

费穆之“狭的笼”：作为一个历史画面的影像呈现

孙柏

一、费穆及其时代

费穆和他的电影，按照香港电影学者黄爱玲的说法，可称得是“独立而不遗世”。^①艺术个性的执著追求，与社会现实的深沉关切，在费穆那里，是始终未曾偏废的。而个人与社会之间饱满的张力关系，不仅是费穆电影品格的集中写照，也是他开始导演生涯的1930年代一个整体的时代命题：在五四新文化运动中得到极大释放的个人，在1928年实现全国统一的大背景下，总是面临着确认其归属或者建立一个新的共同体的历史抉择——这构成了1930年代政治与社会文化争夺的核心。在想像和建构这一新的集体性的历史主体的政治实践中，国民党南京政府主要倾向于以“民族”范畴作为其文化领导权与统治合法性的内在依据，并大力推行国家文化与国家艺术的建设（电影无疑是这一国家文化建设的重中之重）；而共产党及左翼文化的阶级话语则提供了十分不同的替代性的方案——在这两种动员地带之间实际存在着非常广阔而又有多重接合的选择空间，再加之从局部抗战到全面抗战的危局，全球性经济危机的冲击，以及世界电影进入有声片时代带来的问题，如此种种共同构成一个充满纠结、缠绕、交锋与协商的时代局面。正是这样一种时代局面决定了1930年代电影以及具体到费穆作品的纷繁与丰富，其中蕴含的很多主题和形式，都是有待去发覆、去探寻的。

笔者这篇论文即希望以五四新文学创造的“狭的笼”意象为切入点，借助影片文本与社会文本的交互阅读，对费穆电影及其时代所面临的历史命题予以阐发。诚然，费穆并不属于一般所论“左翼”电影人之列，但是因应时代的关系，他们在艺术和思想的构成上显然分享着共通的情感结构乃至这种情感结构的某些具体表达方式——曾经出现在孙瑜、蔡楚生作品中的“狭的笼”意象，亦频频见诸于费穆电影并形成一种视觉上的风格化呈现，就是非常突出的一个例证。1935至1940年费穆创作的几部影片，都使用已成为某种成规惯例的场面调度手法来直接呈现一个空间化的“狭的笼”意象，以探讨个人、家庭和国家之间关系的诸种可能。这种风格化的影像呈现实际凝固的，是关系到现代中国（中国作为现代“民族—国家”建构）一个根本性问题的历史画面：具体表现在1920年代与1930年代之间历史关系的断裂与延续中，就是国家统一背景下的共同体想像对新文化运动中形塑的个人化主体的重新整编。

二、作为新文化主题的“狭的笼”：文学和电影

1. “狭的笼”的来源、义涵和在新文学中的表现

众所周知，“狭的笼”是五四新文化中的一个主题意象，它的主要来源是古典诗词中典型的“笼中鸟”（最为人所熟知的例子见于左思《咏史》）和鲁迅翻译的爱罗先珂同名小说，^②用以比喻知识分子（以及女性）受封建桎梏、渴望自由解放而不得的精神困顿。除了上述两种文学来源之外，它和在新文化运动中产生巨大影响的易卜生经典《玩偶之家》也有着显而易见的互文关系。在鲁迅自己那里，“狭的笼”可以被看做是更为著名的“铁屋子”的先声，而在后来的文学创作中，不仅经常被援引使用，而且也衍生出如白薇的“幽灵塔”、巴金的“家”

等一系列相关的空间像喻。现代文学大家中，对“狭的笼”这一主题意象运用得最为淋漓尽致的，是曹禺：从《雷雨》的作者说明到《日出》的舞台提示，再到《北京人》里的物像比喻和舞台营造，“狭的笼”已从一个局部的意象被逐步提升为戏剧自身的空间主题，从而实现它的从内容到形式的转移。^③

