

1920-30年代中国文学对早期中国电影 叙事和表意功能的影响^{*}

冯 果

(华东师范大学 传播学院, 上海 200062)

摘要: 电影发展史就是一部不断地从相邻的艺术样式中吸收养分的历史。在电影诞生初年, 为了使早期电影能够流畅地叙述故事、传情达意, 中国电影人从鸳鸯蝴蝶派文学和左翼文学中吸收了大量的养分。在技术上支持了电影从简单的记录功能发展成为一门新兴的艺术。

关键词: 鸳鸯蝴蝶派文学; 电影叙事; 左翼文学; 电影表意

Abstract The development of movies is a history of borrowing from related arts. In the early years of movies, in order to tell good stories and to express feelings and significance, Chinese movie-makers borrowed abundantly from Mandarinate and Duck & Butterfly School literature and Left Wing literature, thus turning movies from a mere record into an art.

Key words Mandarinate and Duck & Butterfly School literature; movie narration; Left Wing literature; signification of movies

中图分类号: I106 文献标识码: A 文章编号 1006-6101(2010)04-0099-10

电影发展史就是一部不断地从相邻的艺术样式中吸收养分的历史。在电影诞生初年, 为了使早期电影能够流畅地叙述故事、传情达意, 世界各地的电影人改变了简单记录动作的拍摄方式, 开始尝试着从戏剧和文学方面去寻找好的题材, 一时间改编电影盛行。“这一从 1906 年以后开始兴起的运动, 因受百代《基督受难》剧成功的刺激而更加蓬勃。意大利拍了《庞贝城的末日》, 美国拍了莎士比亚的戏剧和《尼禄火烧罗马》, 丹麦拍了《茶花女》。而百代则组织了‘作家及文学家电影协会’……当时百代公司的‘作家及文学家电影协会’是由居根汉姆和皮埃尔·德库塞勒二人领导的。德库塞勒是一个写过很多闹剧、连载小说和通俗小说的作家。”[1: 73-74] 在中国当然也不例外, 从上世纪 20 年代电影与鸳鸯蝴蝶派文学结合形成戏剧电影开始, 直到上世纪 80 年代, 中国电影几乎一直是戏剧式电影独统天下, 很少能看到其他风格和手法的电影。电影除了从叙事文学作品

^{*} 教育部资助项目名称: “中国电影院线研究”, 项目代码: 760 3599, 项目编号: 08JL760007。

中吸收养分以外,对别的艺术形式关注得较少。当然,形成这种局面的原因很多:首先,中国文化中强调因果报应,相信世界是理性的、可以解释的,这正是戏剧电影构成的主要因素,因此戏剧电影与中国千百年来形成的审美习惯非常吻合。而19世纪末在欧洲知识界兴起的现代文艺思潮却与之相反,它们否定理性,否定因果,主张用非理性的知觉、本能、潜意识等原始力量表现自我等等,因此,强调因果关系、矛盾冲突的戏剧电影在欧洲知识界很难产生普遍认同。

其次,文学在中国有着得天独厚的地位,文学除了像其它艺术形式一样具有审美作用以外,它在中国还有一个非常现实的作用,即经世致用。多少年来,中国文人通过一手好文章参加科举考试,走入官场,实现自己报效朝廷或国家的目的,因此,文学在中国人的心目中自然高于其它那些只能作为修身养性的艺术样式。电影一旦与文学结合,就被认为找到了它发展的正途,创作者很难从内心摆脱对文学的依恋。西方则有所不同,从文艺复兴时起,无论是美术、音乐还是其它艺术形式所取得的成就都不在文学之下,因此,没有人把文学凌驾在其它艺术形式之上,电影很自然地各个不同艺术门类中吸收养分。

再者,共产党领导了左翼电影运动,为了更好地宣传政治纲领,他们鼓励大量的左翼作家进入当时的电影圈。这些作家很多在文学领域已经取得一定成绩,由于这些外在原因走进电影圈,他们当中的多数只是把电影当作宣传手段,内心深处却更加倾向于文学,认为电影只是文学的一个类型,因此,当这批人逐渐掌握了中国电影的领导权后,中国电影在很长的时间内是深受叙事文学影响的戏剧电影的天下,就在情理之中了。

