



新世纪高等学校教材

影视艺术学科基础教程系列

主编 黄会林

中国电影艺术发展史教程

周星等/著



北京师范大学出版社
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

ZHONGGUO DIANYING YISHU FAZHANSHI JIAOCHENG

新世纪高等学校教材

影视艺术学科基础教程系列

主编 黄会林

中国电影艺术发展史教程

ZHONGGUO DIANYING YISHU FAZHANSHI JIAOCHENG

周星等/著

北京师范大学出版社

BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

北京

图书在版编目 (CIP) 数据

中国电影艺术发展史教程/黄会林主编;周星等著. —北京:北京师范大学出版社, 2005

新世纪高等学校教材. 影视艺术学科基础教程系列

ISBN 7-303-07468-6

I. 中… II. ①黄…②周… III. 电影史-中国-高等学校-教材
IV. J909. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 027541 号

北京师范大学出版社出版发行

(北京新街口外大街 19 号 邮政编码:100875)

<http://www.bnup.com.cn>

出版人:赖德胜

北京师范大学印刷厂印刷 全国新华书店经销

开本:787mm×980mm 1/16 印张:28 字数:534 千字

2005 年 6 月第 1 版 2005 年 6 月第 1 次印刷

印数:1~2 000 定价:43.00 元

前言

黄会林

20世纪艺术样式中发展最快的,大约要数刚刚诞生的电影和电视,即人们通常所说的影视艺术。与影视艺术迅猛发展相适应,影视教育成为艺术教育的重要内容。《影视艺术学科基础教程系列》正是北京师范大学艺术系为影视专业教学设计的一套系统教材。

艺术陪伴人类度过最初的蛮荒岁月,成为人类的精神家园和灵魂栖所。它是人们美的理想的凝聚与自由的象征。艺术属于大众,属于社会的每一个人。艺术来自于民间,也生长在民间,它的最高使命在于为大众服役。

影视艺术是最年轻的艺术样式,它凭借现代科学技术成为传播最广泛的一种现代艺术媒介。没有电的发明,没有光波、声波技术的发展,影视艺术也就无从谈起。同时,影视艺术也是现代工业的产物,它的发展离不开工业体制的运转。因此,它是一种不同于任何古老艺术样式的新型艺术。学习影视艺术,必须从它的本性出发,了解其基本特征,掌握其基本规律,这样才可能真正认识影视艺术,从事影视艺术研究、教学和创作。

电影电视是科技和工业的产物。但是,影视艺术的生成过程却不仅仅是现代科技发展的历史,也是人类艺术发展积累的结晶。中国古代就有灯影、皮影、木偶戏等艺术样式,反映了人们对活动影像的追求愿望。中国古典戏剧、诗词、绘画等艺术作品也常常运用特写、远景、中景等画面和画面组接的技巧,这为影视艺术诞生和发展提供了美学的启示。当然,限于社会形态和科技水平,以农业文明为基础的封建社会不可能产生影视艺术。

电影诞生之后很快就传入中国,1895年卢米埃尔兄弟放映《火车进站》十年后,中国就拍出了戏曲片《定军山》。20世纪三四十年代,中国电影迎来了第一个高潮,80年代以后,中国电影又焕发出新的生机,赢得世界电影界的注目。从1905年诞生到2004年的今天,中国电影走过了一条艰难而又辉煌的世纪之路。

1958年,北京电视台(即现在的中央电视台)成立,这标志着中国电视的诞生。从那时起尤其自改革开放以来,中国电视逐渐步入辉煌。发展至今,中国电视台数量、电视机拥有量,特别是电视观众覆盖面等数据显示,中国确已成为名副其实的电视第一大国。中国生产的电视剧、专题片、纪录片、综艺节目与新闻节目取得了引人注目的成就,出现了大量脍炙人口的作品。现在,电视已经成为大众重要的信息传播和娱乐形式。

中国影视发展的历史表明：影视虽然属于典型的舶来品，但是，中国影视并不是欧美影视的翻译版，而是具有鲜明的中国文化特征。因为，影视不仅仅是科技工业，也是美学与艺术。科技手段固然没有民族和国家的界限，然而美学与艺术却有明确的民族性格。因此，影视艺术输入中国的历史，也是它逐步本土化的过程。中国影视能否在世界上拥有它应当具有的地位，关键在于中国影视是否生成了具有民族特征的艺术风格。

中国文化源远流长，博大精深，有着健壮的生命力与宽厚的包容性。中国文化的发展历程，就是一部不断吸收异域文化、不断创造新文化的历史。吸收是为了创造，而不是取代我们固有的文化，所以，如何吸收就成为一个原则性的问题。我们认为，吸收必须以本民族的审美心理为支点，寻求异域文化与本土文化的交融，通过异域文化激活本土文化，使之焕发出更为灿烂的生机。

