

图书在版编目(CIP)数据

中国电影简史 /赵学勇,阮青编著. —兰州:兰州大学出版社, 2007.6

(高等院校戏剧影视文学系列教材 /赵建新主编)

ISBN 978-7-311-02671-4

I. 中... II. ①赵... ②阮... 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(2007)第 081229 号

出版人 陶炳海
策划编辑 施援平
责任编辑 施援平
封面设计 张稳移

书 名 中国电影简史
作 者 赵学勇 阮青 编著
出版发行 兰州大学出版社 (地址:兰州市天水南路 222 号 730000)
电 话 0931-8912613(总编办公室) 0931-8617156(营销中心)
0931-8914298(读者服务部)
网 址 <http://www.onbook.com.cn>
电子信箱 press@onbook.com.cn
印 刷 兰州人民印刷厂
开 本 880×1230 1/32
印 张 10.875
字 数 318 千字
印 数 1~3000 册
版 次 2007 年 6 月第 1 版
印 次 2007 年 6 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-311-02671-4
定 价 180.00 元(全十册)

(图书若有破损、缺页、掉页可随时与本社联系)

目 录

绪 论	1
第一章 中国的早期电影(1896~1932 年)	3
第一节 电影的萌芽	3
第二节 20 世纪 20 年代电影艺术的发展	8
第三节 知识分子电影的兴起	14
第二章 20 世纪 30 年代电影艺术的成就(1932~1937 年)	19
第一节 时代背景对电影的制约	19
第二节 左翼电影中的现实主义倾向	25
第三节 电影的创新与发展	31
第四节 西方电影对中国电影的影响	39
第五节 有声电影的艺术探索	48
第三章 电影在抗战中艰难发展(1937~1949 年)	56
第一节 战时不同地域创作概况	56
第二节 “影戏”电影传统地位的确立	65
第三节 非主流电影的艺术探索	70
第四章 现实的超前与滞后——中国电影与意大利电影	77
第一节 意大利新现实主义电影的美学特征	79
第二节 中国电影与意大利电影“现实主义”的可比性	81
第五章 “情节”与“类型”——中国电影和美国电影	88
第一节 情节剧的兴衰	89
第二节 发展类型电影	101
第六章 新中国“十七年”电影的发展(1949~1966 年)	118
第一节 “十七年”电影的发展概况	118

第二节	“十七年”电影在不同历史时期的艺术特点	131
第三节	“十七年”电影的主要形式与特征	144
第四节	“十七年”电影艺术经验	149
第七章	短暂的艺术蜜月——中国电影和前苏联电影	156
第一节	“苏联镜头”的演变	157
第二节	军事影片	170
第八章	“文革”时期的电影(1966~1976年)	180
第一节	“纪要”的发表及江青对电影的全盘否定	180
第二节	“三突出”的创作原则及样板戏电影	183
第三节	故事片的创作情况	185
第九章	“新时期”:电影的发展与繁荣(1976~2005年)	191
第一节	“恢复时期”的电影创作概况	191
第二节	第一次创新浪潮	194
第三节	老导演的复出	201
第四节	中年导演的收获	220
第五节	青年导演的崛起	243
第六节	真实美学的今昔	254
第七节	电影美学的新探索	265
第八节	20世纪90年代以来电影的多元变奏	272
第十章	大陆电影和港台电影——两岸三地的电影革新运动 ...	277
第一节	国际影坛初扬名	277
第二节	两岸三地电影革新运动概况	278
附 章	——中国电视剧艺术发展概况	287
主要参考影片	332
主要参考阅读文献	333
后记	338

第七章 短暂的艺术蜜月 ——中国电影和前苏联电影

前苏联电影曾是中国电影的典范,后来成了批判的对象。如今,当客观地回顾和评判成为可能时,它却伴随着前苏联的解体而成了历史的陈迹。然而,前苏联电影作为已经消失的文明的遗物,记录着一度辉煌的思想,在中国电影史上留下了深远的影响。

前苏联电影同中国人民、中国电影结下不解之缘,始于 20 世纪二三十年代。由于前苏联电影在当时的世界性影响,由于对前苏联电影那种强烈的思想性与鲜明的艺术性完美结合的认同,中国进步的电影人士开始引进一批前苏联影片如《生路》、《夏伯阳》等,用以宣传革命思想,鼓舞人民斗志,同时也使中国电影工作者有可能直接地向前苏联电影学习。当年前苏联影片《生路》、《金山》等在上海大戏院上映时,司徒慧敏曾和夏衍通过熟人的关系去看电影。等到散场以后,又到放映间用倒片机一个个镜头、一段段把要学习的地方记录下来。司徒慧敏曾满怀深情地回忆:“如果说当时我们是用批判态度来学习美、德、法等国影片上的技术技巧、剧本结构和导演手法的话,那么 1933 年前后苏联影片来到中国,就成为我们学习的生动活泼的正面教材了。最初几部苏联电影,如《生路》、《金山》等等,就使我们耳目为之一新。我们很快感到它们和资本主义国家影片,无论从形式到内容都截然不同……在有声电影《生路》中,导演尼古拉·埃克既能很好掌握声音与画面的对位运用,又能表现声音与画面同步的很强的真实感。苏联有声电影一上场就吸引了我。它把我从门外汉或半门外汉引入了电影的大门。”^①新中国成立