除上述原因外,几十年来,电影的艺术性并没有真正被中国知识界充分认识、加以思考也是不容忽视的重要原因。

1920年代,商人为其赢利目的大量改编鸳鸯蝴蝶派作品,虽然推动了电影叙事在艺术方面的发展,但是,这种被市场逼迫出来的发展很难持续。对于商人来说,一旦电影能够吸引观众,对电影艺术领域探索的动力马上消失,为了保证赢利,他们大量复制面目相似的作品。与此同时,处在初级阶段的电影,表达手法还不丰富。这种建立在技术基础上的商品,很难引起轻技术、重人文的中国知识分子的兴趣,因此,早年优秀知识分子中鲜有以电影为职业的。因为没有这样一个群体,也就很难在当时的中国电影圈中,形成大量吸收其它艺术门类发展电影艺术的氛围。30年代以后,由于日本人的入侵、国共两党的内战以及执政党把电影作为其政治宣传的喉舌等原因,电影失去了作为一门艺术形式发展的时间和空间。因此,一直到上世纪80年代以前,中国电影主要从文学中吸收营养,特别是叙事文学作

品。改编自小说的电影当然如此,即使原创电影作品,创作思维方式仍然是叙事文学式的。

1920年代“鸳鸯蝴蝶派”小说对电影叙事功能发展的影响

凯恩·柯恩在他的一篇论述电影与小说关系的文章中谈到:“叙事是连接小说和电影最坚固的中介,文字和视觉语言最具有相互渗透性的倾向。……用简单的话来说,它们两者都讲一个故事。……虽然在电影中这种讲述主要是按空间形式完成的,而小说是用时间形式完成的,这段故事在电影和小说中都是随着观众或读者所提供的想象的空间和时间而展开的。”[2:70-71]中国电影在迈入叙事阶段即与“鸳鸯蝴蝶派”^①小说结下了不解之缘。一是借鉴“鸳鸯蝴蝶派”小说的叙事方式,当时的电影类型几乎都来自“鸳鸯蝴蝶派”小说;二是吸收“鸳鸯蝴蝶派”文学的创作人才。程季华主编的《中国电影发展史》就指出:“从1921年到1931年这一时期内,中国各影片公司拍摄了共约六百五十部故事片,其中绝大多数都是由鸳鸯蝴蝶派文人参加制作的,影片的内容也多为鸳鸯蝴蝶派文学的翻版,这一派文人和已经堕落了文明戏导演、演员相结合,在相当长的时间内,盘踞了电影创作的编剧、导演、演员各部门,占有极为优势的地位。1924年,包天笑首先受聘于明星公司担任编剧,先后编出了《可怜的闺女》《空谷兰》《多情的女伶》等电影剧本;其他如周瘦鹃、朱瘦菊、张碧梧、徐碧波、程小青、陆澹盒、严独鹤、江红焦、施济群、郑逸梅、姚苏凤等人,也先后加入电影界,他们一面继续写作礼拜六派的小说,一面担任了各影片公司的编剧,或兼任电影宣传工作……”[3:56]倘去除此段叙述的意识形态色彩,它对当时电影界大致情形的认定是不错的。

刚刚摆脱早期技术束缚的中国电影与“鸳鸯蝴蝶派文学”如此亲密融合,是有多方面原因的。

其一,电影生存的需要。电影在中国是一个舶来品,最早在中国制作和放映电影的都是外国人,无论是电影技术还是资金投入,早期的私营电影公司都远不及外国电影公司。中国早期电影制作主要掌握在一些小型

① “鸳鸯蝴蝶派”是泛指20世纪初期至1949年之间存在的、以市民读者的趣味为诉求、以市场为导向的通俗文学的写作。“鸳鸯蝴蝶派”其实就是与五四新文学不同的中国现代的通俗文学的一个代称。“鸳鸯蝴蝶派”文学在市民社会中取得了巨大的商业性的成功,堪称是中国现代流行文化的主潮。参见张颐武:《千禧回望:“内向化”的含义——中国早期电影的“另类的现代性”的价值》,《当代电影》2001年第6期。