影视艺术是一种世界性艺术样式，同时又以美学特征和文化性格区分了不同民族与国家的艺术风格。如电影在发展中形成了苏联学派、法国学派、美国学派和日本学派等艺术流派。在一个世纪的历史发展中，中国影视艺术积累了不少成功的经验，也有不少失败的教训。而其中的核心问题正是中国影视艺术的民族特征。30—40年代、50—60年代、80—90年代，我们曾经出现了一大批具有中国民族风格的优秀作品，如《神女》《十字街头》《小城之春》《乌鸦与麻雀》《一江春水向东流》《祝福》《早春二月》《林家铺子》《林则徐》《聂耳》《甲午风云》《董存瑞》《平原游击队》《小兵张嘎》；如《天云山传奇》《巴山夜雨》《城南旧事》《骆驼祥子》《黑炮事件》《芙蓉镇》《黄土地》《红高粱》，等等，为世界电影中国学派的创立打下了基础。但是，也有不少作品对西方电影生搬硬套，缺乏民族特征。在影视理论界，这种狂热西化现象就更为突出。影视美学中国文化特征模糊的现状，导致了影视艺术理论的严重滞后，影视艺术理论的滞后，就必然限制了中国影视艺术实践的健康发展。无可否认，中国电影和中国电视积累了相当丰富的创作实践；但是，理论界对本土创作缺乏全面的、系统的、本质的、富有理论高度的研究和总结，更没有以中国影视实践为支点，提出具有中国文化特征的影视理论。虽然有志于此者不乏其人，但由于种种原因，致使这一梦想至今未能如愿。一个不善于研究和总结本土艺术和文化的民族，不可能独立于世界之林，甚至不能很好地吸收其他民族的艺术和文化经验，因为它缺少立足的根基。面对争奇斗妍的西方影视理论，作为一个文化大国，我们总不免有些尴尬。有鉴于此，我们愿意和影视界的艺术家与理论家一道，在影视领域里摸索一条具有民族文化特征的中国之路。影视艺术中国学派的诞生，需要影视艺术家的努力，也需要影视理论家和研究者的深入研究。只有影视艺术的创作实践和理论研究都达到相当的高度，才有可能创造出富有中国作风、中国气派的影视艺术作品。

艺术是一个民族的美学纪念碑。影视艺术也是如此，它是特定民族和时代的形象表达，既是个人的，又是民族的、时代的。正如法国艺术理论家泰纳所说的：“要了解一件艺术品，一个艺术家，一群艺术家，必须正确地设想他们所属的时代的精神和风俗概况。这是艺术品最后的解释，也是决定一切的基本原因。”^① 深入时代、深入人民、深入民族，是一切伟大艺术的共同特征。

《影视艺术学科基础教程》旨在以中国美学为支点，观照中国影视艺术的发展，总结其成功的经验和失败的教训，为建立中国影视美学体系作出努力。

影视艺术是最年轻、也最有发展前途的艺术形式，希望同学们通过学习认识影视本性，掌握影视语言，了解影视发展历程，分析影视艺术作品，以中国美学的独特视点去研究影视艺术现象。既吸收世界影视艺术的精华，又坚持中国文化的民族特征，实现中国美学与西方美学在中国当代影视艺术实践中的会融。只有这样，我们才能创造出具有现代意识与民族风格的影视作品，建立影视艺术的中国学派。

新的世纪已经到来，未来属于中国青年一代。

1997年6月18日 北京

2004年9月25日 修改

① [法] 泰纳：《艺术哲学》，傅雷译，北京，人民文学出版社，1994。

中国电影本土化艺术传统梳理

一部电影史就是本土艺术在社会、经济、文化影响制约下的影像表现史。在全球化谈论日趋明确的背景中，中国电影的本土化生存成为迫切的话题，我们首先要摸清自己的优劣所在，才可以扬长避短，抵御好莱坞的强势压迫。其实，东方电影的特殊艺术风范，在许多方面是有别于西方电影的，特别是内在的精神气质，构成东方电影的独特景观。发展新世纪中国电影当然应该认识我们的艺术根基，找到继承创新的新的路径。梳理中国电影本土化艺术的传统，是为更好地认识中国电影艺术的构成提供参考。

中国电影艺术在诸多方面显现出东方文化和传统的影响，包括情感表达、叙事方法、风格格调表现、教育教化意识、悲剧喜剧的现实择取、人生伦理的有意识偏向、对现实的主观关注与潜意识疏离等等。

一、东方文化的情感表达方式

东方电影的情感表达最为真切地透露了与西方电影的区别，由此衍生的行为表现、表现手段、电影风格都别具一格。艺术根源于情感表达，电影本来就是造就情感寄托的一种表现艺术，中国电影文化的艺术情感形态相当显要地突出情感表现形态特点：即崇尚中庸为度，节制含蓄的情感抒情方式。

从一般意义上看，中国电影有偏向教化的倾向，但显然不全是死板的理性教诲，由于民族传统的延续，情感的抒发也有自己的方式，这就是中庸为度，节制含蓄的情感抒情方式。和西方崇尚直观表露感情，外露大胆的情爱渲染相比，更重蕴藉内敛的特点。比照传统文化中的儒家，儒家倡导中庸，但不仅仅是中庸，而且应当加上有限制的突破。孔夫子谓“不得中行则思狂狷”，首先是中行——即不偏不倚，在情感上就是含而不露，（比如电影中女子笑必掩口；怒则先说：你再乱说我就生气啦之类，以示礼貌；打人则共用双拳微抡捶背般落下，优美见长，没有狂放粗野）。其次是允许不能中行则不妨狂狷——即突破成规，在情感上就是偏激。把情势烘托到不能不被迫起来反抗斗争，从而显示合理性。像《神女》中的阮嫂，无可奈何是她的基本形态，当最后一点血汗钱也被搜刮走时，她不能不狂了，爆发的动作是美丽的。当然，狂狷毕竟不多。真实表现上举的中国人这份情感的电影相当多。我们从近百年中国电影名片中可以看到无穷的例子。