^①司徒慧敏:《往事不已,后有来者——散记“左联”的旗帜下进步电影的飞跃》,《中国电影年鉴 1981》,中国电影出版社 1982 年版,第 199 页。

后,前苏联理所当然地成了中国的老大哥,中苏友谊空前高涨,中国电影更加自觉和全面地向前苏联电影学习。这种学习既带有理性的因素,更带有感情的因素,以及置身于同一个政治阵营而导致的在各方面的亲和力。夏衍曾说:“回顾一下过去,看一看我们自己走过来的道路,我们每个人都有一种兴奋和幸福的感觉。因为当我们掌握了电影这一武器的时候,在我们前面已经有了一盏指引我们向正确的方向前进的明灯。这就是伟大的列宁对电影工作的指示,和毛泽东同志用马克思列宁主义的普遍真理和中国革命相结合而又创造性地发展了马克思列宁主义的文艺为工农兵服务的方针。”^①这种诚挚而高昂的情感指向曾经支配过中国几代的电影人。从创作方法到美学思想,从发行放映体制到管理体制,这诸多方面的深刻影响甚至并不因后来中苏关系的戏剧性恶化而随之在瞬间消失。在中国电影发展史上,前苏联电影打上了深深的烙印。“苏联的印记是一种矛盾的东西——沉重的负载下面闪烁着崇高的理想主义。”^②这矛盾的两个方面,也恰恰是中国电影在后来的发展中所显示的根本特征。即使在“文化革命”以后,前苏联电影的影响逐渐被欧洲(特别是法国“新浪潮”)电影所取代,但前苏联电影的意识形态特征仍然继续影响着中国的“主旋律”电影,“苏联镜头”——蒙太奇的手法仍然是中国电影中经常被运用的电影语言,前苏联的军事影片对中国新时期以来的军事影片创作也仍然留下了清晰的痕迹。

第一节 “苏联镜头”的演变

在中国电影史上,特别是近半个世纪以来,影响最大的外国电影理论无疑是前苏联的蒙太奇理论。前苏联的蒙太奇理论是中国电影史上最先得到介绍的外国电影理论。它与差不多同时开始引进的前苏联影片,构成一个前苏联电影对中国电影产生冲击的相对集中的时期。早在

① 夏衍:《电影论文集》,中国电影出版社1985年第2版,第7页。

② L.梅纳什:《苏联电影(1917~1991)的历史经验》,《世界电影》1995年第6期,第155页。

1932年,夏衍、郑伯奇就联合翻译了普多夫金的《电影导演论》和《电影脚本论》,较系统地介绍了前苏联的蒙太奇理论。中国早期的电影表演艺术家舒绣文曾回忆道:“苏联影片使我们特别觉得新颖的,是常常用对比的手法,即用特殊的镜头来表现关键性的事迹。记得我们那时就把这种特写叫做‘苏联镜头’,后来有些导演在中国影片中也常常用这种‘苏联镜头’”。^①这里所说的“苏联镜头”,便是指苏联电影中被广泛运用的蒙太奇镜头。把蒙太奇镜头称为“苏联镜头”,显然是为了和当时流行的美国好莱坞的电影镜头相区别,这对于20世纪三十年代深受美国好莱坞电影影响的中国电影来说,是一种全新的艺术经验。

一般认为,蒙太奇——MONTAGE这个词的原意是安装、组合、构成,是法国建筑学上的一个名词。借用到电影中来,它所指的是镜头和镜头之间的组接。最早的电影是由一个固定机位拍摄的单镜头构成的,但当电影掌握了中断与连续的技术和艺术之后,蒙太奇的电影美学观就诞生了。尽管最先使蒙太奇真正成为艺术手法的,是美国著名导演格里菲斯,但他没能够从理论上加以研究和总结。以库里肖夫和他的学生爱森斯坦、普多夫金为代表的前苏联电影学派,第一次把蒙太奇从电影技巧的层面上升到美学的高度。他们首先把蒙太奇视为一种美学法则,并在理论和实践两个方面去探索它在电影中的地位和作用。日本电影理论家岩崎昶将其分为两个发展阶段:第一个阶段是从库里肖夫经过提摩盛科到普多夫金,第二个阶段是从普多夫金到爱森斯坦。第一个阶段的蒙太奇理论,它的重点被规定为应该阐述电影技巧;到了第二阶段,它才开始具有艺术理论的雏形。第二个阶段完全是以爱森斯坦的理论为中心,而普多夫金是处于将第一阶段和第二阶段连接起来的地位。不管前苏联蒙太奇理论在前后有多大的区别,前苏联电影学派从整体上看倾向于否定单个镜头的意义,强调通过镜头与镜头之间的对列,产生出特殊的艺术效果,以达到对比、隐喻、象征、抒情的目的。这当然