的私营业者手中,20年代中期大大小小的电影公司有100多家,其中不少是“一片”公司,还有相当数量的无片公司,就是当时最具影响力的明星影片公司,其资金也不雄厚。郦苏元在《中国无声电影史》中这样描写明星影片公司的成立:“张石川便约了几个朋友,在贵州路租了房子,挂出‘大同交易所’的牌子。在等待当局签发执照的过程中,他又改变主意,想办影片公司。于是,再度与郑正秋合作,又约上周剑云、郑鹧鸪,后又加上任矜苹,五人凑了万把块钱,对外号称五万资本,摘下原来的牌子,换上了明星影片股份有限公司的招牌。”[4 82]明星影片公司尚且如此,其他的电影公司就可想而知了。如此规模制作的影片如果实打实地与外国片相撞,几乎是必死无疑。至于电影院,1920年代“全国还只有一百多家影院。上海天津等大城市的第一轮影院,几乎全部操纵在外国商人手中,只放映外国片。即使是极个别的由中国人投资的影院,在放映中国电影上,也考虑再三,怕影响营业。因此中国各制片公司所依赖的国内市场,仅仅是大城市的二三流影院和内地中小城市一批为数有限的影院而已”[3 125]。

当时的情况其实与我们今天电影人所面对的电影市场十分相似,受过较系统教育的国人都爱看外国电影。中国电影只能在一些较差的影院上映,观众多是城市贫民,由于他们接受外国影片有很大的文化障碍,因此偏爱国产电影。他们受到中国传统故事的叙事风格的影响,容易被中国式的程式化故事所吸引:“这样的叙述模式强调‘故事性’,倾向于制造浪漫或传奇的魔咒。这类传奇魔咒可上溯到明戏剧如果不说唐传奇的话;它更被进一步定义为一种传统中国小说和戏剧的显要而正统的特色,从而使中国小说和戏剧显得‘丰富、新奇、峰回路转而情节曲折’。此类的情节架构很容易熔巧合和邂逅于一炉,从而展开或披露各种冲突。”[5 112]普通市民喜欢的这种叙事结构,正是鸳鸯蝴蝶派小说的特色。鸳鸯蝴蝶派小说就是以迎合市民阶层的口味而吸引广大读者的,它故事性强,充分满足人们游戏、猎奇的心理状态。正是这样一些猎奇、趣味故事使得鸳鸯蝴蝶派小说形成了广泛的读者群,而早期电影制作者也是看到了这批读者群的广泛才主动与鸳鸯蝴蝶派文人结合,以此,小本经营的早期电影制作者能够在在外片强大的压力下分得一部分中国电影的市场份额,为在襁褓中挣扎的中国电影找到了一条生路。

其二,电影叙事技巧发展的需要。中国电影的发展与欧美电影的发展轨迹十分相似,在经历了早期技术探索阶段之后,欧美电影也是很快进入了叙事阶段。乔治·杜萨尔在《世界电影史》中写到:“在1907年到1908年这段时期,很多人都认为电影将趋向灭亡。许多电影院因为没有顾客,都陆续倒闭了。这种不景气一部分是由于影片‘题材危机’所引起的。当

电影开始描写心理、复杂的情节或一些来自历史和戏剧中的题材时,它还不知道怎样叙述故事。全部故事情节在10分钟内用拙劣的方法和原始的电影语言潦草地表现出来。”[1:73]那时候中国的电影人都不重视剧本,很多电影是根据一个大纲拍摄的,写故事的大多是一些业余作家或是一些小报记者。赵丹如此描绘他早期拍电影的情境:“那时候,拍电影没剧本,就如猜谜一样,最好的情况是事先说一次戏,也不过说个大概故事,至于怎么拍,得到现场去揭底,临场表演的时候,一切得听‘导演先生’的摆布,所谓电影表演艺术,不过是依样画葫芦。这时候导演坐在机器旁,一声‘开麦拉’机器已经走动了,只听他喊:‘阿丹!把右眼睁大些!……咬上嘴唇!……松开,再咬下嘴唇!……抓头发!……低一点!……’镜头就全成了。”[6:1]用这样的方式拍摄出来的电影,其讲述故事的能力可想而知。因此,电影制作者为了提高电影叙事的能力、挖掘其表现潜能,自然而然地把目光投向了文学。欧美电影同样如此,这一时期,大量的小说被改编成电影。电影在完成最初的技术探索之后,便与文学迅速接近,这似乎是许多国家电影发展史的共同之处。