反过来，往往在试图突破这种感觉的影片中，遭到较多非难。从改革开放艰难出现的接吻镜头，到对涉及情感表现的必要人体表现，再到复杂的多角情感纠葛，中国电影逐步改变丰富着情感表现的内容和尺度，但由于心理感觉和习惯传统构成的节制依然具有特别重要的审美基础。

可见，中国电影民族性表现在很大程度上渗透于人物情感的存在方式。即不到万不得已不至于爆发，先是压抑，再是蓄势，然后可能冲破而出，人们习惯于承受那张弛之间的感受，为其间的感情而动容。整体呈现压抑人生的费穆代表作《小城之春》就是典型，那种情不得舒畅而出的气氛颇为动人，影片自始至终没有过于张扬的外露情感，就是在试探中动情却也缓缓泄下，终于是女主人公走上城头，舒散内心。我们也伴随之暗暗舒口气。吴永刚《神女》中的阮嫂也是让其受尽威逼，心灵摧残，忍无可忍方有终竟的一次爆发。但随之而来的仍旧是关入狱中，新一轮的情感折磨让人平添惆怅。及至20世纪90年代新生代的《巫山云雨》等电影也都是如此。

不言而喻，中国电影传统中的隐忍的人生情感占了主体，它培养了和适应着观众的要求，又折射着文化的基本成色。出色把握民族情感认知的《一江春水向东流》就是典范，影片中的女性，外向张狂者如“抗战夫人”王丽珍令人厌之，“沦陷夫人”素芬令人怜之，“接收夫人”何文艳则给人复杂之感。特别是在王丽珍的淫威迷乱的生活情感衬托下，素芬的忍耐、期待而忠贞如一的情感深深打动人心。《小城之春》中的女性周玉纹之所以有如此魅力，是和她充分体现了民族情感的含蓄隐忍特点，但内心又富含复杂情感，并时时欲奔放而出却一再收敛压抑。费穆的准确掌握着中国女性情感的“度”。同样，《祝福》中祥林嫂的节制自责也颇为动人，加深了这一形象的悲剧情感力量。

反向的认识可以参照：新中国建立之前的一批影片，张狂者均为反角，从知识分子到其他职业者，刻画其内涵魅力成了套式，孙瑜《小玩意》中叶大嫂的确是活得舒畅的，所以才有振臂大叫之举，但振臂之呼是作者借之张狂，在传统中颇为破格，艺术上直露，削减其魅力，导致人们对此的批评不是没有道理。《伤逝》中子君、涓生的情感表达，虽曾受西方艺术影响，但心理表达仍是旧式含蓄的。谢铁骊的《早春二月》中男女主人公情感也犹如暗中撞击摸索的三岔口的探寻者，寻求美与含蓄终而爆出热力。男主人公肖涧秋钟情于外向的女子陶岚与内向的文嫂，终于偏于后者，难免不受这种含蓄内敛魅力之影响。在新时期出现的一些被称为“痞子”似的角色不被看好的原因，不是人物性格别致，而是推崇的价值有了变化，张狂、随意、玩世不恭者成了正角，毁坏了传统的正误标尺。许多人对《甲方乙方》感到莫名其妙，更多的人对《我爱我家》类的电视剧冠之以无聊没劲，都是反感于直露代替了含蓄美感。

中国电影的这种情感表达方式和中国文化有密切关系，也不能不影响到创作

者与欣赏者的审美要求。这种崇尚节制含蓄的创作思路，特别表现在男女情感的交往中，不用说张狂的性爱，就是现代人随意的接吻牵手也变成了温情脉脉的情感高潮点，不到要害不会轻易表现。它也许暗合着传统的可以心猿意马但非礼勿视的礼教规范，但实际上制造着含蓄朦胧的审美效果。从《锦上添花》赵子岳追人到《甜蜜的事业》开始的慢镜头追逐，到周晓文《疯狂的代价》片头朦胧化的姐妹沐浴镜头仍旧引起议论纷纷，都在提示我们关于民族审美对“犹抱琵琶半遮面”的本能维护，对于后来者的创作是需要认识其中之味的。

在情感表现上另一个景观也应当重视，即中国电影的“言外之意”的表述方式。

对于中国电影而言，镜语系统的特殊性是值得分析的。在相当写实的影片中，我们常常容易找到空灵的表现形式，比如对中国电影传统化表现印记很深的谢晋来说，《天云山传奇》的开始，用了歌声、书法酿就的画面和随之不断推进的镜头，开始了一个深刻的历史反思的故事，在伴随歌声的无叙事意义的画幅中，颇含感染意义的东西就开始打动观众。注重气氛和先声夺人含义的企图就成为中国电影的明显特点。这种东西随着时代愈是往回推，愈能看到突出的例证。在《小城之春》中，残墙和废园为代表，包括药包、兰花、脚步、纱巾在内，连空气中都弥散着情感的意味，深深的感伤气息渗透到人物的骨子里去。在更早的《大路》中，人物死而复生的叠印画面是相当令人惊奇的，它所表达的不是事实的有无，而是超乎感情的精神存在。显然，中国电影最明显表现民族特性的莫过于我们常见的“妙处难与君说”的表意方式，讲求言外之意味。电影是实有的影像，写实的方法又明显为中国电影所常用，但偏偏在影片中，我们不时发现创作者常常情不自禁地用叙述之外的手段来表达主观情调，或是暗示叙事之外的情感内容。