^① 舒绣文:《我学到了新的表演方法》,《中国电影》1957年第11至12期合刊,第29页。

是电影表现手法和美学理论上的一个巨大进步。

在当时,中国电影艺术家们所理解的“苏联镜头”,主要是指前苏联电影中最常用的“对比蒙太奇”和“比喻(联想)蒙太奇”。实际上,这也正是前苏联蒙太奇学派对电影最主要的贡献。这两种蒙太奇的形态特征都适用于直接和生动地在银幕上表达出创作者的思想意识和批判态度。在岩崎昶的《电影理论》一书中,曾转引了提摩盛科所举的“对比蒙太奇”例子:

- (1)大腹便便的富豪用过丰盛的晚餐以后坐在沙发上;
- (2)在这个富豪开设的工厂里工作的一个工人被关进监狱,坐在电椅上;
- (3)富豪按一下开关,天花板上的枝形吊灯亮了;
- (4)监狱里也按了一下开关,电流通过那位工人的身体;
- (5)富豪打了一个哈欠躺在椅子上;
- (6)工人躺在那里已经死去。

不言而喻,这样的对比蒙太奇具有鲜明的政治立场和批判态度,它所体现的资本家和工人之间的阶级对立的社会图景,以及同情工人憎恨富豪的审美情感,都是不难看出来的。“比喻蒙太奇”也是如此。爱森斯坦曾把非武装的工人游行队伍受到武装的军队袭击的情景和牛被屠宰的场面组接在一起,使观众意会到这是一种多么灭绝人性的残杀。当中国进步的电影人士接触到前苏联电影中的蒙太奇语言时,他们都被那种高度的思想性与革命性和强有力的艺术效果震撼了,并且在自己的电影创作中有意识地加以借鉴。

在影片《桃李劫》中,主人公陶建平长期找不到工作,忽然有一天在报上看到一则广告:“本行拟聘请熟悉进口运输事务兼有工艺知识之职员一人……”此时,镜头朝“一人”两个字推近,继而报纸从两个字中间破裂,场面已经转换到应聘的现场,只见无数个应征者的头在攒动,正在大厅里等待着。这里,通过“一人”两个字和“无数个人头”的对比,非常尖锐地揭示出旧社会失业恐慌的严重性。

在影片《天堂春梦》中,丁建华为寻找工作到处奔走,两脚在泥地里走着的镜头,转接到汉奸龚某在家里花天酒地,一双乌黑发亮的皮鞋在

打蜡的地板上起舞的镜头,也是很有力的对比。

在影片《一江春水向东流》中,张忠良和王丽珍互相调笑的镜头,与素芬怀抱抗生眼望明月,思念张忠良的镜头相组接;张忠良在大后方和王丽珍鬼混,把转来的家信撕成碎片抛入江中的镜头,与素芬在敌占区为维持生计吃尽苦头的镜头相组接。

在《三毛流浪记》中,鲜明的对比蒙太奇则被用来讽喻旧社会的黑暗:瘦小的三毛艰难地推着三轮车,而车上却坐着一个肥头大耳的资本家;三毛和他的伙伴正被童子军教练毒打,广场上木棍飞舞,流浪儿在惨叫、流血,高音喇叭却传来了“儿童是国家未来的主人翁,我们要爱护儿童,尊重儿童……”的响彻云霄的广播歌声。

