

## 论中国第三代电影导演的艺术创造

洪 宏\*

〔摘 要〕 中国第三代电影导演群体在时代政治的需求和制约下坚守电影理想和艺术使命。但由于左倾政治运动的干扰,他们在长期的电影实践中也逐渐形成一种“不求艺术有功,但求政治无过”的消极心态,这对他们的艺术创造构成负面影响。然而,第三代导演仍然在镜头运用、画面构图、蒙太奇艺术,以及电影的大众化、民族化等方面进行了深具时代特色的艺术创造。此外,第三代导演的艺术创造与中国电影传统的关系也值得深思。

〔关键词〕 第三代电影导演;电影语言;大众化;民族化;电影传统

中国第三代电影导演作为一个艺术家群体,其创作实践主要集中在中华人民共和国成立至“无产阶级文化大革命”爆发这十七年。其中,部分导演在“文革”期间还有银幕“样板戏”等创作,成荫、水华、凌子风、谢晋、谢铁骊、李俊等的电影创作则持续到新时期以后。第三代导演大多受到“五四”以来新文艺的洗礼,他们或者参加过 1930 年代左翼戏剧、电影活动,或者接受过左翼文艺运动的影响。从第三代导演的早期文艺实践看,他们主要由两部分文艺工作者组成:他们中的绝大多数来自“革命圣地”延安或中共领导下的其他抗日根据地,大多在延安等地从事戏剧活动,是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》指导下的延安文艺运动的实践者。这些导演主要包括成荫、水华、崔嵬、凌子风、谢铁骊、王滨、郭维、吕班、王炎、王家乙、李俊、林农、苏里、武兆堤、沙蒙、严寄洲等;第三代导演群体中的另一部分成员则来自抗战期间的国民党统治区和战后的上海、香港等地,他们长期从事进步的戏剧、电影活动,主要导演有石挥、王苹、王为一、谢晋、鲁韧、谢添、刘琼等。

中国第三代电影导演群体在时代政治的需求和制约下坚守电影理想和艺术使命。但由于左倾政治运动的干扰,他们在长期的电影实践中也逐渐形成一种“不求艺术有功,但求政治无过”<sup>①</sup>的消极心态,这对他们的艺术创造构成负面影响。然而,第三代导演仍然在镜头运用、画面构图、蒙太奇艺术,以及电影的大众化、民族化等方面进行了深具时代特色的艺术创造。此外,第三代导演的艺术创

\* 文学博士,南京大学文学院副教授,210023。

①“不求艺术有功,但求政治无过”是导演成荫的名言。这是“十七年”文艺家具有代表性的创作心态。“十七年”文艺家个性受到压抑的另一个突出例证来自演员赵丹。据说,由于受到《武训传》批判的影响,他后来在《林则徐》中扮演林则徐拍桌子时,都要考虑他这一拍,“是无产阶级的一拍,还是资产阶级的一拍”。参见马德波、戴光晰:《导演创作论——论北影五大导演》,北京:中国电影出版社,1998年,第112页。

造与中国电影传统的关系也值得深思。

## 一、近景、特写镜头与“苏联镜头”

第三代导演对于电影的艺术语言首先是镜头语言非常重视,并在实践中进行了独特的银幕创造。第三代导演对镜头语言的探索和运用突出表现在电影的近景、特写镜头与画面构图等方面。

近景和特写镜头<sup>①</sup>是第三代导演电影艺术语言的重要组成部分。第三代导演的大多数电影尽管已远离当今时代,但它们还是深深地刻印在几代中国观众的心中。当年银幕上的一幅幅人物图像:一头白发的“白毛仙姑”凄苦的面容(《白毛女》)、董存瑞手举炸药包高呼口号的壮烈场景(《董存瑞》)、张嘎子要为奶奶报仇的悲愤表情(《小兵张嘎》),还有林道静得到“新生”时的激动(《青春之歌》)、林老板面对困境时的一筹莫展(《林家铺子》)、萧涧秋深感人言可畏的愤懑神情(《早春二月》),等等,尤其是其中以大量近景和特写镜头出现的人物肖像,也许是第三代导演的电影留给观众的最深刻记忆。第三代导演电影中的近景、特写镜头之多,已成为其艺术创造的一个突出特点,以致当时就有人对有些电影滥用近景和特写镜头提出了批评<sup>②</sup>。那么,第三代导演为何如此重视近景和特写镜头的运用?近景和特写镜头又具有哪些艺术创造性呢?