当早期中国电影人为了发展电影叙事而把目光投向中国文学时,本有两种选择摆在他们面前:一是深受外国文学影响的新文学,二是受传统文学影响更深的鸳鸯蝴蝶派小说。有意思的是,作为现代工业新产物的电影此时并没有选择几乎是和它同时诞生的中国新文学,而是选择了形式上老旧得多的鸳鸯蝴蝶派文学。柯灵曾经如此叙述电影业的这个选择:“‘五四’新文化运动肩负着反对帝国主义和封建主义的庄严任务,《新青年》高举的旗帜是科学与民主。这是中国现代化运动的序幕,不可抗拒的时代潮流,推波助澜,还是迎着这个潮流逆水行舟,是新营垒和旧营垒的楚河汉界。电影没有卷入这一场激烈的新旧斗争,却长期地和旧文化保持千丝万缕的联系。”[7:336]电影业之所以如此选择,原因自然是多方面的,但其中有一点不容忽视:当时新文学作家普遍的强烈的思想启蒙意图,使他们特别注重以文学启发民智、教化读者,而很少考虑如何去适应读者——特别是文化程度比较低的普通市民的阅读习惯。由此创作出来的小说,无论是《狂人日记》《伤逝》还是郁达夫式的自传体小说,几乎都是情节平淡、故事性不强的。这恰与急于发展故事性叙事的电影需求背道而驰。此时中国电影的发展已经到了一个瓶颈:不但是经济压力,而且技术本身也要求电影向故事性叙事方面拓展,倘无此拓展,技术也将停滞不前,因为技术的创新总是在解决其面对的发展难题的过程中得以实现的。而鸳鸯蝴蝶派小说的加入,不但大大地拓宽了电影的故事性叙事的类型,也明显增加了电影叙事的内容,这就能促使电影技术在呈现骤然扩大的故事内容的过

程中,不断克服原有技术的局限,丰富电影的表达手段,使电影能够在技术上越来越自如地表现多样的生活图景。中国电影要迈向“理性的感性显现”的艺术阶段,这似乎是必经的一步。

当然,电影如果不首先经过故事性叙事这个环节,而是直接在表意层面上进行探索,从技术的角度来说不是不可以,当时的苏联电影就很快进入了表意阶段。但是,苏联的情况很特殊,十月革命成功后,苏联电影由国家投资生产,对一个新的社会主义政权来说,用电影教育民众而不是挣钱成为了它的主要目的。当电影被用作教化工具时,电影对表意功能的需求就被大大提高了,因此在苏联产生了研究镜头表意作用的蒙太奇学派,它使得苏联电影在艺术层面上有了很大的突破。先对电影的表意功能进行开掘,然后再进行叙事方面的发展,这是苏联电影艺术走过的道路。但是,中国电影,如同欧美电影一样,并没有得到来自政府的财政和政治的强大制约,因此它首先要满足市场的需求,而此时的市场需求,主要集中在故事性叙事方面,中国电影的艺术、技术发展道路与苏联电影不同乃至正好相反,也就十分自然了。

更进一步来看,中国电影的这种先叙事后表意的发展过程,就电影艺术自身的一般发展轨迹而言,也是更为自然的。因为用电影来表现一段感性、形象的故事生活,比用来直接表达一些理性、深刻的思想内涵,应该更容易一些。“电影的任务与其说是提供有关人物内心的信息,不如说是传达人物的理性、情感、形体的或三者结合在一起的体验。但是如果要给杜尔涅特提出的三种经验方式排出先后次序的话,该是形体的第一、其次是感情、再次是理性。”[8 116]无论多么优秀的作家都不可能像电影一样直观地表现一个具体可见的形体,而在一定技术条件的支持下,电影能与小说同样逼真地表现故事情感的喜怒哀乐。相对困难的或者说对技术、技巧要求更高的,是用电影来直接表现理性思考。对于电影能在多大程度上进行理性思考的表述,电影界一直争论不休。一门新型的艺术形式的发展,通常是由简到繁、由易到难一步一步走过来,如果说这是一个规律,那么,中国电影业把目光投向鸳鸯蝴蝶派小说,通过和它的结合首先发展其故事性叙事的功能,应该说是选择了一条正确的道路。