然而,和创作实践上迅疾的模仿相比较,对前苏联蒙太奇语言在理论上的探讨就显得相对滞后和缺乏更高的热情。1935年,著名的电影艺术家郑君里在一篇题为《再论演技》的长篇论文中,开始引用前苏联著名导演普多夫金的理论观点以及所摄制的影片,来探讨电影的诸多本质问题。郑君里甚至把前苏联的蒙太奇理论和当时流行于美国的所谓“康蒂尼迪”论(continuity,连续性,剧本分镜头)做了一番最初的比较,而且从文中不难看出,郑君里是倾向于肯定前苏联的蒙太奇理论的。1941年,陈鲤庭在他所编译的《电影规范》一书中,再次对史保替斯乌特所阐述的前苏联蒙太奇理论做出全面的论述,而且将其和美国的“康蒂尼迪”论相并列,把它们作为电影的两种基本构成法则在理论上加以界定:“电影构成上主要用分隔解析的剪接,注意镜头连续的流畅者,我们姑称之为康蒂尼迪,或连续的构成法;偏爱对列的剪接,着重镜头并列的效果者,我们且称之为蒙太奇(Montage),或对列的构成法”。^①从这里不难看出,在当时,前苏联的蒙太奇理论更多的是被中国的电影人视为一种和美国的“康蒂尼迪”法并列的电影构成法则,前苏联蒙太奇理论的美学品格或多或少地是被忽视了。实际上,蒙太奇这个概念,是在不同的层次上被使用着的。它既被当作电影的美学观念,又被当做

^① 陈鲤庭:《电影规范》,《中国电影理论文选》(上册),文化艺术出版社1992年版,第290页。

电影的构成法则,更被当作电影的剪接术。在整个 20 世纪三四十年代,中国电影人士所理解和重视的蒙太奇,在更大的程度上是被看作一种与美国的“康蒂尼迪”法相并列的构成法则来使用的。这在一个方面表现出当时的理论探讨还没有相对独立出来,以形成思辨的品格,而是仍然紧密地结合在创作的实践之中;另一个方面,它也表现出当时的电影理论研究在缺乏足够积累的前提下,还未能提升到更加抽象的层次。但也正因为是把蒙太奇看作一种构成法则,更注意把蒙太奇结合到创作的实践之中,前苏联的蒙太奇理论对中国电影的影响,也才更多地结合到电影的叙事之中而不是纯粹为了表意。实际上,像《桃李劫》等影片中运用对比蒙太奇来表达社会批判含义的技巧,在 20 世纪三四十年代的中国电影中还根本谈不上普及,占主流的并且被电影创作者运用得更圆熟的还是美国的“康蒂尼迪”法。另外,也应该看到,20 世纪三四十年代的国内局势,使得电影评论界更多地把注意力放在与现实生活密切相关的理论问题上,结合对具体影片展开的批评和争论来加以探讨,比如围绕着“软性电影”的交锋就是典型的一例。左翼电影评论的总体趋势,集中在电影所反映的思想意识上,反过来在纯艺术的美学观念这样抽象的层次,就相对比较忽视了。至于像陈鲤庭那样,把蒙太奇当作一个纯理论的问题做深入研究的,在当时更属于凤毛麟角。还有一个因素也必须提及:尽管党的电影小组在 20 世纪 30 年代初已经成立,左翼电影人士对电影有了更多介入的可能,但他们仍然只能依附在商业电影机构之下去开展工作。商业盈利在当时仍然是各个电影公司投拍电影的首选条件。像夏衍、钱杏邨、郑伯奇等人所以能够进入明星公司,也是因为该公司正濒临破产的边缘,试图借助左翼电影人士的介入来改变制片方针。在这种情况下,电影被左翼电影人士用之于宣传和鼓动,其可能性还是相对有限的,还必须顾及电影的票房收益问题。即便是夏衍,虽然创作过《狂流》、《春蚕》等优秀影片,但也创作过像《同仇》这样相对比较概念化的影片。这种对情节强加过多理念的创作方法,一旦受到电影票房的检验,势必会对创作者的观念产生影响。这也是前苏联的蒙太奇理论在当时不可能从更抽象的美学观念层次上去认识的一个原因。



《战舰波将金号》

正因为如此,尽管爱森斯坦在蒙太奇作为美学观念这个方面有更大的理论建树,但他对中国电影的影响在当时还是不如普多夫金来得重大而深远。爱森斯坦与普多夫金对蒙太奇的理解和强调是有差别的。具体来说,爱森斯坦