首先,第三代导演重视近景和特写镜头的独特表现力。众所周知,在各种艺术中,电影与戏剧在艺术形态和基本特性上最为接近,因而能使电影与戏剧区别开来的艺术手段,也就能够体现电影的特性。显然,近景和特写镜头对

表现对象所具有的选择和突出能力,是舞台戏剧所不具备的。戏剧演出尽管也能运用灯光等舞台手段引导观众的注意力,但它毕竟难以将视觉形象的局部特征加以放大和突出。观众和舞台相对固定的空间距离,为戏剧的舞台美学设定了很多限制,而电影中的近景、特写镜头却以其灵活的表现能力,起到了克服这种剧场限制的作用。而这也就使电影银幕和戏剧舞台在美学特性上产生了明显区别。因此,第三代导演重视发挥特写和近景镜头的艺术创造力。

其次,第三代导演注重运用近景和特写镜头塑造人物形象。第三代导演电影中的各种镜头、画面,都以人物塑造为中心。即使是在远景镜头或空镜头中,环境的介绍、景物的选取、气氛的烘托等等,也都是为人物塑造服务。陈西禾在探讨电影语言的几种构成元素时指出:“电影里的景是为烘托人物而存在的,它或者反映人的精神活动,或者陪衬人的心理变化,或者象征人的命运,或者预示人的行为,除此之外,它有时还能分担一下人的工作,以积极的姿态单独出来推动情节。”<sup>③</sup>谢晋在谈论电影中的空镜头时,也很重视情景交融对于人物形象塑造的作用<sup>④</sup>。当然,相对于景物表现的作用而言,近景、特写镜头更可以直接以人物为对象,从人物的言行举止、动作神态的突出表现中,细腻地展示其性格特征和内心世界。总之,无论是侧面烘托还是正面表现,近景和特写镜头对于人物形象塑造都独具优势。

再次,近景和特写镜头的运用,还有助于突出演员的表演,从而磨练演员的表演艺术。为了更好地刻画人物,第三代导演往往将镜头表现的焦点集中在演员身上,着力通过近景和特写镜头来突显演员的表演。近景、特写镜头的一个突出的美学特征,是对背景环境的省略,它

<sup>①</sup>第三代导演用来表现人物的镜头当然不只是近景和特写镜头,也包括中景、全景和远景镜头等。只不过近景和特写在塑造人物时相对更有表现力,第三代导演对近景和特写镜头的运用也深具特色,所以这里主要论述近景和特写镜头。另外,这里的近景和特写,还包括大特写、以及介于中景和近景之间的一些人物镜头等。

<sup>②</sup>参见史东山:《电影在表现形式上的几个特点》,《百年中国电影理论文选》(上册),北京:文化艺术出版社,2002年,第409页。

<sup>③</sup>陈西禾:《电影语言中的几种构成元素》,《电影艺术》1962年第5期。

<sup>④</sup>参见谢晋:《情景交融》,《电影艺术》1959年第6期。

似乎将演员与他所处的真实环境相割裂,使之处于一个类似戏剧舞台的、没有真实背景的假定性空间中,让观众集中注意力于演员的表演及其所创造的情境之中。演员的动作、语言,特别是在近景、特写镜头中的表情、神态,就成为第三代导演塑造人物形象的最重要手段,而其他的银幕造型语言则往往受到忽视。第三代导演的电影给人的突出印象,大都与近景和特写镜头中的演员表演密切相关,而其中的优秀之作,则不仅塑造出了较为成功的人物形象,也因此而磨练了一批优秀演员的表演艺术,诸如白杨塑造的祥林嫂、谢添塑造的林老板、谢芳塑造的林道静、赵丹塑造的林则徐、祝希娟塑造的吴琼花、陈强塑造的南霸天等即是如此。