为明星公司创造了巨额票房的影片《火烧红莲寺》改编自向恺然的畅销武侠小说《江湖奇侠传》。较之以前的武侠片而言,这部电影“情节繁复、可谓峰回路转,变化多端。……人物繁多,名字响当当的就有七、八个之多,且个个有绝招。……摄影师在摄影技巧的使用上颇具匠心。该片的摄影师董克毅经验丰富、肯动脑筋,他不但善于借鉴别人的长处,还亲自琢磨出了不少摄影上的奥秘。比如,他使用‘接顶’法把画在玻璃板上的红

莲寺顶与没有寺顶的布景巧妙的拍摄在一起,构成完整的红莲寺的辉煌建筑,他还通过将真实的人物与卡通形象结合到一起,表现出‘剑光斗法’。……他凭着想象用土法子试验,终于想出了空中飞人的拍摄法。” [4 229]

如果说这一时期的武侠片、神怪片对电影技术的运用做了不少探索的话,其它一些类型影片却在导演的技巧方面有了很大的提高。孙瑜自编自导的影片《野草闲花》据他自己称,该片创作时受了小仲马的《茶花女》和美国影片《七重天》的影响。孙瑜在影片中对导演的镜头语言进行有效的开掘。“该片虽然也涉及到了穷苦人的生活,叙述了一个几乎成为悲剧的爱情故事,影片的基调是明快的、略带浪漫色彩的。影片中出现了许多可爱的小动物和滑稽的小道具,用以调节气氛。即使在表现惨况时,他也忘不了做一些轻快的穿插,比如,片头老王头与妻子看见一倒毙荒野的妇人及其怀里啼哭的婴儿,妻示意老王头去抱婴儿,王不从,妻便拧王的脸,王现出痛苦状,随即驯服从命。” [4 263]

正是因为这段时间里电影技术的发展和导演创作手段的大幅提高,使得电影叙述故事的能力有了很大的提高,可以通过视觉语言表达比较复杂的内容。当视觉语言发展到一定高度时,默片电影进入了成熟期。1933年的《小玩意》和《城市之光》、1934年的《渔光曲》和《神女》成为默片时代的杰作。到了30年代初,声音技术在电影中出现,使以视听为基本手段的电影复制现实生活的能力得到了飞跃的发展,电影亦由此完成了在叙事阶段的技术积累,为向更高层次——表意阶段的发展做好了基本的准备。

1930-1940年代:表意功能的发展与左翼文学

从1920年代中期开始,经过“古装片”、“武侠片”和“神怪片”这三股类型电影创作热潮的推动,国产片的观众人数大增,电影市场出现了繁荣景象。以上海明星电影公司为例,1925年前后该公司拍摄一部影片的平均成本为6000元,而他们在国内市场与南洋市场销售时每片平均收入可达20000元,利润率高达200%以上。如此丰厚的利润和只需出片即有人购买的卖方市场形势,对投资者形成了巨大的诱惑,许多原本对电影知之甚少的投资者纷纷将资本投入电影业。然而,这只是一种虚假的繁荣,它既没有稳定性,也没有长期性。在利润的驱使下,当某种类型的影片受到市场“追捧”时,一大批模仿者蜂拥而至,而这数量甚巨的模仿之作,既缺乏艺术上的创新,又粗制滥造。尤其是众多小公司,由于资金短缺而又想

尽快获利和周转,一味制作电影“快餐”:“到旅馆里开一间面南的房间,把演员带了去化妆,对光开拍,既不要搭布景,又不用租木器,所费不过三五元,一摇就是两千尺,再雇几个临时演员,多拍一点外景,十天半月,一部影片已经拍完。”[3 133]这样的制片方式自然给那些精雕细琢的电影创作带来巨大的压力,逼得大家都转向眼前的经济效益。明星公司推出的《火烧红莲寺》一口气拍了18部之多,终于看倒了观众胃口。到了1930年代初,观众再也不愿意看这些粗制滥造的类型电影了,中国电影再次面临市场危机。