从蒙太奇作为电影剪辑的具体技巧和技法出发,不仅把蒙太奇看作一种叙事方式,而且更主张把它作为一种表达思想的手段——他发现了思维蒙太奇,也就是马尔丹所说的表现蒙太奇。他在影片《战舰波将金号》的故事情节发展进程中,用3个镜头拍摄了石狮雕像的3个姿态:狮子稍微欠起身来、仰头怒吼一声、前腿站了起来。他用快速度把这3个镜头剪接在一起,以此来说明人民从沉睡到觉醒到反抗的思想主题。因此,“每一个蒙太奇单位就已经不是作为互无关联的东西而存在,而成为统一的总的主题的某一部分画面了”^①。“它的目的是通过两个画面的冲突制造一种直接而明确的效果,在这种情况下,蒙太奇的作用是通过它本身来表达一种感情或一种观念,这时它便不再是手段而是目的了。这并非尽量巧妙地不让人看出镜头之间的蒙太奇连接,相反它试图不断在观众心里造成中断的感觉,使观众的思路断断续续,从而使导演及画面冲突所表达的观念在观众心里产生的影响更为深刻。”^②普多夫金虽然也强调蒙太奇的思维功能,但并没有走到为突出艺术家的主观思想而令观众太陌生,甚至晦涩难懂的地步,而是更偏向于把蒙太奇作为电影剧作的构思和形式。他在《论电影的编剧、导演和演员》一书中,多次谈到这个问题。他认为,蒙太奇作为一种造成效果的方式,“那就是要删去现实中必然带有的,但只能起过场作用的无意义的素材,而只保留那些能表现出戏剧高潮的极富有戏剧性的素材。电影创作的基本方法——蒙太奇的重要意义,就在于这种去粗存精的可能性”^③。在创作实

① 《爱森斯坦论文选集》,中国电影出版社 1982 年版,第 351 页。

② 同上。

③ 普多夫金:《论电影的编剧、导演和演员》,中国电影出版社 1984 年版,第 62 页。

践中,普多夫金更多地寓抽象于形象之中,隐喻、象征的事物与具体的情节紧密结合,成为情节发展的一个不可剥离的因素,这在《母亲》中体现得最为充分。比如,河面冰川的移动既是作为自然景色成了场面的一部分,它的运动和工人前进的示威队伍的运动之间又建构起联系:两者都是缓慢地开始,逐步地获得力量。

20世纪三四十年代中国电影接受前苏联蒙太奇理论的影响,更偏重于普多夫金的抒情蒙太奇,这与夏衍与郑伯奇率先将普多夫金的蒙太奇理论引进中国有着直接的关系。早期,普多夫金是这样来理解蒙太奇的:

以若干镜头构成一个场面,以若干场面构成一个段落,以若干段落构成一个部分等等,这就叫蒙太奇。

结构性蒙太奇用各个镜头构成场面,其中每个镜头都把观众的注意力仅仅集中到剧情的某个重要方面。各个镜头连接的顺序不应杂乱无章,而应该符合于假想的观察者(最后也就是观众)的注意力的转移。^①

普多夫金从剧情和叙事入手来强调蒙太奇的功能,这与爱森斯坦的理性蒙太奇相距甚远。从爱森斯坦这方面看,他的理性蒙太奇在表意上未免过于晦涩艰深和主观随意,与中国电影在当时的理论研究水平尚有不小的差距;从普多夫金这方面看,他的抒情蒙太奇总是把表意的成分有机地融入叙事的过程,从而保证了情节的流畅和连贯性,又特别能符合中国电影原有的审美观念。中国的叙事传统历来更强调情节的重要意义,情节是叙事中最基本的要素。这也就注定了普多夫金的抒情蒙太奇要比爱森斯坦的理性蒙太奇更容易和中国电影找到相通之处,也更容易被消化和吸收。历来,有不少研究者都从中国的传统文学艺术中寻找蒙太奇的痕迹。比如在古典诗词中,马致远的《天净沙·秋思》常成为绝妙的例子:枯藤老树昏鸦,小桥流水人家。前一句3个带着浓

^① 普多夫金:《电影剧本》,《普多夫金论文选集》,中国电影出版社1962年版,第119页。

厚荒凉情绪的偏正式名词并列,造成了视觉形象的积累效果,组成一组从低处到高处的渐渐上移的仰视镜头;后一句3个白描式的不带感情色彩的构词方式不那么统一的名词并列,组成一组从桥面倒映在流水中的村屋茅房的俯拍镜头;两组有着丰富景别变化的镜头经过这么对照式的剪接,产生了意在画外的效果。这与蒙太奇的构成法则简直如出一辙。甚至在古典戏曲中,也可找到例证。夏衍就认为中国戏曲、传奇中所讲究的“脉络”和“针线”与外国人写电影剧本很重视的“蒙太奇”之间很有关系。这本身就是有意去寻找蒙太奇理论和中国传统文化的类同,以便朝着更易于吸收的方向来对理论做出解释。张骏祥在《人物的动作和镜头的动作——电影导演的基本语言》一文中,更是明显地把蒙太奇理论平易化。他在谈到电影的某些场面调度时指出:“这些调度虽然巧妙,其实也很简单,而且是我们舞台经常运用已经熟练的东西。只是不知为了什么原因,也许是被一些炫人眼目的电影特性以及蒙太奇万能的理论所吓住了吧?我们有些青年导演们把这些本领都包扎起来束之高阁了!”^①当时,中国电影人就是这样尽可能把一种全然陌生的电影理论解释得更为平易一些,以便自己能够把它占为己有。这一方面显示出中国传统文化的兼容并蓄的特点,另一方面也属于一般的影响规律——它总是在同化的过程中被纳入原有的知识背景。正是基于中国传统文化的实践理性色彩,中国在吸收外来文化影响时总是表现出对技巧的热情远甚于抽象的理论探讨。中国电影人在20世纪三四十年代对前苏联蒙太奇理论的接受或多或少地把它平易化,这就不难理解,为什么中国的电影艺术家们一方面表现出对蒙太奇的偏爱,一方面把表现蒙太奇的功能与效果尽量地狭隘化,即局限于表现思想和刻画人物,并不离开上述目标而单纯地去追求影像本身的造型意义和独立的审美价值。这种偏向于实用主义的学习态度,自然不可能把爱森斯坦单纯探索形式的理论成果,煞费苦心地演绎到创作实践中来。夏衍在总结中国电影对蒙太奇理论的态度时就曾这么说:“我们中国电影的蒙太奇