2. “狭的笼”在中国电影银幕上的表现

这一主题意象在 1930 年代以后的中国电影中是很常见的，特别是那些左翼电影人的作品中，有时直接以“笼中鸟”的影像出现，有时则结合置景中的封闭门窗从而获得更复杂的表达。限于篇幅，这里只略举几例，如 1933 年孙瑜导演的《天明》中，关在笼子里的小鸟始终是女主人公菱菱的象征，直到她在被反动军阀抓捕之前，放飞小鸟以表达自己对自由的信念（图 1）。1934 年蔡楚生导演的《新女性》，韦明对余海俦一厢情愿的爱慕，因出离于后者所专注的底层视野而落空，无比失意的她也在此刻以“笼鸟”自况（图 2）。1935 年许幸之导演的《风云儿女》中，当阿凤得知梁质夫因参加革命活动而被捕的消息后，抬眼看到屋中悬挂的鸟笼和里面的金丝雀，然后镜头叠化为她联想到的质夫被关在牢房中的景象（图 3、4）。1937 年袁牧之编、导的《马路天使》中，笼子里的小鸟也称为周璇扮演的小红的象征，即便是在“天涯歌”的温馨场景里，也预示着受囚禁而不得脱的厄困（图 5），并且在影片结束的时候，它同样通过场面调度的转化而演变为对整个底层人们生存境况的喻像（图 6）。

1949 年以后，左翼电影遗产被新中国的电影创作所继承——尽管这份遗产也是债务并非没有被加以整理和改造。至少就目前的论题范围而论，我们可以清楚地看到“狭的笼”的主题在 1960 年代几部表现知识分子历史抉择的电影中的复现。这里只集中例举这类题材影片当中最著名的那一部：1963 年谢铁骊导演的《早春二月》。柔石原小说《二月》中就明确引用了“狭的笼”的比喻：“我不知自己怎样，总将自己关在狭小的笼里。我不知道笼外还有怎样的世界，我恐怕这一世是飞不出去的了。”^④在后来的改编影片中，这句点题的话不仅仍旧出现在陶岚的台词中，而且为围绕着她而组织起来的戏剧动作提供了场景设置和空间造型上的依据。影片结尾的最后一组镜头：陶岚最后下定决心走出狭隘一己之个人，追随萧涧秋“投身大时代的洪流”，导演一连用了三次前景的景物遮挡——楼梯栏杆、庭院中的树林和田间的篱笆（图 7、8、9）——来加强陶岚的这一娜拉式新女性的戏剧动作，表现她奋力冲破樊篱，终于挣脱“铁屋子”、飞出“狭的笼”。

“狭的笼”的主题意象不仅限于中国大陆的电影创作，在香港电影的文化脉络中也时有浮现。早在 1964 年邵氏公司出品的《故都春梦》里，李丽华扮演的歌女沈凤仙被军阀张大帅强掳去，关押在他的府中，只被当做一只会唱歌的金丝雀来豢养（图 10）。香港电影中的这一画面，正好和同时期中国大陆家喻户晓的影片《刘三姐》（1960 年）中的一个情节场景相呼应：刘三姐同样被地主莫怀仁抢回府中，生性倔强的刘三姐象被关起来的小鸟一样在笼子里乱撞，正反打镜头中她透过紧闭的门窗羡慕地看着外面自由自在的小鸟（图 11、12）。这一主题意象的共有其实并非偶然，它有着现代文学和新文化运动传统的内在支撑。直到 2014 年许鞍华拍摄的《黄金时代》里，在最点题的那段“这真是黄金时代，是在笼子里过的”萧红自语中，便很自然地用到了栅栏式的前景遮挡来将这一经典台词转呈于视觉化的银幕上（图 13）。

3. “栅栏式前景遮挡”的场面调度：“狭的笼”的空间化呈现及其电影语言源流

这里需要特别予以说明的是，我们在《早春二月》以及《风云儿女》中那个叠化镜头中看到对于“狭的笼”的电影化处理方式，其实并非完全出自中国电影人的独创，而是明显地借鉴或分享着经典叙事电影中普遍运用的一种电影语言，一种已形成为某种成规惯例的场面调度手法——我称之为“栅栏式的前景遮挡”。其定义可以这样来表述：用栅栏、铁丝网、或门窗栏杆之类的景物置于前景，将人物与摄影机分隔开来，以表达人与人之间、或者人与社会之间被阻断、被隔绝、被囚禁的感觉。