另一方面,当电影在叙事手段上达到一定程度之后,如何用具体的被摄物件来表现对生活的深度理解,也顺理成章地摆到了电影人面前。其实,早在1920年代初,电影对表意功能的需求已开始出现,而这同样也与对电影的教化作用的强调有关。郑正秋、张石川都认识到电影的潜在教育作用,在赚钱之余,也愿意通过电影来提高国民的道德思想水平。《明星电影股份有限公司组织缘起》就曾如此申明:电影与国民道德实业发展有莫大关系,可以补家庭教育及学校教育之不及。五四新文化运动之后,改良教育的社会呼声很高,明星公司就在1923年推出了其第一部关注现实的社会片《孤儿救祖记》通过对家庭纠纷、悲欢离合的故事的生动表现,突显教育改革的社会主题。《孤儿救祖记》这种把对社会现实生活的批评融入到悲欢离合故事结构的叙事尝试,开启了以后中国电影中一种重要的叙事模式,它既符合老百姓的一般审美习惯,也符合“文以载道”的中国传统的救世思想,因此对以后的中国电影产生了重要的艺术影响。但是,由于早期电影在表意手段方面的探索十分有限,造成技术和导演技巧两方面的限制,使得《孤儿救祖记》不得不主要通过情节结构和人物特写镜头来表现社会主题和人物内心的情感深度,以至故事巧合过多,人为痕迹太重。当导演没有更多的表意手段可用、电影表意技术完成不了应该完成的任务时,自然只能用简单故事巧合来凑合了。

1930年代,由于“九·一八”事变,民族危亡意识再次觉醒,观众对电影把握现实生活、反映人们的生存状态的能力提出了新的要求。这为电影的表意功能的发展提供了有利条件,使电影表意艺术发展的内在动力和电影市场的需求形成了某种契合关系,电影艺术向表意方面的开掘已是迫在眉睫。电影公司为了迎合民众的口味,扭转经济困境,开始寻求和挖掘一些具有时代感、现实感、有较强社会意义的影片。与此同时,共产党领导的左翼文化人也从另一面看到了电影作为传达其政治思想的工具的巨大可能,主动向电影业靠近。1930年,新文化运动的主将鲁迅将日文版的《电影与资本主义》一书翻译成中文,在“译者附记”中,他明确谈到电影作为政治

和思想宣传工具的意义。其后,一批左翼作家如夏衍、阿英等人进入电影公司,真正将中国电影与左翼文学联系起来。1932年由明星公司拍摄、夏衍编剧、程步高导演的《狂流》是第一部注重思想性和形象性的左翼电影。紧接着夏衍又将茅盾的农村三部曲之一《春蚕》改编成电影剧本,也由程步高把它搬上了银幕。这是“五四”新文学作品首次被搬上中国电影银幕,它标志着中国电影和新文学的真正结合。在此之后,一大批左翼文学和戏剧工作者投入到电影活动中来,如田汉、沈西苓、蔡楚生、吴永刚等人,继承“五四”新文化运动的传统,用现实主义的手法,拍摄了大量具有明确反帝反封建的政治意味的电影,如《新女性》《桃李劫》等。1937年拍摄的电影《马路天使》既是1930年代最后一部左翼电影,也是其艺术上的巅峰之作,避免了大多数左翼电影的概念化说教的毛病,把电影的艺术性和政治性结合得比较好。