① 张骏祥:《人物的动作和镜头的动作——电影导演的基本语言》,《电影艺术》1959年第6期,第36页。

宁可平易一点、更多一点群众观点为好。应该以大多数能完全看得懂、看得顺为原则。”^①而这种态度,显然又是和文艺为政治服务、为工农兵服务的基本指导思想密切相关联的。既然最广大的工农兵群众是文艺的服务对象,当然得走通俗和平易的道路。

当前苏联的蒙太奇理论迁移到中国这块特有的土壤中之时,它被中国电影的社会环境、传统文化和民族个性所选择,结果是以普多夫金的抒情蒙太奇来代表整个前苏联的蒙太奇理论。这也就导致前苏联的蒙太奇理论和美国的“康蒂尼迪”论得以同样被置于电影叙事的构成法则之下来加以讨论。以至陈鲤庭也认为:“前一种类型(指‘康蒂尼迪’)的连续构成技巧,其实也包含着后一种构成法(指蒙太奇)所阐述的对列的构成原理,而后者所述的对列构成技巧,自也不容忽视前一种类型所确立的连续原则;二者在理论上相互补充,在实践中不容偏废。”^②从理论的角度来看,美国学派的叙事蒙太奇和前苏联学派的表现蒙太奇是两种绝然相反的蒙太奇观念,但在20世纪三四十年代的中国电影那里,却被解释为在构成法则上属于相互补充的两个部分,这确实显得意味深长。这种解释以及与这种解释相应的在创作实践上的运用,使得当时的中国电影有可能把蒙太奇的美国学派与前苏联学派的实践成果加以有效的结合。客观地说,前苏联蒙太奇理论在20世纪三四十年代对中国电影的影响,总的来看还是积极的。所幸的是,中国电影,特别是电影理论在当时的相对幼稚,使得它未能从美学的层面上去理解和掌握以爱森斯坦的理性蒙太奇为代表的前苏联蒙太奇学派的全部理论成果;相反地,对于普多夫金的抒情蒙太奇,中国电影又表现出在叙事传统上的更大的亲和力。20世纪三四十年代,中国的电影人之所以能拍出电影史上的一批经典之作,把中国电影推向一个高潮,无疑地和前苏联蒙太奇学派这样的影响有着直接而密切的关系。