除了近景和特写镜头的运用外,第三代导演电影的画面构图也颇具艺术特色。第三代导演的画面构图艺术深受苏联电影影响,这集中体现在所谓“苏联镜头”上。何谓“苏联镜头”?电影界存在着不同说法。电影演员舒绣文在谈论苏联电影对自己的影响时曾回忆说:“苏联电影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’。”<sup>①</sup>电影美工师韩尚义对“苏联镜头”又有另一种说法。他说:“苏联十月革命成功后,突然在电影构图风格上产生一种崭新的画面构图流行世界,就是当时所谓的‘Russia 镜头’,意思是指苏联电影常用一种仰摄的角度来拍摄目的物,对象往往是革命的领袖和英雄模范人物,以及伟大的建筑物等,这种构图给人一种向上的豪迈的英雄气概,至今还常见于许多新的影片中。这就是说社会主义的电影构图一开始就从无产阶级的立场观点出发的。”<sup>②</sup>这两种说法存在一些差异:前者认为“苏联镜头”是指一种对比性的特写镜头;后者则认为是出于“无产阶级的立场观点”而对革命领袖和英雄模范等采用一种仰拍角度的画面构图方式。尽管如此,这

两种表述,其实已经透露出关于“苏联镜头”的完整内涵。这就是:“苏联镜头”在画面构图上明显采用对比性手法,对“革命的领袖和英雄模范人物,以及伟大的建筑物等”常常采取仰拍的角度构图;反之,对“反面人物”等则会采取“俯摄卑视”的角度构图;“苏联镜头”是一种“社会主义的电影构图”,这种构图方法背后潜藏着“无产阶级的立场观点”。

这种饱含政治意识形态的“苏联镜头”,早在1930年代就对中国左翼电影产生了影响。借助这种构图方法,左翼电影实现了它的社会批判职能。第三代导演的大多数电影延续了“苏联镜头”的如此思想艺术表现力,使之发挥起批判丑恶、肯定美好、讴歌理想的艺术创造作用。在《白毛女》中,黄世仁和穆仁智求拜“白毛仙姑”保佑以及镇压黄世仁等镜头,都以俯拍角度结构画面,突出黄世仁等的虚弱与渺小;《红旗谱》在表现朱老巩与冯兰池斗争的场面时,镜头仰拍朱老巩而俯拍冯兰池,让朱老巩居高临下,冯兰池龟缩仰望。《青春之歌》还运用光线的变化和对比进行构图。影片在表现林道静时用正侧光照明,色调明朗;而在表现余永泽时,则采用越来越侧的光线照明,色调逐渐幽暗。可以说,通过画面构图来体现影片的思想内容,承担影片的政治使命,已成为第三代导演的艺术共识。但“苏联镜头”在发挥思想和艺术作用的同时,在不少影片中,也存在着公式化、政治化的弊病,特别是那些鼓吹阶级斗争的电影,常常因过分夸大“苏联镜头”的政治表意性而失之虚假。这在第三代导演的电影中也多有出现。

## 二、独特的蒙太奇艺术

第三代导演对蒙太奇艺术也进行了积极探索和富有成效的创造。他们既接受了当时电影理论界的指导,在创作实践中也常常以苏联电

<sup>①</sup>舒绣文:《我学到了新的表演方法》,《中国电影》1957年第11、12期合刊。

<sup>②</sup>韩尚义:《电影美工基础》,《中国电影》1959年第2期。

影蒙太奇艺术为范本。

破除蒙太奇在电影创作中的神秘性,摒弃蒙太奇“万能论”,力主在创作中对蒙太奇作通俗化理解,对蒙太奇手法予以通俗化运用,是第三代导演对待蒙太奇艺术的普遍态度,这也是当时电影界的共识。夏衍说:“说起来,蒙太奇一点也不神秘,这只不过是将会一个个用摄影机纪录下来的镜头妥善地连接起来的方法而已。”他进一步解释说:“所谓蒙太奇,就是依照情节的发展和观众注意力和关心的程序,把一个个镜头合乎逻辑地、有节奏地连接起来,使观众得到一个明确、生动的印象或感觉,从而使他们正确地了解一件事情的发展的一种技巧。”<sup>①</sup>第三代导演正是在这种思想的指导下运用蒙太奇艺术的。