在影史留名的许多经典之作中，我们都不难发现这一场面调度方法的精妙使用，这里只列举其中最典型的几部：希区柯克《火车上的陌生人》中布鲁诺胁迫海因斯履行交换杀人“协定”的那一场戏（图 14、15、16）；艾伦·帕库拉《总统班底》中达斯汀·霍夫曼扮演的《华盛顿邮报》记者夜访一位女性知情人的场景（图 17、18）；贝尔托卢奇的《月亮》更是通篇运用栅栏式前景遮挡来表现父、母、子之间的情感纠葛，使之成为影片中的一个风格化的视觉单元（图 19、20）。

⑤

卓别林 1923 年编导的《巴黎一妇人》被包括乔治·萨杜尔在内的很多电影史家赞誉为标志着默片时代电影艺术高峰的一部杰作。它讲的是乡村里一对青年男女恋爱，因遭思想保守的家长反对而别离，两人一年后于巴黎邂逅重逢，却在花花世界的纸醉金迷里最终酿成悲剧的结局——这样主题和故事结构也成为一段时间里一种情节剧的经典模式。这部影片在问世之后的两三年时间里，在东亚各国产生了广泛的影响：1924 年被日本媒体评为“优秀艺术影片”；1925 年郑正秋在明星电影公司拍摄的《上海一妇人》，可被视为卓别林作品的中国版本；^⑥1926 年，朝鲜也出现了一部与之有明显互文联系的影片，名字就叫《笼中鸟》。——而实际上，卓别林在影片开篇的地方，就用到了一个“笼中鸟”意象的镜头，来表现女主人公玛丽·圣克莱尔被父亲关在门窗紧锁的家中，无法与她的恋人约会（图 21）。这个镜头，我认为，是以上我们讨论的栅栏式前景遮挡这种场面调度成规惯例的一个滥觞。《巴黎一妇人》精妙入微的电影语言，曾经是中国电影人热议的话题，而当时已在为《真光影报》撰写影片评介的费穆肯定也不会错过这部影史佳作的。

实际上，早在 1934 年拍摄的《人生》里（根据该片留存下来的一幅剧照^⑦），费穆就运用这一场面调度手法来表现似困于囚笼的“堕落花”阮玲玉，以对比得自由天地的贤妻良母林楚楚的不同人生。——而这一“狭的笼”的电影化呈现，将反复出现在费穆接下来的多部作品之中，从而形成为他的电影中的一个风格化的影像。

三、费穆之“狭的笼”：个人，家庭与国家

为《真光影报》撰写影评，是费穆与罗明佑之间建立的第一次的（虽然是间接的）工作关系。1932 年，费穆正式加入罗明佑创办的联华影业公司成为一名电影导演。艺术思想和文化意识上的一致或至少是彼此接近，是两人进行合作的前提。毫无疑问，费穆认同和分享着罗明佑关于中国电影的一些基本认识与选择，但这样的共识或一致性并不能仅仅归于个人的审美倾向，当然更不能简化为任何一种去语境化的“民族性”追求。国片复兴运动以及“四国主义”的确是罗明佑为联华公司制订的拍片方针，但它必须被置于 1928 年蒋介石政府实现全国统一后大力推行国家文化、国家艺术建设这一重要背景下，才能充分见出其意义——同样，也只有在这一大的时代背景之下，费穆个人的电影创作才能成为归根结底

是由历史驱动的社会书写的一个范例。

1. 《天伦》：新生活中的新文化

如果说 1930 年的“民族主义文艺运动”还只是“前锋派”国民党文人的个别号召，且并未得到广泛的响应；那么 1934 年开始蒋介石亲自倡导的“新生活运动”则是一次自上而下、全民动员式的意识形态实践，它标志着党国体制寻求的民族文化基础主义的一次全面操演。需要说明的是，这一时期民族主义的文化政策，在部分层面实际是延续或重申了五四新文化运动的一些重要主张（特别是建立一个独立自强的民族国家的愿望），而不能被过分简单地看做是它的反动。同时在另外一些层面，尤其托辞社会生活当中女性解放、个人解放的逾矩失范，主流意识形态也确实重新捡拾起了孝悌忠信、礼义廉耻等所谓传统美德来予以匡正，希图以此克服个人主义造成的社会失序，并重建人与人之间有机的连带关系。——若要尽量准确地来描述 1920 年代与 1930 年代之间断裂与延续的历史关系，我们可以说：国民党南京政府时期以“新生活运动”为顶点的民族/国家文化建设，就是提供一种新的、建构中的共同体想像来重新安置此前十年间“新文化运动”中释放出来的有可能作为历史主体的个人。