建国以后,中国又先后翻译出版了爱森斯坦的《电影艺术四讲》

① 夏衍:《电影论文集》,中国电影出版社1985年1月第2版,第158页。

② 陈鲤庭:《电影规范》,《中国电影理论文选》(上册),文化艺术出版社1992年版,第290页。

(1953年),爱森斯坦的论文选集和普多夫金的论文选集及大批前苏联电影理论家、电影艺术家如库里肖夫、罗姆、尤特凯维奇等有关蒙太奇的著述。20世纪五六十年代,正是中国全面地向“前苏联老大哥”学习的时期,落实到电影界,前苏联的蒙太奇理论自然成了首选的学习对象。前苏联的蒙太奇理论在相当长的时间里成了中国电影理论界讨论电影特性的中心主题,蒙太奇逐步地被提升到电影美学的高度上来认识。于是,爱森斯坦的理论蒙太奇合乎逻辑地更频繁地被提及和加以讨论。理论在抽象程度上的有所提高,本身就是中国的电影理论正在摆脱实践的附庸,形成自己独立的品格的表现。这期间,出现了一批对蒙太奇理论进行探讨的文章,如张骏祥《关于电影的特殊表现手段》(1956年)、史东山《电影艺术在表现形式上的几个特点》(1959年)、于敏《本末》(1962年)等,他们对前苏联的蒙太奇理论有着各自不尽相同的理解,但对蒙太奇在电影美学上的地位,都作了充分的评价。由于蒙太奇理论地位的提升,除了继续把它看作一种构成法则之外,它在传达思想方面的作用也开始受到重视。甚至基于当时中国的政治气候,开始有人提出“对于蒙太奇的理解,是跟世界观、艺术创作思想分不开的”这种观点。许多电影导演在总结自己的创作经验时,也更多地注意到蒙太奇的思想性问题。崔嵬在谈《导演构思与“镜头好”》的一篇文章中说:“我认为深刻的、令人难忘的镜头,不仅画面好,更主要还是要内容好。在镜头中不仅要注意背景、构图、色彩,更重要的必须首先考虑到表现思想和刻画人物……在镜头的艺术设计及处理上,能够鲜明、深刻地体现剧本的思想、塑造人物,揭示人物的性格,心理状态和人物的思想。”成荫也发表过同样的看法:“在拍一个镜头的时候,他必然会想到与前后镜头的衔接,以及衔接起来所产生的效果,任何导演都不会孤立地、割裂地去处理镜头的场面……导演意图特别表现在善于运用电影语言深刻地传达出剧本的思想内容上。”^①然而,值得注意的是,重视蒙太奇的思想性问题,最终并没有使中国电影更多地向爱森斯坦的理性蒙太奇靠拢。

① 成荫:《不是经验——浅谈电影导演工作》,《电影艺术》1959年10

理性蒙太奇的理论尽管一再地被从美学理论的层面上进行探讨，但电影的创作实践仍然没有把有关的理论成果当作一面大旗接过来。在 20 世纪五六十年代的中国电影中，仍然很难看到采用理性蒙太奇的方法来晦涩地表达思想的例子。在这里，有一个原因必须提及：爱森斯坦的许多电影美学和电影心理学著作，尤其是他的理性电影，在斯大林时代是受批判的。他的中后期作品，如《十月》、《旧与新》、《白静草原》等，在当时也遭到类似的命运。建国以后中国对“前苏联老大哥”的全方位崇拜，对爱森斯坦的评价，当然也不可能不受前苏联政治的影响。这就产生了一个饶有趣味的现象：一方面，中国电影在重视电影意识形态特性的同时，也受到爱森斯坦理性蒙太奇强调思想传达的影响，逐渐加大了电影蒙太奇镜头中的思想含量；另一方面，中国电影在电影叙事上一贯的传统以及爱森斯坦在前苏联所遭遇的命运，又反过来决定了在接受前苏联蒙太奇理论影响时再次做出自己的选择。这充分表现在：普多夫金的抒情蒙太奇在受到持续的重视之同时，也被中国电影根据自己的实际情况加以改造和发展。

有人说，爱森斯坦的影片像呐喊，普多夫金的影片像歌曲，这是个相当有趣、贴切的比喻。不管呐喊的内容多么高尚，多么富有思想性，比之歌曲的抒情与含蓄，呐喊未免显得直白和浅露。正是在这一点上，普多夫金的抒情蒙太奇与中国“蕴藉含蓄”的艺术美学传统相契合，这集中体现在对“意境”的创构上。宗白华说过，“意境，是情与景(意象)的结晶品。”他进一步做出感性的阐述：“在一个艺术表现里，情和景交融互渗，因而发掘出最深的情，一层比一层更深的情，同时也透入了最深的景，一层比一层更晶莹的景；景中全是情，情具象而为景，因而涌现出一个独特的宇宙、崭新的意象，为人类增加了丰富的想像，替世界开辟了新境。正如恽南田所说，“皆灵想之所独辟，总非人间所有！”历来，中国电影也很重视意境的创造，同样是在“景”上做文章，用景物来抒发人物的情绪，烘托或隐喻时代的氛围。到了 20 世纪五六十年代，那种“情与景的交融”越来越多地被更强烈的思想性所渗透，普多夫金式的抒情蒙太奇运用也随之越来越显得僵化无力。前苏联影片《乡村女教师》中，有一个从美丽的女主人的脸接到洁白的花朵的镜头：影片用女主人公