电影界对蒙太奇问题的如此共识,是对1930年代左翼电影观念的延续,也是苏联影响的结果。夏衍等领导的左翼电影界,主要接受了好莱坞和苏联普多夫金的影响。这两者的共同之处,是都强调从剧情和叙事入手理解蒙太奇的性质和作用。这其中,好莱坞电影的影响主要是实践层面的,而左翼电影界关于蒙太奇的理论和观念则主要来自普多夫金。视蒙太奇为“电影艺术的基础”的普多夫金,认为蒙太奇的基本特性和作用在于对镜头的分割和组合。他说:“把各个分别拍好的镜头很好地连接起来,使观众终于感觉到这是完整的、不间断的、连续的运动——这种技巧我们惯于称之为蒙太奇。”<sup>②</sup>不难看出,上述夏衍对蒙太奇的理解正来自普多夫金。此外,苏联电影界长期批判苏联蒙太奇学派中的现代主义和形式主义倾向,而此时中国电影界反对蒙太奇“万能论”,反对蒙太奇运用中的形式主义,反对将蒙太奇神秘化等等,也都是苏联电影界在批判蒙太奇学派时的主要观点。

电影界对蒙太奇的如此理解,在第三代导演的创作实践中得到了明显体现,这就是普多夫金式的叙事、抒情蒙太奇成为基本的艺术表

现手法。所谓普多夫金式的叙事、抒情蒙太奇如连续蒙太奇、平行蒙太奇、对比蒙太奇、比喻蒙太奇等,并非只是为他所独自使用,而是由于他的成功使用而使之发挥着艺术的示范作用。其主要特征是:强调蒙太奇的基本叙事、抒情功能,而又不违背相连镜头与画面之间的时空逻辑。如为人所津津乐道的《母亲》中的初春时节工人游行场面,以及与游行场面并行出现的冰河解冻的画面,其镜头的连接(冰河解冻镜头被反复切入工人游行的场面)即是如此。

第三代导演电影中的这种普多夫金式的叙事、抒情蒙太奇十分常见。如《祝福》中祥林嫂初到鲁四老爷家帮佣,虽然劳碌,但因逃脱婆婆和卫老二的魔掌而感到舒心,影片用春暖花开、垂柳依依、风筝飞舞的画面与祥林嫂的满脸笑容相连接,描写她此时的心情。再如《青春之歌》中,表现林道静阅读苏联小说,开始接受革命思想的一段戏:林道静聚精会神地看书,当看到《铁流》中有关红军胜利的情节时,影片用特写镜头表现她因喜悦而容光焕发的脸;随后镜头向窗外推出,画面上阳光灿烂,鲜花开放。《柳堡的故事》用风车转动的画面,抒写李进对二妹子起伏不定的感情;《骆驼祥子》特写满脸笑容的寿星塑像,反衬刘四爷在寿宴上的怒吼咆哮;《芙蓉镇》通过胡玉英注视屋檐下的破损蛛网镜头,暗喻其家破人亡的不幸遭遇等,都是这种着眼于人物与其身边的环境、景物的相互关系,展开叙事、抒情的蒙太奇方法。

除了普多夫金式的蒙太奇,第三代导演也程度不同地受到爱森斯坦理性蒙太奇的影响。这首先表现为在一些影片中也出现了类似理性蒙太奇的镜头连接方法,即将不同时空的两个画面或场景对列,以构成隐喻或创造思想。如与爱森斯坦在《十月》中以统治者的雕像从底座上倒下来隐喻沙皇政权的崩溃相似,成荫在《钢铁战士》中以山洞中狰狞的恶魔石像来隐喻敌政工处长的丑恶。再如,《我这一辈子》中共产