1935 年联华公司出品的《天伦》，是高度契合“新生活运动”宗旨的一部影片，名义上是在罗明佑主持下拍摄，而它的实际导演却是费穆。这部影片以孟子“老吾老以及人之老，幼吾幼以及人之幼”的格言为题旨，宣扬“孝道”是中华民族社会生活的道德基础。故事主人公礼庭年轻时也是一飘泊浪子，及至父亲病逝才痛改前非，在乡下老家开办慈幼院，以践行父亲“老吾老、幼吾幼”之遗愿；不料他的儿子长大成家以后又重蹈他自己年轻时的覆辙，在媳妇的挑唆下，到大城市去追逐那“摩登”的浮世繁华了，直到父亲病重才幡然悔悟，回到年迈的双亲身边承欢膝下，并接替他们继续光大慈善事业。在 1930 年代中期的社会意识背景下，《天伦》积极响应“新生活运动”所倡导的伦理价值观，再一次把传统血缘家庭确立为个人的归属，重新树立父亲的形象并将他在血缘家庭中的主导地位确立为社会秩序的稳固基础。

然而，就是这样一部教化色彩浓厚的影片，有一个段落却隐现着与其题旨相悖谬的表达，颇耐人寻味。我们知道，电影从来都是双重甚至多重表意的，即在剧情搬演的直接义涵之外，总还有一重视听语言的表述——而这两种表达之间的间距，恰恰是电影作为艺术表现的潜力之所在。《天伦》中这个颇堪玩味的段落，就是在涉及到女性是否必要走出“狭的笼”这一关键问题时，情节的进行与影像的安排之间构成了一种戏剧性的张力：剧中的女儿若燕同样难耐乡村生活的寂寞，一心想要步她哥嫂的后尘，到大城市去享受时尚的现代生活；母亲苦口婆心的规劝不成，父亲不惜强行拦阻；直到后来，女儿才真正理解父母当初的用心良苦（不过这种理解的代价就是她很可能终身未嫁、老死深闺）。但是，这个段落的影像表达似乎恰好构成了对其正面表述的一次逆向阅读：不仅俯仰拍和景别的精心设计配合着演员的表演把父亲礼庭塑造成了一个充满威胁性的家长，女儿若燕则在这种威胁力量的压迫下显得弱小而又无辜；更重要的是，导演利用栅栏式前景遮挡的场面调度手法，把退缩中的女儿描绘成了一只“笼中鸟”（图 22）。总之，这一场戏本来是要表现父母善意地规劝女儿留在家里，既尽孝道、又守妇德，而影像自身传达的意思却是封建家长（主要是父亲）把女儿囚禁在“家”这座铁屋子里面。对比钟石根的原分镜头剧本，我们会知道“狭的笼”的意象在这里出现，完全是出于费穆自己的创作。就个人意见来说，我不反对把这种双重表意、这种影像对情节的逆向阅读、新文化主题在新生活叙述中的不经意地浮现称

之为“无意识的”，因为归根结底，正是影片自身对传统秩序的强调，反而调动了——同样借用精神分析的术语来说——“被压抑者的回返”。

2. 《狼山喋血记》：国族动员的主体建构和性别书写

在接下来一年（1936年）问世的国防电影《狼山喋血记》，是一部要复杂得多的影片，它涉及的是“局部抗战”时势中，国家自身内部的秩序稳定和面对外敌入侵而进行全民动员的迫切需要之间存在的某种难以化解的紧张和矛盾。