传统中最为影响深远的是空镜头的频繁运用。20世纪30年代的电影名片中，对剧情可有可无的空镜就已经出现，在《小玩意》《十字街头》《马路天使》到40年代的《一江春水向东流》《小城之春》等影片中都可以找到诸如山光水色、鸽子互敬、明月撩人等等空镜的表现。比如《十字街头》，表现老赵和小杨情感相协时切入两只白鸽互相抚慰的镜头，类似的表现现在60年代的《早春二月》和近80年代的《小花》中都可以找到。在五六十年代及至80年代的许多中国电影里，传承下来的一要抒情，无论悲欢，都可能把镜头转向茫茫天宇、或汹汹浪涛、或阴霾锁闭、或狂风肆虐的自然。拿不同“代”际的导演为例：60年代的谢铁鹕的《早春二月》、80年代吴贻弓的《城南旧事》、张艺谋的《红高粱》中都不乏表情达意的空镜表现，尽管他们各自的时代背景有别，艺术观念不尽一致。而且，我们在90年代的电影里，依然可以找到类似于《早春二月》中表现个人在与社会环境冲突时风狂雨斜，涟漪四散的情景。在这一表现形式的得宠之中，无疑有民

族很深的抒情情怀和哲学观念的影子。也许用试图实现“天人合一”来索解会发现其中的内涵。以水华的《伤逝》和《林则徐》为例，前者的异性相通心花怒放的感情，不是西方以人为本的表述方式，肌肤之爱不是归属，那是达到感官动情的程度；中国人反而在情感相通时追求与人体外界沟通的形式，诸如“感时花溅泪，恨别鸟惊心”的移情，“何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时”的怀想，“少年听雨歌楼上，红烛昏罗帐；壮年听雨客舟中，江阔云低断雁叫秋风；而今听雨僧楼下，鬓已星星也。……点滴到天明”的情感衬托；“客亦知乎水与月乎？……而又何羨乎”的物我呼应。这里的人不是人本身，而是带有和天地万物交相呼应的生灵。中国文化对人的认定，是开阔而灵动的，人与天地的交融和谐才是最高境界，惊天地泣鬼神的效果才是人的价值体现的效果。在《红高粱》中的高粱婆婆，《黄土地》的黄土绵延、黄河喧唱、求天降雨的浩荡人流，《青春祭》中广漠山地中的孤立个人，《乡音》中人与重峦叠嶂山野的呼应，等等，莫不是这种人与自然交融的人生境界。及至《林则徐》送别场景，“孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流”虽只是空镜透视人生情感，而追求天人合一的隐蔽意念却是可以感悟到的。

相比于对空镜头的偏好，歌曲的频繁穿插，也是中国电影特别突出的现象，直至21世纪的一些电影依然如故，这似乎也同样体现了言外之意的表达效果。自20世纪30年代有声片出现后，插曲于影片就几乎必不可少。成功者如《渔光曲》（当然还不是完整的有声片）中的插曲，凄婉动人。《马路天使》中的“四季歌”、“天涯歌”传达人物心境神情，恰到好处。《一江春水向东流》中的“问君能有几多愁”，抒情点题，苍凉而悲愤，是影片有机组成部分。还有，建国后的《红色娘子军》插曲对制造气氛和强化主题也意义明显。从《冰山上的来客》《小花》《归心似箭》，直到90年代的许多电影，歌曲和电影如影随形，难以割舍。从叙事的角度说，音乐、歌曲一般都没有直接的叙述作用，而起渲染抒情的作用，现代电影的音乐已是不可或缺的组成部分，无论是过去的《魂断蓝桥》《翠堤春晓》，还是现在的《幽灵》《辛德勒的名单》《泰坦尼克号》，都与电影本身交相辉映。中国电影也有脍炙人口的好插曲，但中国电影的歌曲明显是在表达一种国人的观念，即表现某种“意味”，当无法抑制住的情感又不能在故事中体现时，突然歌曲划过空气向观众扑来，如此多番，颇为时尚。

应当指出，中国电影歌曲的作用不同于印度电影的载歌载舞，那多是叙事内容的组成部分。中国电影歌曲实际上主要是一种“言外之意”的表意方式，它更多并非内容之必需，却是气氛、意味之必要——在编导看来是如此。追溯起来还是和传统民族心理有关，所谓“诗言志”、“歌咏言”者，当叙事重在理念的表现时，歌曲就成了衬托情感、弥补形象的方式，但凡抒情的功能都用歌曲来表现，不管先声夺人，还是与内容同一步骤，或是后补抒情，延续情感，中国电影的歌

曲是一道不可少的风景线，直至滥情，甚至令人生厌。我们时常奇怪，何以歌曲有那样大的魅力，使编导一而再再而三的炮制插入？看来，习惯定式、迁就惯例，甚至是无能者都自觉意识到没有歌曲影片将乏味，是导致歌曲不绝如缕的主要外在原因。但实际上，歌曲与中国人的情感流脉是息息相关的，恰当的出现和中国电影本质上的民族风味就会实现“天人合一”。