这批左翼电影在情节上并没有放弃前期“鸳鸯蝴蝶派”式的故事性叙事手段,但在表现手法上,它们吸收了美国电影的大量表意技巧。以左翼电影代表作《小玩意》《渔光曲》和《三个摩登女性》为例,3部作品都选择了婚姻关系作为叙述题材,故事结构很相似:富家公子与贫家女的恋爱与救赎的故事,或旧式的家庭、金钱对爱情的破坏,等等,与中国古典戏曲和鸳鸯蝴蝶派叙事传统中才子佳人的故事结构非常相似。左翼作家有明确的“从婚姻这一基本的社会伦理关系入手对社会关系进行重组的意识形态图谋。财富等于罪恶,恋爱成为摆脱罪恶的手段,工人等于高尚的进步的力量,与工人的结合等于与高尚和进步结盟。这一系列的等式构成带有共同意识形态倾向的转喻,……。”[9]正是为了让观众能顺利接受这种意识形态的灌输,他们继续使用惯用的故事性叙事方法;但同时,为了让上述“初级马克思主义思想”能得到更清楚的表达,他们有意识地引用新的表意手法,夏衍的两部对比式结构的作品《上海24小时》和《压岁钱》都深受美国电影创作方法的影响。“《上海24小时》完全采用格里菲斯的对比式剪辑法:一边是高卧不起的富家太太,一边是下夜班的女工;一边是童工受伤血流在地,一边是太太把不愿喝的鸡汤泼在地上;一边是童工的父亲没钱付给医生,另一边是阔太太拿出二十两银子给狗看病。作者通过这种场景和人物行为的对比性描写,使财富成为罪恶的转喻,同时使贫穷者的不幸与富者的不仁建立了自然的因果性联系,从而不动声色地实现了自己阶级批判的意识形态意图。”[9]这种对比性并置的呈现方式,成了当时左翼电影普遍采用的表意手段,效果强烈。它清楚地显示了,左翼电影强烈的表意目的与当时中国电影对表意手法的大量挖掘和展现有多么直接的联系。正是这种联系,推动电影表意功能在这一时期得到了前所未有的发

展。在左翼电影人的引导下,电影作为抗战时期宣传鼓动的手段,关注现实、教化民众的表意作用得到空前的巩固,因此,40年代出现了一批反映社会生活的现实主义电影:《万家灯火》《乌鸦与麻雀》《天堂春梦》以及情节剧史诗电影《一江春水向东流》《八千里路云和月》等等。当然,也正是由于电影表意手段的提高,1940年代中后期出现了极为另类的《小城之春》这种抛弃现实功利作用、具有极强人文关怀的艺术电影。导演费穆用诗化的电影语言在影片中探讨人的情欲与文化的冲突。电影作为艺术不为任何现实功利目的,只在于把握人类生活经验的整体、探讨人类生存的可能性,原本是它的最高境界,可惜的是这种纯艺术电影与当时社会浸染于建设新世界的气氛很不协调,因此它的艺术价值直到30多年以后才被世人所关注。

短短40年间,中国电影与中国文学的结合,推动了其叙事和表意功能等方面的探索和发展,从最初单纯的记录动作的技术载体,迅速成长为表现人们生活经验的综合性的艺术媒介。而在这个过程中,文学——从鸳鸯蝴蝶派小说到左翼文学——的作用不可小视!

参考文献:

- [1] [法]乔治·萨杜尔. 世界电影史[M]. 徐昭,胡承伟译. 北京:中国电影出版社,1982.
- [2] [美]凯恩·柯恩. 从电影技巧到小说技巧[A]. 陈犀禾主编. 改编电影理论[C]. 北京:中国电影出版社,1983.
- [3] 程季华主编. 中国电影发展史[M]. 北京:中国电影出版社,1981.
- [4] 郦苏元,胡菊彬. 中国无声电影史[M]. 北京:中国电影出版社,1996.
- [5] [美]李欧梵. 上海摩登——一种新都市文化在中国[M]. 毛尖译. 北京:北京大学出版社,2001.
- [6] 赵丹. 银幕形象创造[M]. 北京:中国电影出版社,1980.
- [7] 柯灵. 试为“五四”电影画一轮廓[A]. 罗艺军主编. 中国电影理论文选. 下册[C]. 北京:中国电影出版社,1992.
- [8] [美]爱德华·茂莱. 电影化的想象——作家和电影[M]. 邵牧君译. 北京:中国电影出版社,1993.
- [9] 唐锡光. 浅谈30年代左翼电影的寓言化倾向[J]. 山东大学学报,2003(3):40-41.