与我们目前的讨论最为切题的，是这部影片的叙事中，国族动员的主体建构在性别书写上的转移，它是通过小玉和张大哥的爱情这一条情节附线而得以铺展开来的。因为母亲、哥哥都死于狼灾肆虐，小玉从小被父亲当做男孩子养大，并且把仍在不断袭扰着山村的狼群视为自己不共戴天的死敌；猎户中起初只有张大哥持与小玉相同的想法，他积极号召只顾自扫门前雪的村民们拿起武器保卫家乡。然而，至少在影片开始的时候，是小玉而非张大哥被设定为一个更具能动性的角色，无论在追求爱情还是保家卫国的方面都是如此；相反，张大哥作为行动和欲望主体的无能为力很快就遭到了小玉的讥讽，被她说成是一个“拿着枪却不会使、长着眼睛却看不见”的匮乏的主体。小玉对张大哥心生爱慕，但被她的父亲看破，在小玉向父亲大发了一通“为什么男人不嫁叫女人嫁”的议论之后，影片即来到了那个象征性的、标志性的时刻，那个将叙事动力重新整流、再分配给后续情节的画面：小玉虽然嘴上逞强，但在被父亲说中心思以后也陷入了对美好爱情的憧憬当中，她跑出家门，去找她最亲密的闺伴；隔着被栏杆阻挡的窗子，小玉看到她的朋友正在灯下埋头做着女工（图23），她的脸上遂现出一阵莫名的狂喜。——理解这一组正反打镜头的要点是在于：窗外的位置把小玉构造成了一个观看的主体，而同时她所看的又正是幻想中未来的自己；没有哪个场景象这一画面这样突显中国电影中性角色作为行动和欲望/观看的主客体之间的分裂了。或者，换一个角度来表述：此情此景中的小玉——一个徘徊于窗沿门际的娜拉——既充满对婚恋的憧憬又隐隐感然于那种被囚禁之感，从而使发生在民族行动与固守秩序之间的主体分裂获得了最富戏剧性的表现。之所以说这段影像汇聚了此前的叙事动力并把它调整到一个新的方向，是因为此后主客体的位置被重新分配：张大哥开始成为更富能动性的行动主体，在象征着抗日救亡的打狼战役中承担着更具主导性的责任，只是作为欲望主体他依旧“视而不见”；而对于小玉来说，她的爱情或婚恋问题就此被搁置（从后面的情节中消失了），仿佛这一情节元素的纳入就只是为了成全国族动员的主体建构而设置的性别中转。

3. 《孔夫子》：“孤岛”情境与个人坚守

1940年在民华公司编导的《孔夫子》，可以说是费穆的一部心血之作，此片借孔子生平行止讲乱世危局中个人的困守，颇见作者身陷“孤岛”之围而以先师自励、自勉的深意——是之谓“时代的孔夫子”。^⑥

然而，这样一部在当时和现在都很受期待的影片，在电影美学上却存在着一些较大的缺陷。表面上直观地来看，这些美学缺陷集中表现在剪辑方面，其中两个特别突出的错误——跳轴和违反“被禁用的蒙太奇”原则——足以破坏观众对一个连续、整一的叙事体的感知把握，从而在时间和空间两方面都完全失去方向感。不过，任何电影中的剪辑的问题都不会是单独地存在的，它应被置于景框和剪辑之间的关系中来看待，只有综合这两方面的内容，才能定夺影片织体的整体面貌。实际上，《孔夫子》的景框因每一场戏的高度舞台化而趋于稳定，传记片的定位更强化了镜头向人物造型的集中，人与人、特别是人与环境之间的关系性不断凝结为一个又一个象征，总是充满向心力的场景、镜头、景框的相对自律与

自明，等等。总之是这些方面构成了对剪辑的压力，镜头之间缺乏有内在依据的传动力，从而导致违反“被禁用的蒙太奇”原则——而这只是景框与剪辑之间不谐调的一个突出例证而已。由此从总体上看《孔夫子》的影像构成，与其说是剪辑自身的失败，不如说是景框对剪辑的胜利。

在这部影片中，费穆的摄影机景框，更接近于绘画的镶框，它促成一种空间造型的向心力，从而和剧情的封闭性互为表里。按照安德烈·巴赞关于电影写实性的一些基本观点来看：电影镜头的景框应该象是一扇窗的遮框，它始终是以一个有限、局部的银幕视界，来暗示那个广袤无垠的现实世界；而绘画的镶框的作用则正好相反，因为它本身是画面构图的有机组成，所以它所带动的向心力使我们的视野与外部现实隔断开来。这种叙事和空间的隔断也就容易造成时间上的非连续性，因此我们说到的剪辑的问题，根本上是由太过戏剧化的场景和景框所引起的。