比如《人生》中的“走西口”是在老车夫触景生情——眼见青年人美好感情和车行在暗夜中，他沉浸在往昔甜美回忆中哼起的小曲，那份忧怆、美丽发自心灵深处，又和情境如此贴切，实现了情境美。而《青春祭》的歌声是反向的，当悲剧已然发生，少女从岁月中感受到残酷和曾有的甜美后，歌声扫过金黄的田地、自由飞翔的鸟群，实现了心灵的畅游舒展，留下怅惘和回忆。在歌声中我们感受到的不仅是人、人的生命意义和价值，而且是浑融在大自然中的超于人生的升华，最为宝贵的超功利感情。至于《黄土地》的歌声是实有的，但它是千呼万唤始出来的，因此，这里的歌声远超过叙事层面，而透露着幽怨女子的无以言表的伤痛。这种伤悲之情在广袤的黄土地的起伏中绵延开去，自然加重了悲剧气息，人心的悲剧痛彻心扉。《小花》的歌曲是另一种动人例子，开始的叙事和抒情作用，是中国电影常见形态的变格，即蕴含在虚实之间，因而有了动人魅力。但随后的爬台阶时的歌声完全是抒情性的，带着荡开去的意味。如同《归心似箭》中的“雁南飞”所起的作用。

实际上，不止是歌曲、空镜头，在表现情感时，试图用含蓄的方式达到不言自明的效果，在中国电影中不是孤例，从《神女》《小城之春》到《归心似箭》《城南旧事》，那种道家强调的“超脱之虚”的空间美感，禅宗讲究的“顿悟”，都和中国电影无须明示却借助它者来让我们“心领神会”有相通之处。

无论怎么评判，不能不承认它已是民族电影的传统特征。

二、东方文化的故事叙述方式

叙事就是讲述一个故事。中国绝大多数电影都以故事性强、情节曲折生动为特点（尤其是20世纪80年代以前更是如此）。这既有中国文学的影响，又与戏剧传统的影响有关。在文学领域，作为小说两大传统的“话本”与“稗史”，就十分重视故事的讲述。元代，叙事性文学万紫千红，呈现一派兴盛的局面，成为当时创作的主流。就抒情性文学创作而言，其作用和意义已退到次要的位置。也正是在元代，戏剧艺术走向成熟，成为文学的主干。尤其要提到的是元代的两种戏剧，杂剧和南戏，其剧本都有完整的情节，在戏剧冲突中刻画人物形象。这一模式对后来中国文学故事的叙述起到了很深远的影响，并成为中国电影故事叙述模型的雏形。

这种独特的中国叙事传统对中国电影在故事叙述上的影响颇大，同样也深刻地影响着中国观众的接受习惯——现在，中国观众依然对故事具有天然的浓厚兴

趣。正是在这一历史传承之下，故事叙述先于影像造型手段，成为中国电影文本创作长期以来的首要元素。中国电影不可避免地赋有东方文化特有的故事叙述方式。

这一传统故事叙述方式的精神核心，其实是和中国电影现实主义传统为主导的艺术创作背景相一致的。考察中国电影史，我们可以梳理出一条清晰的现实主义创作流变线路，即：30年代的苦难现实主义电影—40年代战后的批判现实主义电影—五六十年代的浪漫现实主义电影—80年代初期的冷峻现实主义电影—80年代中期的写意现实主义电影—90年代的本色现实主义电影。这些影片基本上都与时代同步，反映了当时的社会现实生活，每一部影片都是透视现实的一角，展现出现实社会生活图景的广阔性和丰富性。这一现实主义的创作主流，同时也主导了中国电影的故事叙述方式。也就是说，中国电影的叙述方式，在一定意义上与现实主义电影的叙述方式是一致的。

出自于相同的文化传承，中国电影的故事叙述方式与中国人的欣赏习惯紧密贴切。以下是东方文化之于中国电影在故事叙述方式中的一些体现。

1. 作为叙述重点的电影“情节性”。1925年，郑正秋在《中国影戏的取材问题》中，提到“最好取材要取得戏里面常常有风波、反反复复、高低起伏要来得多”的东西。在情节性中，情节链条往往环环相扣，按照内在因果关系组接，逻辑性较强。比如，更多地注重影片情节的起承转合，紧紧按着故事的情节发展模式走，即讲究序幕、开端、发展、高潮、结局和尾声。这从现存最早的短故事片《掷果缘》已可见一斑。这个机灵木匠终于以自己的计谋赢得医生之女婚约的故事，来龙去脉、起承转合颇为清楚，把木匠和医生之女这一对青年男女如何从相恋、相帮、求婚不得、苦恼，到实现条件终成眷属的全过程表现得完整而富有情趣。

在电影情节性的设计中，结局往往是最终的真正目标，是过程的延伸。所以结局则是理念重点，曲终奏雅。意念全在叙事的结局上，九九归一，实现教育的目的。电影要不是人物悲剧，如《春蚕》《大路》《一江春水向东流》，就是人物历经磨难而成长高大，《青春之歌》《红色娘子军》等，目的一样是起教化作用。

对于情节的安排，即情节结构，或曰叙事结构的安排，在一定程度上都以文学为模本。改编自文学作品的电影，其情节结构更是对于文学的一种模仿。有一些影片，剧作者更是与小说作者身份的合一，即由小说作者自己改编。

2. 简单的二元对立电影叙述模式。中国电影发生在新旧文化新旧思想交替时期。早期的电影大都来自文明戏、流行小说等通俗文艺，这些影片伦理精神（家庭伦理、社会伦理）明显。这种传统一直延续到现在。伦理精神伴随着简单二元对立的戏剧冲突进程而发展，通过对于二元人物的不同情感取向得以确立。