①夏衍:《写电影剧本的几个问题》,《电影论文集》,北京:中国电影出版社,1963年,第168、170页。

②[苏]普多夫金:《论蒙太奇》,《普多夫金论文选集》,罗慧生、何力、黄定语译,北京:中国电影出版社,1962年,第135页。

党员申远被枪杀倒下的镜头之后,接上的是八路军战士海福等跃起战斗的画面。与这类镜头处理方式的直接借鉴相比,爱森斯坦理性蒙太奇的影响,主要还是体现在第三代导演对蒙太奇的政治意识形态性的追求上。也就是说,尽管第三代导演并没有像爱森斯坦那样致力于蒙太奇试验,但在对蒙太奇功能的重视上,却同样能看到其理性蒙太奇的影子。而且,这种理性蒙太奇观念的渗透,还与普多夫金式蒙太奇的叙事、抒情功能相融合。其结果,是第三代导演的蒙太奇创造常常流露出强烈的政治抒情色彩。对此,张骏祥曾描述道:“角色心情愉快,一定来个盛开的花朵镜头;某人得到自由,就接个鸽群飞翔;英雄牺牲了,下面准是个遒劲的苍松,再不就是个屹立在海涛中的岩石的镜头。”<sup>①</sup>第三代导演运用蒙太奇艺术固然存在着政治化、模式化等缺点,但其中的优秀者如《祝福》、《柳堡的故事》、《林家铺子》、《青春之歌》、《小兵张嘎》、《早春二月》、《骆驼祥子》、《芙蓉镇》等也体现出艺术上的独创性。

### 三、大众化与民族化追求

在镜头运用、画面构图和蒙太奇实践等方面致力于艺术创造的同时,第三代导演对电影艺术的大众化、民族化创造也颇有特色。

大众化是“十七年”电影界所公认的电影艺术的基本特性,也是第三代导演电影的重要特征。一方面,从观众看电影的人次中可以看出第三代导演电影的大众化特征<sup>②</sup>;另一方面,大众化也是左翼文艺运动以来中国现代文艺的明确追求。加之苏联的“大众性是电影的本性”<sup>③</sup>观念的影响,大众化更是“十七年”电影创作和批评的一个重要命题。当然,大众化实际上是电影与生俱来的一个基本特性,在电影史上,好

莱坞电影无疑是电影大众化的典型例证。那么,第三代导演的大众化创造又有何独特之处呢?

苏联电影曾给自己的大众性赋予“人民性”内涵,认为这是它区别于好莱坞电影大众性的标志<sup>④</sup>。而中国第三代导演则给自己的“大众化”追求以明确的观众定位,即大众化要求电影首先要为占人口绝大多数的“工农兵”服务。为此,它要求电影创作者通过“思想改造”,在世界观和艺术观上,转变自己的“资产阶级”或“小资产阶级”立场,与“工农兵”打成一片。同时,还要求电影创作的题材内容应该以“工农兵”生活为主体。中央电影局一年一度的电影创作题材规划,就明显体现出对“工农兵”题材的重视。即使是在政治形势相对宽松的1956年,仍然规定“工农兵”现实生活题材必须达到70%以上<sup>⑤</sup>。这一切,目的都是要求电影要大众化,要为“工农兵”服务。

应该说,第三代导演电影的“大众化”创造首先着眼于为占社会主体的“工农兵”观众服务,是有其积极意义的。反之,抛开“工农兵”观众群体,电影大众化将无从谈起。第三代导演的不少影片当时在普通“工农兵”观众中所引起的观影热潮和巨大反响,在中国电影史上也较为少见。例如作为第三代导演重要代表的谢晋,他的电影即具有显著的大众化特色。这固然与特定的社会文化环境有关,但与第三代导演从题材主题到艺术形式,都重视普通“工农兵”观众的接受水平和欣赏习惯、重视为“工农兵”服务更是直接相关。从这个意义上说,第三代导演的大众化创造是值得肯定的。不过,第三代导演的大众化创造在实践中也存在着缺陷。主流观念要求电影为“工农兵”服务,但不少创作在客观上却导致了观众流失。《电影的锣鼓》对此尖锐指出:“电影是一百个愿意为工