这种以景框为主导的向心力、内景化、封闭性的影像风格，实已构成电影美学上的一种“狭的笼”情境。费穆在《孔夫子》里再度使用了他所习用且更加丰富的场面调度手法来营造这部影片中的那个象征性的时刻、那个凝缩了孔子一生困顿处境的画面。影片这个时候讲的是孔子遭遇挫折，闭门苦思，他不时踱步到窗前，举目远眺——出路何在？前景何存？这样的问题深深地困扰着孔子。我想要提醒注意的是那扇窗：那与其说是一扇窗，不如说是一幅画；这里，重要的并不在于它是否只是舞美设计的粗制滥造，而是它所采取的意象方式——那是中国画再典型不过的主题和构图，即以萧瑟风中的枯木寒枝来象征孔子的坚守（图 24）。由于故事情境中的窗在影像呈现上转变为了一幅画，这便使得这一场景中的内/外界限被取消，失去了透视效果的景深明显缺乏层次感，造成整个空间的扁平化和封闭感。整部影片所讲述的，就是孔子希望广播道义以治天下而不得，因此这样的画面安排很是符合剧情的要求，能充分描摹孔子终生困顿但坚守如初的心境。这一次，费穆用枯树枝杈投下的影子，代替了窗子上的栏杆（图 25），而它产生的效果是比直接使用栅栏式前景遮挡更为强烈的，甚至众家子弟也无法进入夫子的内心世界（图 26）。——可以说，在这部影片中，“狭的笼”不只是诉诸于场面调度，它已变成为摄影机的景框自身。

四、从影像呈现到历史画面

到目前为止，我们所进行的影像分析可以称做是一种场面调度的现象学。但是，就象我希望示范的那样，这种研究方法只有被纳入到电影文化史的思考路径中去，才会真正显现其意义。在费穆的作品序列中，我们已经看到，“狭的笼”怎样从一种风格化的场面调度，演化为摄影机景框对封闭空间的全面接管，从而彻底实现形式对内容的转义。而且，费穆的这一特殊而有趣的案例，充分说明了“狭的笼”广泛获得影像呈现的那种普遍性：无论作为固定的物像化表达抑或是电影语言中场面调度的成规惯例，它因应着不同时代的具体命题，反复地被呈诸于中国电影的银幕之上——这本身说明，“狭的笼”已超越源自五四新文学的一个主题意象，而上升为现代中国的某一特定的历史画面了。

我在这里使用的“画面”一词，并不象表面看上去那样随意；罗兰·巴特的相关论述实际构成了我的理论参照点。罗兰·巴特对于“画面（tableau）”的阐发直接承自狄德罗的戏剧创作方法，并在布莱希特的叙事剧场和爱森斯坦的电影作品中找到它在当代的集中而富艺术效果的运用。在这种创作理论的理解中，戏剧和电影总是由一系列的画面构成，而每一画面都是充分自足的断片，有着清晰

界定的边际，在它周遭的一切都可被视为未命名的、不存在的空无（这一点与巴赞关于电影银幕恰似现实世界的遮框的主张正好相反），而画面中呈现的物像却被提升为一种本质、一种启示、一种观照。罗兰·巴特认为，戏剧和电影创作中的这样的画面，实已构成某种知性的反思，它将一个戏剧性的动作凝固下来，使之形成一个酝酿性的时刻（如爱森斯坦《总路线》中农妇为帮忙修拖拉机而扯下裙布的那个动作），以呈现那些未获呈现的历史重量。^①