中国电影的人物，讲究普遍被接受的“恶有恶报、善有善报”模式，从而使人物关系十分清楚，影片的情节线也显得清晰。因为对善恶的鉴别是道德评判的

基础，因此人物善恶的二元对立十分明显，善则极善，恶则极恶，往往从长相上就可以判别谁是好人谁是坏人，人物形象充满着简单化的理想主义色彩。影片人物长相与其身份、职业的认同感十分明确，好人多是高大帅气阳刚，坏人多是委琐丑陋阴险。尤其是在20世纪40年代影片中，反面人物的表现显然夸张漫画化，如《一江春水向东流》和《乌鸦与麻雀》，对反面人物的批判是全盘批判——乃至形象上的否定。同时，为了突出影片对于人物的立场，往往采用先抑后扬的方法，设置一些苦难、委屈、歧途，最终经过隐忍、抗争、努力，走向胜利的终点。二元对立的叙述模式，也体现在总分总、合分合的故事框架之中。

同时，这种二元对立的简单人物塑造，是以照顾中国观众的情感入手的。因此，在叙述时也特别注重一些悲欢离合事件（在中国电影史中，悲戏是比较多的），以获得观众的情感认同。比如《林则徐》中的送别片段，已经成为这方面的一个经典段落。到今天，这种以情感赚取观众眼泪进而实现影片主旨的影片依旧层出不穷，从20世纪90年代初的《妈妈，再爱我一次》，到2001年的《我的兄弟姐妹》，再到2002年的《世界上最疼我的人去了》，及至2003年的《暖春》，都是如此。

3. “传奇性”的电影叙述手段。电影在叙述上的传奇性，等同于戏剧性。所谓“无巧不成书”的传统说法，在中国电影中得到了印证。诸如误会、巧合、夸张等可以制造改变人物命运的手法就较多在中国电影中运用，成为了故事进程的一大助推器。而这些手法的“传奇性”特点，恰恰是中国传统美学在叙事艺术中的突出表现。

在对人物的塑造上，中国电影与西方电影是不同的。在中国电影中，塑造人物的重点是命运，而不是重在塑造人物内心和性格。而人物命运的塑造以戏剧性为基础。中国电影对人物的刻画更多与时代、现实相关联，注重社会意义，命运史就是最好的社会史折射。董存瑞的成长经历是伴随革命发展的，吴琼花的命运是从受压迫剥削的血雨腥风中被引领到反抗压迫的革命通途上的。在一定意义上，他们的命运（精神）成为了当时人们的命运（精神）写照。在谢晋的“文革”三部曲《天山山传奇》《牧马人》和《芙蓉镇》里，对“四人帮”肆虐和现代封建主义的历史暴行所进行的深刻批判，引起了广大中国观众异乎寻常的反映。因为典型形象的塑造成功，他们的命运史就是当时的社会史。而误会、巧合、夸张这些手段恰恰是能改变命运的一些突发性或偶然性因素，得到了创作者的重视。

但是，也正是这种对于命运的过重表现，使得故事的叙述中心移位，一些对于人物命运的塑造手段和渠道，开始超越出了正常的叙事逻辑思维。

4. 全知视角的电影叙述角度。这符合传统说书的特点。导演即是说书者，而电影观众则类似于古代听故事的人。这种全知性的叙述，以“话说……”的模

式开始进行讲述，其长处在于叙述者虽然不出面，却可以安排调遣一切，可以根据需要随时转换话题，“花开两朵，单表一枝”。同时，在故事展现的时间和空间中，叙述者无处不在，无所不知，可以描述和交代影片中的任何人、任何事以及任何人不知道的细节与秘密，叙述者可以通过故事的结局肯定或否定故事主体的价值观念、思想行为，告诉观众该做什么不该做什么。也有一部分电影用剧中人或他人的视角来进行讲述。如《天云山传奇》《牧马人》《沙鸥》《青春祭》《逆光》《小街》《阳光灿烂的日子》，等等，但是全知视角的叙述角度依然占据主流。

这种叙述角度反映在电影的镜头中，往往是平和通畅，较少跳跃突兀、省略，常常有头有尾、顺序下来，直达目的，在叙述中尽可能面面俱到、有条不紊，同时也导致了长期以来大多数中国电影拖沓缓慢的特点。

5. 串珠式的电影时序性叙述方式。串珠式的电影时序性叙述方式，即是把一系列事件按顺序编辑在一起，它可以展示较长的时间，如表现一个人的一生或时间较长的历史事件。这种方式在中国电影史中相当明显，我们目前看到的其他方式（如“戏中戏”）显得少而又少。这种情节的时序顺序讲述，直叙较多，倒叙和插叙用得较少。于是，故事讲述也较为简单，情节进展的思路清晰，一般不超过两条情节线索。这种叙述方式呈现出了戏剧性的特点，倾向于时间的延伸而不是空间的扩展，镜头间在时间维度上缝合严密。

一般而言，东方文化背景下的中国电影故事叙述方式，在大的层面上体现了以下两个特点。首先，是故事完整统一的叙事特点。在中国电影的传统中，像《一江春水向东流》那样故事完整统一的影片，比比皆是。而在更深层次的意义，这种故事的完整统一，是暗合于常规电影叙事模式的，即表现的主体人物最终追求到或寻找到了其理想目标。故事的结局往往是团圆性的，这符合中国观众的欣赏习惯。即使是悲剧性的结局，如《董存瑞》《回民支队》《林则徐》《甲午风云》《烈火中的永生》《永不消逝的电波》等等影片中主体人物牺牲或毁灭，但是主体人物的精神信仰、思想信念、价值追求得到了弘扬和升华。其次，是教育教化性的叙事特点。20世纪20年代，长城公司的主要创作者侯曜就认同“为人生而艺术”的主张。在其编剧、李泽源导演的《一串珍珠》中，教诲意义一目了然。中国电影的开拓者郑正秋在发表于1925年的《我所希望于观众者》的文章中正经宣布，“我之作剧，十九为社会教育耳。”这一点其实与中国电影的现实主义传统一致，更与中国悠久的历史传统和文化遗产一致。中国文化中积淀的教化情结源远流长。中国文化要求“文以载道”，注重内容的教化性而轻视外在表现形式。孟子曰，“人之患在好为人师”——即喜好教导他人走正道。中国电影在叙述上，教育是其重要的功能，影片往往充满着哲理或伦理教化目的的思想倾向。电影的教化、社会宣传特点，同时也来自于主流意识形态的统筹需要。其中，主旋律作品是最为突出的表现。