<sup>①</sup>张骏祥:《关于电影的特殊表现手段》,北京:中国电影出版社,1958年,第11页。

<sup>②</sup>例如1959年全年观众已达四十一亿五千万人次。参见夏衍《让三面红旗在银幕上迎风招展》,《电影论文集》,第2页。

<sup>③</sup>苏联科学院艺术史研究所编:《苏联电影史纲》第一卷,北京:中国电影出版社,1959年,第8页。

<sup>④</sup>苏联科学院艺术史研究所编:《苏联电影史纲》第一卷,第8页。

<sup>⑤</sup>参见胡菊彬:《新中国电影意识形态史(1949—1976)》,北京:中国广播电视出版社,1995年,第37页。

农兵服务,而观众却很少,这个被服务的‘工农兵’对象,岂不成了抽象?”这个矛盾现象的存在,说明第三代导演的不少电影在大众化问题上存在着错误认识:它们实际上将大众化主要视为“工农兵化”,而“工农兵化”又“意味着在题材的比重上尽量地描写工农兵,甚至所谓‘工农兵电影’”<sup>①</sup>。因此,在正确地把电影的大众化定位为首先为“工农兵”服务的同时,其错误在于,在如何大众化的问题上却走上了一条片面强调“工农兵化”的狭隘途径。尤其是对所谓“小资产阶级趣味”的长期批判,更直接助长了“工农兵化”主张所要求的狭隘政治性。这样,电影大众化所要求的“大众性”,不仅被剥夺了它的好莱坞式的大众娱乐功能,也缺少“解冻”后苏联电影的“人民性”成分,而主要保留有狭隘的政治性含义。因而,大众化经由“工农兵化”的中介,只剩下“政治化”的内核,它就难免要被自己的服务对象所抛弃。

与大众化追求相联系,第三代导演也注重电影的民族化创造。如果说大众化主要着眼于电影的一般特性以及观众的接受效果,那么,民族化则既是彰显电影的民族主体性的必然要求,又是实现大众化的重要途径。换言之,只有电影的思想内容和艺术形式富有民族特质,符合民族审美心理和观赏习惯,电影大众化才能真正实现。第三代导演的电影民族化创造,总体上也受制于当时特定的政治形势和时代现实,也与中国和苏联电影关系的变化有关。它大致经历了这样的过程:先是“一边倒”式地学习苏联,对苏联电影的学习和模仿使它还不能在观念层面自觉地追求电影的民族特性;然后是批评对苏联学习过程中的教条主义和形式主义,电影创造的民族主体意识开始觉醒;1960年代与苏联交恶后,出于对电影的民族主体性的强调,民族化受到高度重视,它与大众化一起,成为电影发展在理论和创作上的自觉追求。

讨论第三代导演电影的民族化创造应注意如下两个层面:一是观念层面民族化追求的自觉与否;二是创作层面如何表现民族生活并汲取民族传统文艺美学资源。一般来说,文艺的民族化根本上还不是一个观念问题,而主要是创作问题。因为,创作主体的民族身份,以及作为创作对象客体的民族的历史与现实,根本上就决定了文艺的民族特性。当然,如果创作主体在观念意识上有着自觉的民族化追求,则更有助于在创作的文本形态、艺术技巧、艺术语言等方面凸显出更为鲜明的民族特色。由此审视第三代导演电影的民族化创造,就能看到,在1956年之前向苏联电影“一边倒”式的学习阶段,尽管第三代导演群体电影创造的民族化追求尚未自觉,但这时期的电影无论它怎样模仿苏联,也仍然是中国特色的,具有鲜明的民族特性,即使是《南征北战》这样追求苏联史诗样式的电影,它的民族特性也毋庸置疑。因为这些电影的创作主体及其所反映的生活内容的民族属性,根本上决定了它只能是中国的民族电影。此后随着民族化追求的观念逐渐自觉,第三代导演电影的民族特性也随之明显增强。主要表现为在创作中对民族传统文化、文艺形式和美学技巧进行自觉的吸收和借鉴,也更为重视电影观众的接受心理和欣赏习惯。这在《林家铺子》、《五朵金花》、《枯木逢春》、《李双双》、《小兵张嘎》、《早春二月》、《农奴》等影片中都有突出表现。这些影片在画面构图、镜头连接、表演艺术、电影音乐等方面都自觉地向传统绘画、诗词、戏曲、小说、音乐等学习,表现出浓郁的民族风格。当时的电影界也注意对电影民族化问题进行理论思考,如夏衍的《电影论文集》、徐昌霖的《向传统文艺探胜求宝》等著作、以及赵丹、郑君里等的理论文章<sup>②</sup>,这些理论探讨也为第三代导演的民族化创造提供了借鉴。