伐尔娃娜的一个大特写来回答马尔狄诺夫的求婚,当说完“永远”两个字后,接下来便是很长的摇镜头——画面转向满树盛开的洁白花朵。无独有偶,在崔嵬所执导的影片《青春之歌》中,有一场戏是林道静在阅读前苏联小说,以表现她开始接受革命的思想:先是3个近景,林道静聚精会神地看书,写笔记;当看到《铁流》中郭如鹤等人冲出白军的包围圈到达目的地的喜悦时,出现了林道静容光焕发的脸,一双大眼看着窗前的特写,紧接着镜头向窗外推出去,这时阳光灿烂,玉兰开花了,桃花开了。《乡村女教师》和《青春之歌》在运用蒙太奇语言表达抒情效果上确实有相似之处。然而,很明显的,《青春之歌》的抒情蒙太奇加进了更多的思想内容。景物的镜头在这里不仅隐喻着林道静的心花怒放,更表现出她在接受革命的真理之后思想境界的飞跃。然而,阳光和花朵可以达到某种抒情的效果,却很难同时具有内容所要求的思想含义。这是一个有趣的例证,它表明,普多夫金的抒情蒙太奇在20世纪五六十年代被进一步中国化了。理性的因素不太自然和协调地糅进了镜头之中,抒情蒙太奇或多或少地被理性加以改造。这就使得普多夫金的抒情蒙太奇在中国电影中逐步走向了刻板和公式化:青松古柏总是用来表现英雄的牺牲,电闪雷鸣总是用来表现精神打击,花前月下总是被用来表现革命爱情……值得注意的是,这种刻板和公式化不是因为电影创作者缺乏想像力,而是因为景物日渐被固定下来的隐喻性的思想含义。抒情蒙太奇就是这样在中国特定的环境中演变的。很显然,普多夫金的抒情蒙太奇在中国遭遇到的命运,正体现出电影的外来影响在中国如何被选择、被改造和被融合的过程。

到20世纪七八十年代,前苏联的蒙太奇观念在中国的状况发生了很大的变化。围绕巴赞电影理论的引进,中国电影界展开过一场剧烈的论争,其中就涉及到蒙太奇理论的问题。其间,发表了一些文章和专著,蒙太奇问题得到了再认识和再评价。冀志枫《蒙太奇技术浅探》(1982)是建国30年后大陆出版的第一本论述蒙太奇的小册子,他涉及的完全是实用技巧层面。1982年第2期的《电影文化》上,刊登了王恭庸的一篇文章,对镜头组接论进行质疑,提出了他的独特见解——蒙太奇是动作的分解和组合。邓焯非1988年出版的《蒙太奇原理》一书,则视蒙太

奇为电影的场面与段落的结构方法。郑雪来、罗慧生、童道明等老资格的电影理论家在辨析蒙太奇与长镜头的不同风格时，都充分肯定了蒙太奇的地位。即使提倡电影语言现代化的张暖忻和李陀，所反对的也只是中国电影中陈旧、固化的蒙太奇手法，而不是不断发展的蒙太奇理论本身。值得一提的还有孔都的观点，他把蒙太奇看作是默片观念的集中体现，是时间造型的手法。到了20世纪90年代，一批年轻的学者在探讨蒙太奇观念时，如姚晓蒙、朱耀军等人，他们的理论深度在不同程度上都超过了前人。

在创作实践上，新时期的影片中普多夫金的抒情蒙太奇也有了很大的创新。“景”的表现融入了更复杂的手法与思想，“景”与“人”的镜头不再是简单的连接，“景”也不再是单方面的与“人”相对立或相和谐的关系。

《沙鸥》中，当沙鸥听到沈大威牺牲后，有一组镜头利用声音与画面的对位与分立来渲染氛围，烘托沙鸥悲愤至极的心情：幻觉中隆隆作响的雪崩场面，突然，雪崩声消失，切入沙鸥与沈大威在雪地中嬉戏的场面；继而，欢笑声又被雪崩巨响淹没，切入沙鸥悲痛欲绝的双眼；继而，画面上又出现现实中沙鸥沉痛地望着窗外；一点点轻轻的雨滴声更增添了寂静和空寞之感。这一组蒙太奇镜头调动了画面与声音、人物与景物、幻觉与现实等多种不同的因素与手段，产生了多重复合的艺术效果，与前苏联经典的抒情蒙太奇相比有了极大的发展。

《黄土地》中，当翠巧东渡黄河时，随着送别的弟弟“姐姐、姐姐”的呼喊，银幕上出现了6次黄河的叠化镜头。河水由奔流到平缓再到河滩上的一块石头，这意味着黄河吞噬自己儿女们的生命时，是一种残酷的柔情，引起观众更深刻的思索。不过，与其说《黄土地》中大量蒙太奇的组接镜头是普多夫金式的抒情蒙太奇的延伸，倒不如说更带有爱森斯坦式的理性蒙太奇的意味。在这里，黄河不是当作感情的符号来使用，而是象征着民族的传统这个理性的符号。于是翠巧的被黄河吞没，便具有一种批判的力量。这正是《黄土地》作为一部历史反思的影片，其审美价值之所在。

《菊豆》中，杨天青与菊豆在染坊里做爱的一场戏，当菊豆一脚踢倒