三、东方文化的独特风格

在世界电影之林中，传统中国电影独特性显现，既不是高科技的技术至上的娱乐感官影像（如美国电影），也不是载歌载舞的文化视听形象（如印巴电影），又不是冷静抽象的语言思辨画面（如一些欧洲艺术电影），自然，与西方电影常见的情欲肆意的人性张狂表现或政治领袖形象调侃影射的表现等更是无缘。即便在近年兴起的东方电影形态中，中国电影的民族风格也是难以被替代的，可惜，许多时候我们容易忽略已有的东西而急于东鳞西爪地模仿他人，我们还不免看到张皇变化中的中国电影一味试图融入西方电影潮中而漠视自有特色，反而有被冷落和有落伍于同属东方影像文化的周边国度的危险。所以，真切认识中国电影的东方文化传承，扬弃优劣，发挥艺术韵味所长，也许有助于“中国电影”品牌的长远利益。

中国电影从来就是东方传统文化和东方近代社会文化的影像呈现。即便是现代电影艺术观念、技术手段已经大大不同于传统经典电影，但相当程度的中国电影依然还保留着传统的味道，包括注重内涵的文化传统，偏向意义表达的重心，欣赏柔静的艺术美感等等，使中国电影呈现独特风格形态，以至那些试图现代化变革的影像形态甚至不是被传统误读就是遭到违反传统的谴责。我们决不主张保守守旧，现代的进发路程是必然无疑的，但是把握深层的艺术风格内涵和影像心理却又是发展变革所必需的。

总体而言，中国电影的东方文化独特风格偏于情感意味的静态韵味，无论是注重内涵、偏向意义表达，还是欣赏柔静的艺术美感等，都凝聚在镜像的阴柔婉转的东方色彩中。就风格呈现而言，注重内涵的文化传统使之不事张扬、更重内里的情感透露，镜头成为内心感受的具象物。而且，偏向意义表达的重心，使电影更多不是过程的愉悦而是终极意义的铺展，好恶的价值尺度、好坏的鲜明是非是超越一切的显要目的，故事与人物都成为褒奖贬斥的情感倾向投注。不过，中国电影具体叙事进程和细节却更为显现含蓄收敛。

我们还应当承认：至今为止，中国电影的两难所在是风格呈现的进退维谷，即要追踪市场的娱乐就只能制造欢跃腾闹，而要保有艺术传统的真纯就需要蕴藉内涵。因为自古有之而愈来愈明显的商业需要引导着创作偏向大众的娱乐口味，从20世纪20年代的谐谑喜剧、武侠打斗到现在偏重市场的娱乐片，都迎合着大众文化的欢乐欲望，但我们依然发现现代化进程中，传统的艺术根底却顽强地支持着艺术传统感觉的阴柔婉转的东方色彩，至今许多影片依然沉浸在个人化的静态意味表达形态中。当中国电影相当程度上跟随时潮，或与时俱进或不伦不类时，对传统难以被抹去的风格特点的艺术长处加以研究就格外有意义，它主要从几个方面显露出来：

1. 沉静中的思接四载、讲求意境。传统中国电影整体呈现的影像状态是静中

寓动，徐缓包容内动，这难免和人文背景相关联。中国艺术的文化传统深受民族性格的影响，儒道精神侵染养成了着重于内敛含蓄，讲求天人合一的观念意识，按照李泽厚的观点：这些给予中国民族获得和承续着一种清醒冷静而又温情脉脉的中庸心理，不狂暴、不玄想、贵领悟、轻逻辑、重经验、好历史，以服务于现实生活，保持现有的有机系统的和谐稳定为目标。事实上，民族文化与心理的确给予电影造就人与环境的对应关系，讲述的是人间生活，暗示和内含的却是自然之理，故事讲述的点折射的是情感意义和宽阔的大千世界。所以，中国电影讲求意境的味道，津津乐道于言外之意，像外之色。而无论细部还是全局都期待实现超出视听觉的感受，不少获得好评的中国传统电影都以达到余音袅袅不绝如缕的效果而自豪。比如在《一江春水向东流》中的古词字幕与歌声吟唱的回响、月色朗照中的依偎与思恋等为人屡屡道及的艺术效果，构成观众欣赏难以回避的亮点。《林家铺子》的片头开始的一个精心选择的船行场面，江南水乡的特点如真如实。但那每一橹每一道涟漪都是意味深长的，朴直的风貌与风情背景的真实化，传达出的却是历史风云的深长意味：费劲的橹，仿佛要摇出一个时代的涟漪，它沉重但极力前行，是那个时代人的处境。航船的前行，驶来再前行的曲折更是把人拖带进这个时代的复杂情状中，愈来愈狭窄的河道既是生活航路的写照，又是特定地域的内显特征体现。精心而又真实的污水泼下，加上“1931”的字幕叠印，巧妙点题，这是一个何等混浊的年代，动荡不安的年代。影片一开始的画面，以艺术的概括把时代的氛围与社会的悲剧前景隐喻而出。《林则徐》的送别场面已经为人常常称道，唐诗古韵的意境最为典型地透视在画面中。至于《枯木逢春》的景物描绘的诗意，《巴山夜雨》的整体与相当局部细节的无声却含蓄无穷的表现等，都证明着注重静谧中的思接四载、虚实中的讲求意境的风格所在。延展到后来的《我的父亲母亲》和《那山，那人，那狗》，整体韵致依然闪现着传统的民族艺术之味。