然而,第三代导演的电影在民族化问题上

<sup>①</sup>钟惦棐:《电影的锣鼓》,《文艺报》1956年第23期。

<sup>②</sup>赵丹1961年写的《林则徐形象的创造》和郑君里1961年导演《枯木逢春》后写的《歌颂新人、新农村的一次尝试——〈枯木逢春〉创作得失初探》,都专门谈到向民族传统学习问题。分别参见赵丹:《银幕形象创造》,中国电影出版社1980年版;郑君里:《画外音》,中国电影出版社1979年版。

也存在着严重弊端,主要原因在于其民族化追求常常与狭隘、封闭的左倾政治意识形态紧密纠缠在一起,而背离了“五四”以来新文艺的现代价值取向。特别是在1960年后,电影的民族化、大众化呼声和“防修”、“反修”、“阶级斗争”等极左政治相呼应,一方面使得电影对民族传统的学习逐渐形式化、狭隘化,另一方面又使电影所表现的生活内容被极左政治严重图解而趋于虚假,电影的民族特性和民族风格在大多数影片中反而严重受损。第三代导演的电影民族化实践表明,现代性是民族化的前提和内核。民族化如果只拘泥于传统艺术形式的借鉴,如果固步自封而不能开放汲取国外优秀的思想艺术资源,更关键的,如果拒斥现代性,则不可能创造出能屹立于世界艺术之林的现代民族电影。

#### 四、与中国电影传统的关系

最后,第三代导演的艺术创造与中国电影传统的关系,以及由此出发如何整体评价第三代导演电影的艺术价值等问题也值得探讨。第三代导演的艺术创造与中国电影传统的关系问题在“反右”前后有过较为集中的争论。在“反右”前的“双百”时期,在当时的“鸣放”声中,很多电影界人士批评当时的电影没有重视20世纪三四十年代的中国电影传统。孙瑜说:“目前国产电影的质量不高、千篇一律的严重情况引起了广大观众的普遍不满。上座率低到30%到40%左右,甚至还有低到9%的。我觉得我们没有很好地接受‘五四’以来进步电影的传统是一个重要的原因。”<sup>①</sup>石挥也认为:“割裂中国电影传统的问题,现在才开始引起注意。”<sup>②</sup>1956年12月24日《文汇报》发表社论《电影讨论中的几个问题》,也专门谈到“怎样接受‘五四’以来优秀电影的经验问题”,指出:“认真研

究‘五四’以来进步电影的经验工作,做得实在太少。”尽管类似的意见在“鸣放”的当时就受到一些批评,在“反右”时更是遭到相当严厉的批判,但很显然,抛开政治意识形态的束缚,这些意见都真实地道出了第三代导演不少创作存在缺陷的一个重要原因:不重视吸收和借鉴三四十年代以来中国电影的优秀传统。那么,原因何在?三四十年代就创造过优秀影片的一批著名导演如蔡楚生、孙瑜、吴永刚、袁牧之、沈浮、郑君里、桑弧等当时不都还在电影界吗?并未远去的三四十年代中国电影的优秀传统其实相当程度上就“活在”他们身上,为什么第三代导演却不能很好地对这种仍然“活着”的电影传统加以继承和发扬呢?问题不难回答:延安文艺方向决定了第三代导演群体的电影创作虽然没有公开表明放弃三四十年代的电影传统,但也必然不会真正予以重视。延安文艺方向根本上就是文艺的“工农兵”方向,而三四十年代以上海为中心的中国电影则无疑是属于“资产阶级”和“小资产阶级”的。正如“鸣放”中有人所指出的:“有一种理论曾经流行一时,就是非常强调‘人民电影’只是从1947—1948年在东北开始建立的,实质上就是不承认解放前中国电影的进步传统。这种割裂历史的看法是以这样的理论作基础的:就是简单地认为过去的中国电影都是为小资产阶级和资产阶服务的,只有人民电影才是为工农兵服务。”作者认为,正因为如此,“许多过去曾经显露过光彩的电影导演和演员”,在现在的影片中“不但看不出他们在艺术成就上显著的发展和进步,甚至感到他们还不如过去已经达到的水平了”<sup>③</sup>。应该说,事实的确如此。延安文艺方向和当时的“人民电影”的创建目标,使第三代导演更加重视“延安电影团”以来的“人民电影”,并把它作为自己的直接源头。