如果延伸或挪用罗兰·巴特的这一讨论，我们可以说，在费穆作品以及那些更为鲜明的左翼电影中反复出现的“狭的笼”意象，实亦凝缩了现代中国历史进程中的一个非常重要的戏剧性动作或时刻，使之形成为一幅关于现代中国主体建构的历史画面。暂且搁置各种争议的声音不论，我仍坚持认为，五四新文化运动生成了一个对于现代中国而言至为关键的问题，这个问题将在二十世纪接下来的历史进程中被一次再次地提出，在每一时代都会因应不同的具体情境而得到轮回、复现：当旧的时代过去、旧的社会瓦解，作为个体的人被从旧的制度和系统中释放出来，他们面临通过新的集体性实践而形塑属于自己的共同体，并建构或被建构为新的历史主体。

尽管并非毫无疑问，以西方发达资本主义国家为参照和摹本的现代“民族—国家”仍是二十世纪中国的一个基本愿景，中产阶级、市民社会占人口比例或者覆盖人口面积的最大化，实构成“民族—国家”在社会形态上的必然追求——只是作为晚发现代化国家，中国并没有海外殖民地以转移资本积累过程中的生产成本和社会成本（尤其是劳动力成本），因而在民族的普遍身份与阶级分化的现实之间总是存在着无以化解的争夺关系。初步实现全国统一后的1930年代便是一典型的历史时期，国共双方相互竞逐的民族话语与阶级话语对于文化领导权的争夺，都致力于提出一种能够争取最大人口基数的共同体想像，个人的从属就成为这一历史过程根本的争夺对象。新文化运动中破毁“铁屋子”、走出“狭的笼”的个体解放，便为日后新的集体性的主体建构提供了一个酝酿性的时刻，并作为一个历史画面凝固在费穆和他同时代那些左翼电影人的影像当中。

最后，讲到费穆，我们无论如何不可能回避掉使他成为电影作者的命名之作《小城之春》——1948年拍摄和上映的这部影史杰作同样是在探讨、演绎时代局面下个人选择的主题。“狭的笼”的意象虽然并未直接出现在影片当中，但是毫无疑问，无论是配合着镜头段落的使用、成为片中重要视觉单元的空间造型，还是以女主人公第一人称叙述为支点的大闪回叙事结构，在在都把《小城之春》呈现为一个封闭的时空连续体，将《孔夫子》已形成的向心力、内景化的倾向更加推向极致，只是这一次，不再是个别的景框、镜头、场景，而是整部影片本身被塑造成了那幅历史的画面。周玉纹最终选择了留下，留在由破败的小城和身心正在恢复的丈夫共同指称的核心家庭里面，诚如戴锦华所论，这既不是回归以父性家长为主宰的传统血缘家庭，也不再重演拒绝任何秩序与归属的个人出走：这“是出自某种认可中的抗拒：抗拒大时代的裹胁，以个人宿命的消极，抗拒选择已被选定的社会宿命。核心家庭，同样被用作最后的个人空间的指称，对婚姻的最后选择与认可，成为某种面对大时代，无力而无奈的固守。”^②——在冷战铁幕已然落下、国共两党殊死对决、内战最为炽烈的1948年，费穆以这样一部电影，申明了一种别样的文化立场与实践。

^① 黄爱玲. 诗人导演——费穆[M]. 香港：香港电影评论学会，1998.5.

^② 鲁迅译爱罗先珂. 狭的笼[J]. 新青年，第九卷第四号，1921，（8）.

-
- ③ 曹禺.曹禺文集第一卷[M].北京:中国戏剧出版社,1988.212,234-235,449;曹禺文集第二卷[M].北京:中国戏剧出版社,1988.456,499,628.
- ④ 柔石.二月[M].北京:人民文学出版社,2000.22.
- ⑤ 孙柏.封锁与固守——《叶问》中栅栏式前景遮挡的场面调度及其文化表达[J].艺苑,2009,(7):10-14.
- ⑥ 秦喜清.欧美电影与中国早期电影[M].北京:中国电影出版社,2008.83-86.
- ⑦ 黄爱玲.诗人导演——费穆[M].香港:香港电影评论学会,1998.24.
- ⑧ 傅葆石.双城故事:中国早期电影的文化政治[M].北京:北京大学出版社,2008.59.
- ⑨ Barthes, Roland. “**Diderot, Brecht, Eisenstein**”, Roland Barthes: **Image Music Text**, trans. Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977.) 69-78.
- ⑩ 戴锦华.性别书写[M].台北:麦田出版,2006.49-50.