2. 沉静中的咀嚼苦难、哀而不伤。民族传统艺术受制于现代社会风云起伏苦难叠加的背景，多舛的命运、哀伤的心灵成为影像表现的重要内容。但振臂高呼的抗击和喋喋不休的倾诉不是中国电影的拿手好戏，隐忍的哀痛、坚韧的承受、身心俱毁的幻灭成为苦难表现的典型风格。我们更多看到悲剧表现的压抑和慢慢的撕裂感，伤创历史的积存对于影像人物而言，不仅是痛苦甚至是艺术的“欢乐”。在多属沉静中的咀嚼苦难中，我们看到《神女》的经典性，影片让我们真切感受到“求生”与“求神”（灵魂精神）都无路可走，连卖身血汗钱最终都被强权掠夺走而显示求生之毁灭；让孩子免受欺侮、平等干净生活的精神企求又被社会打碎，从而使阮嫂形象凝缩了一个人的身心交瘁的历程，描绘出在暗无天日的社会中普通人身心俱灭的轰毁之路。阮嫂既是一个无依无靠的弱女子，又是一个挣扎在生之痛苦和“灵”（精神）之希望的旋涡中的反抗者，她几遭凌辱时试

图逃脱虎口、坚持培养孩子读书、反抗社会偏见、撕毁学校通知、愤怒讨要失窃之钱等都证明她是一个充满悲剧之美的典型，命运悲剧的典范，心灵搏斗而未泯的动人光彩的形象，在最后那个叠印画面中，一个透着悲剧色彩的美好渴求在阮嫂的脸上闪耀着。不能不说，太多的传统影片给予观众的悲哀是“钝痛”效果，造就难以尽述的感觉。所以，在《小城之春》中人们细细体味生之哀痛的无以言说的味道，希望只在不断的期待中却始终是人物的梦幻。即便到了相当现代背景下的电影，依然浸染着传统艺术美感的民族风味，《黄土地》中翠巧的渴望与不可得的哀怨从来没有滚涌而出的机会，心灵上的复苏与隐忍认命的命运屈服造就连顾青到观众都不可原谅的自责，黄土地上的广漠伤痛得以恰切传达。《青春祭》的现代命运哀切声落脚在片尾的动人歌声中，同样让我们不知应当诅咒还是疏散心中的郁积，女主人公心底深处的哀号催人泪落。而《菊豆》的情感压抑笼罩在偷情的肉体冲动和宿命抗争之上，也令人窒息。

3. 沉静中的隐忍爆发，张弛有致，更是中国电影进一步的情感表现。由于过去年代苦难深重的人生命运，造就电影人生表现更多压抑隐忍而积累爆发的迫不得已，从而显示对现实的批判性。由之，影像风格趋向于冷寂滞重，缓缓加压而奔突于内。这里不能不提到传统中国电影人格表现的负重感，千年封建压制不仅在社会政治层面，还主要在心理压制、文化钳制、道德伦理压抑上给予人性有形无形的迫压，即便有短暂畅快的性格也不能不被现实所消解。个性活跃莫过于《马路天使》的众位下层人们，但草民的自得其乐终究也在恶势力的压迫下消失殆尽，而悲苦如《桃李劫》，则更为典型地表现了有为青年的幻灭感，陶建平他们不解要做社会栋梁的热望为何被冰水浇灭，迫不得已忍受、及至入狱仰天发问，却最终被残酷绞杀怨死。《神女》中的阮嫂和《马路天使》中的小云，更是女性忍气吞声屈从命运的典型，当她们都忍无可忍而被迫爆发时（小云救人而殒命，阮嫂反抗入狱），而爆发的瞬间就是毁灭的结局。《乌鸦与麻雀》让明哲保身的中学教师被恶势力欺辱得无处生存，而《万家灯火》中的胡智清窝囊求和却只能碰得头破血流。我们既已经习惯电影中的百姓饮恨受辱，也同样习惯压瘪的灵魂一朝爆发的宣泄畅快。这一风格逻辑延续下来，就有《一江春水向东流》的素芬悲剧一生而爆发后的投江自尽的动人心弦，而《我这一辈子》中老警察历经各朝却朝朝受气，在狱中也第一次敞开心扉疑惑世道的霸道无理。《农奴》中的强巴半辈子以无语方式对应压迫世道，最后竟然掀翻压迫者，哑巴开口说话铁树开了花。至于《早春二月》里无视流言的肖涧秋也为谣言愤激而在风雨中疾走的场面，为知识分子也有的社会激愤做了注脚。以压抑为人生表现常态，是文化情感含蓄的传统，而对苦难人生坚忍压抑，则是社会政治逼迫的折射，以不得不然的爆发为高潮点，是沉重批判的集中闪现，这些形成显明的张弛有致的中国电影文化景观。