需要进一步追问的是,为什么第三代导演

<sup>①</sup>孙瑜:《尊重电影的艺术传统》,《文汇报》1956年11月29日。

<sup>②</sup>石挥:《重视中国电影的传统》,《文汇报》1956年12月3日。

<sup>③</sup>汪巩:《电影事业走过的一段弯路》,《文汇报》1956年11月28日。

整体上未能超越第二代导演的电影创造？而进入新中国时正年富力强的第二代导演也为什么没有达到此前他们已有的创作水准？历史的启示是沉重的：三十年代左翼电影和战后进步电影继承并弘扬“五四”新文艺的现代精神，同时又广泛汲取民族文艺传统和世界优秀电影资源，从而创造出一大批具有现代气息和民族特色的优秀电影；而与之相反，五六十年代的中国电影却逐渐走入背离“五四”现代精神、脱离世界电影大潮的封闭、狭隘之路，其结果，是电影成为时代政治的附庸，三四十年代起步的电影现代化进程被严重扭曲，第二代和第三代电影家的艺术创造力遭遇强大桎梏，中国电影发展从已有的历史高度整体下滑，直至“文革”的深渊。历史的经验和教训表明，离开现代精神的引领，忽视与世界电影的广泛交流以及与传统电影的深刻联系，民族电影必将丧失生命活力。

当然，尽管第三代导演的电影与三四十年代电影相比存在明显落差，但两者也并非完全没有历史和美学的联系。因为，艺术创造毕竟不同于观念认知和理论探讨，创造主体身上的历史、美学和精神的积淀，总会通过种种自觉或不自觉的形式渗透到创作中来，何况为数不少

的第三代导演就曾深受左翼电影以来的进步电影的影响，有些还亲身参与了三四十年代进步电影的艺术实践，这些历史的、美学的、精神的印记是不可能完全绝迹的。实际上第三代导演的电影总体上呈现出如此特征：凡是在思想观念和题材内容上带有“五四”现代气息的电影，大多成就较高，与三四十年代电影的联系也更紧密，如《我这一辈子》、《林家铺子》、《早春二月》、《骆驼祥子》等取材于“五四”新文学作品的改编电影，和《红色娘子军》、《小兵张嘎》、《舞台姐妹》等取材于近现代历史的电影；反之，凡是打上延安文艺或苏联“人民电影”烙印而缺乏现代精神的电影，则即使其某些艺术技巧或细节有可取之处，整体成就也仍然不高，与三四十年代电影的精神联系也更薄弱。第三代导演的绝大多数现实题材创作即是如此。第三代导演创作上所表现出的如此特征，折射出它们与中国三四十年代电影之间的内在联系，也为深入思考中国电影的现代性创造，审视中国电影的现代化进程提供了深刻启示。

（责任编辑：陆 林）

## On Artistic Creation of the Third Generation Chinese Film Directors

HONG Hong

**Abstract:** The third generation Chinese film directors adhered to the film ideals and artistic mission due to the needs and constraints of the political era. But because of the interference of leftist political movements, they gradually formed a passive mentality of “not seeking art actively, but staying correct politically”. This ideology exerted a negative impact on their works. However, the third generation film directors still made a lot of artistic creations showing the great features of the times in terms of the lens using, picture composition, montage art, the movie’s popularization, nationalization and other aspects. In addition, the relationship between the third generation director’s artistic creation and Chinese film tradition needs our thorough examination.

**Key words:** third generation film directors; film language; popularization; nationalization; film tradition