条著名的黑纱巾吧，它在韦伟手里，时而以之遮面，似笑非笑，时而手搅、嘴咬、前摇后摆，上扬下藏，极尽俏皮风骚之态。把个俏玉纹言不由衷，醋气袭人，紧张哀怨，激动深情的复杂心理，通过玩弄纱巾的动作表现得淋漓尽致。万种风情尽在这似是而非，似非而是，欲彰先盖，欲盖弥彰之中。真应得齐白石“尽在似与不似之间”这句论画名言。然而这样高妙的纱巾戏，却完全是得之偶然的即兴创作。据韦伟回忆，那条纱巾是她朋友从香港带给她的。在去松江拍戏的路上，车上热，又只能开一点窗，因为有风沙，所以她便拿纱巾把头蒙着。她还说，平时闷的时候也好拿在手中玩。费穆看见这些觉得好，费穆对她说，那你就玩手绢吧！54年后，在广州为新版《小城之春》做首映礼时，韦伟带来了那条当年她在片中绞弄过的纱巾，上面还有一个被烧坏的洞。

21世纪版的电影《小城之春》公映前夜，在上海举办一场见面会：外滩夜景中，和平饭店顶层酒吧里，相隔半个多世纪的两部《小城之春》里的男女主

角在一个时空里见面了。再加上上海老一代电影艺术家张瑞芳、孙道临、乔奇、白沉、张鸿眉（老版《小城之春》里戴秀扮演者、电影《珊瑚岛上的死光》导演）、黄祖模、袁岳……几乎构成了半部活生生的上海电影史。老艺术家们参加晚会前作了精心准备，一个共同特点是都身着花衣，花哨却不刺眼，仿佛重回花样年华。老年爵士乐、40年代电影老歌……种种元素，构成一个时空交融的怀旧电影之夜。时已81岁高龄的韦伟尽管满头银丝，打扮得神采奕奕。老太太在和新版男主角吴军、辛柏青相继相拥起舞时，面对无数镜头，犹如重归年轻时代。老太太本来手上还抓着只黑色镶金饰边的坤包，这时，手一抽，从里面抽出条黑色印花的长丝巾，在手上流泻下来……

兰之美，还在超尘的馨香上。玉纹之如兰，还可从其旁白和对白所发散的沁人心脾，历久余味的心香中体会得来。田壮壮翻拍的《小城之春》中，那最具特色的，有无可拒之磁性魅力的玉纹的旁白被舍弃了。应知那些旁白的作用，不只是在简单介绍人物，提示环境与处所，展现一点形象、性格，或一般的感受与意志。而是打破寻常的人称、时态、视角逻辑，任意游走于过去、现时、将来之间，以一种充满神秘特质的语音与语调，在表达人物复杂的思绪与灵魂状态。似云中仙子，招魂女巫，把玉纹的迷离、慵懒、妩媚、性感、絮叨、忧郁、惆怅、神经质……传达浸润到每一个敏锐的观众的心灵触角上。正如暗度之兰香，由外显而可窥内美，让人迁想而能有妙得。这不正与中国文人画之以笔传神，以手写心的写意表现特质相通么？

剧中的叙事结构，是由玉纹的旁白来承担的，确定事实与事件的开始和发展。玉纹的女性视角和内心意识构成了叙述的情节与结果，因此叙事语法具有她对客观存在的陈述和非现实的幻想之间的融合。玉纹是被男权话语体系制造出来的具备符合男性要求的女性气质浓郁的女人，而她那没有出场的严厉的母亲只是男权异化的符码。剧中章志忱说：“打仗之前，我叫你跟我一块走，你说随便我；我不叫你跟我一块走，你也说随便我。”玉纹的声音其实就是传统女性的缺乏自我的被规驯之后的性格，人物行动的后果也就可以预料。剧中玉纹念叨的心声“你为什么来？”“你何必来？”“叫我怎么见你”，在我们许多电影人与费穆在另一个世界重逢的时候，也会不禁地脱口而出吗？

法国哲学家梅洛·庞蒂说：“世界的问题，可以从身体的问题开始。”身体是在社会场域中被规训出来的一个阶层符号。男性身体一般具有文化性的人类学的意义，而女性的身体则可以看作为原始的身体，自然的、情感的、单纯的，如果女性身体被打上伦理意识的记号，那么“她者”的身体秩序就会出现自然欲望被关闭、顺从现实存在的表征。周玉纹的服饰始终都是旗袍，旗袍的特点为无领、箭袖、四开衩、束腰，旗袍对女人身体的包裹，于男人来说即有封锁也有赏玩，这又是一般外国人难知其堂奥的。剧中玉纹在猜拳喝酒之后，醉使她激情奔涌、超我归隐、本我酣狂，她解开了领导旗袍的领扣，隐忍的情爱开始肆无忌惮的外泄。围裹与局部抵抗，使玉纹的“从”“礼”和“德”与“情”与身体的欲产生激烈的碰撞。她一时走上了“失控”的路上。在以上那个专访中，记者问：“导演会不会指导你们具体怎么演，还是完全自己摸索？”韦伟说：“费穆不管，他就是当初给我讲完了有个原则，他从来不做给你看，有很多导演喜欢演戏给你看，但他没有，他告诉你，你就往下演，有很多是我自己演的，比如说，我在戏中不是经常把手捏来捏去的，那是我平时的小动作，还有我喝酒那一场，喝醉了，我是用手把衣领松了松，因为中国衣服那个领很紧，这也是我自己做的，他没说。他不像别的导演教你演戏，他就是告诉你一个原则，你自己去演。”

费穆当年和韦伟曾讲过：“你跟王人美是最不知道自己是女人的女人，蓝苹呀却是最知道自己是女人的女人。”当年的蓝苹，的确和韦伟这样的演员不同。她是另一种类型的人。在1997年4月发表的文章《〈狼山喋血记〉的寓意和原委》里，黎莉莉回忆蓝苹，就领略到这个人的狂妄自大，蛮横无理，自私而且野心勃勃。她对扮演刘三的媳妇这个角色很不满意，一到苏州就逼着费穆要修改剧本，增加她的戏，有时纠缠到半夜一两点钟。最后竟公然威胁说：如果这部影片不能把她捧出来，然后别人把她捧出来了，就说明你费穆无能。她扮演刘三的妻子，是次要的配角，没有办法多加什么戏。费穆被她纠缠得烦了，不得已加了几个在灶前用柴火烧饭、在家里干杂活的镜头。《狼山喋血记》这部影片的内容是刚劲的，而费穆的手法，却是“清丽”的，就像是一篇散文。而蓝苹不能不说演得太过了。据说，一次因为表演用力甚猛，竟一脚踩空摔倒磕掉了两颗牙齿。

中国画中的兰、竹、松等题材，从来不是外物的简单描摹。传统的“平远”，“赋、比、兴”等意蕴，在《小城之春》中通过玉纹这一如兰女子得到集中的体现。由她，何尝不可作家国感怀、文化抉择、哲学考量等方面的探究呢？这一人物，何尝不曾暗传了当时知识分子的苦闷、犹疑、彷徨呢？在导演费穆与主演韦伟的完美合作下，影片描形、写意、绘魄，成就了玉纹这一集中华电影美学韵味之大成的银幕形象，成就中国艺术电影的骄傲。《小城之春》不就是一幅“香骚遗韵”之图么？那如兰的周玉纹，如兰的韦伟，如兰的费穆，皆尽在这“香骚遗韵”的图画中啊！

厦门大学图书馆