

# 从话本逻辑到蒙太奇逻辑

——二十世纪二三十年代中国影像叙事实践的变迁

林清华

“话本”作为一种叙事逻辑，对中国叙事艺术发展有着深远的影响，事实上，它所暗含的中国传统社会的道德与教化指向，已经使其上升为民族文化的一种身份指认。中国电影叙事的早期明显依附于“话本逻辑”，这是一种传承上的必然结果，也是一种策略性选择。但是，随着电影艺术本身的逐渐成熟与自律，中国电影叙事开始形成一种新的叙事逻辑，即“蒙太奇逻辑”，它的形成无疑是西方影像文化影响的一个结果，也在一定程度上意味着20世纪20、30年代中国叙事实践的变迁，昭示着中国叙事逻辑全新的发展方向。

## 一、话本逻辑与说书人传统的演进

以诗文传统为根基的中国传统戏剧叙事，对早期电影叙事有着强烈的规训与制约，这是不争的事实。其实，究其更深的根源，在传统戏剧叙事的背后，还隐藏着一个更为具体的叙事逻辑，它不仅决定了中国传统戏剧叙事的主要框架，也几乎决定了其他传统叙事形态的主要面貌，它虽然只是中国传统小说的叙事样式，却似乎成了所有传统叙事形态的通用准则，无论是戏曲还是其他艺术样式，都受到它深刻的影响。因为它所代表的叙事框架，暗含着中国传统社会的道德与教化指向，所以在某种程度上，它已经不仅仅是一种单纯的叙事手段，而上升为某种含有意识形态意义的叙事逻辑，即所谓的“话本逻辑”。中国传统戏剧叙事的基本形态说到底也是“话本逻辑”规约的结果。

根据胡士莹的《话本小说概论》所定义的话本概念：“话本，在严格的、科学的意义上说来，应该是、并且仅仅是说话艺人的底本。”<sup>①</sup>其叙事结构包含四大部分：入话、头回、正话以及篇尾。所谓“入话”大体上是诗词入话，这些诗词与后面的正文有直接的关联，具有营造意境、培养情绪、抒发感慨、点题引题的作用。“头回”也是话本叙事的独有模式：“在不少话本小说的

篇首,有时在诗词和入话之后,还插入一段叙述和正话相类的或相反的故事。这段故事,它自身就成为一回书,可以单独存在,而位置又在正话的前头,所以叫做‘头回’。”<sup>②</sup>就说话现场而言,“头回”的主要功用在于拖延时间,以等待更多的听众。所谓“正话”,便是话本的主体部分,是铺展情节、塑造人物和描写环境的主要载体,就其形态而言,与现当代小说并没有太大的差异,但在叙事结构上,大部分的话本都采用一种预警式的叙述方法,即话本一开始就指向一个特异的结局,直接预示人物的命运。譬如“这回书单说一个官人,只因酒后一时戏笑之言,遂之杀身破家,陷了几条性命”(《十五贯戏言成巧祸》)。这段话毫不隐藏、简明扼要地概述了故事的开端、发展与结局。同时,在“正话”展开的过程中,说书人不断地介入事件里边,打断叙事的节奏,发表自己对事件、人物的看法,与听众进行交流,使叙述主体与叙述客体都处在自己的控制之下。所谓“篇尾”是整个话本的结局,却不是故事的结局,而是说书人对所叙述故事的总结和交待,它也是一个相对独立的附加部分,说书人借以发表总结性意见,进行职业化表演,展示他对故事的主观理解和把握,或评论,或劝诫,但总体上都离不开符合封建意识形态的说教。

从宋元到明清,这四大结构成了话本演绎的一种逻辑,无论是拟作者的文字叙事,还是说书人的口头叙事,乃至根据话本演绎而成的戏曲叙事,都要严格地遵循这一逻辑。通过比较可以发现,在话本的四大结构之间,存在着一种类似于圆环的关系,从头至尾,都穿插着一条隐形的链条,即符合民族意识形态规训的独有的叙事美学。头尾呼应,框架清楚,层次分明,不管叙述过程如何散漫、碎化,但整体的叙事结构都必须显示出一种近乎圆形的封闭性。这种封闭性其实是中国深厚的农耕文明的显现。根深蒂固的自给自足的文化心态,在很大程度上催生了对叙事艺术的圆转完满的形式诉求。无论是话本还是戏曲叙事,都是对这一民族叙事的惯常模式的遵循。

根据陈平原的研究,早期话本是一种相对单纯的说书艺术,无论是叙事还是价值取向,都要生动活泼得多。但随着文人创作的介入,话本开始逐渐脱离说书传统,成为真正的案头之作。陈平原认为,文人独立撰写的小说,与根据说书艺人底本改编的小说的最大差别,莫过于后者重情节而前者求教诲。小说家显然更醉心于惩恶扬善的说教,大段大段地发表未必十分精彩的议论,这样,拟想中的“说书艺术”逐渐被文人自以为是的“道德文章”所取代。就像自怡轩主人在《娱目醒心编·序》所说的,小说“既可娱目,亦以醒心”,不管是忠孝节义,还是因果报应,都必须“隐寓于惊魂眩魄之内,俾阅者渐入于圣贤之域而不自知”<sup>③</sup>。然而,反讽的是,虽然文人与说书人分属于两个不同场域的掌控者,但是不论文人的介入如何充分,在与说书人的较量中,仍然处于下风,因为他们在文本场域“未必十分精彩的议论”要想获得近乎十分广泛的道德教化效果,必须依赖说书人的现场评说。案头之作毕竟属于精英化创作,其接受群体也相对有限。唯有说书人掌控大局的书场,才能与戏场一样,直接面对广泛的“受教”群体,说书人恍若现代沙龙中的主持者,堂而皇之地引导文人意识形态的传播指向。因此,在话本叙事格局中,说书人作为一种“代言人”,却扮演着比著者更加显要的角色。因此也可以这么认为,在文人对说书艺术强势介入、日益把话本逼向案头文学的同时,说书人却因为与文人意识形态的联姻,其在场优势反而得到进一步巩固,所创制的民族叙事模式,渗入到随后的各种叙事艺术之中,甚至连文人最后都不得不“屈服”于说书人的话语权力。一个重要的表现是,文人创作的拟话本和后来的长篇章回小说,说书人成为故事的叙事主体和最权威的叙事成分,统领文本的发展过程。显然,这是文人主动的有意识妥协的结果,谋求假借说书人的口吻更有效地传达自己的意识形态立场。

不难想见,几乎与宋元话本同时兴起的宋元杂剧以及之后的明清戏曲,之所以表现出同样的叙事美学特征,也正是基于这种“说书人传统”的需求。话本叙事中的说书人传统,以打断叙事进行道德评说的演进方式,在宋元杂剧乃至后来的明清戏曲中,是以众多的插科打诨的形式出现的,他们也常常游离于主体叙事之外,以一种调侃的方式,完成说书人的道德评说的任务。所以,不论艺术形式是否发生变换,但话本的叙事成为一种逻辑,与衍生出来的说书人传统一起,作为一种民族叙事体制的表征,深深地影响着民族艺术的叙事范式,乃至某种试图获得民族文化身份、参与民族审美秩序的建构。

话本脱胎于古老的史传传统,对真实性的强调远远超过对虚构性的需求,这体现的是一种民族化的叙事态度。具有史传传统的叙事艺术总是害怕堕入虚构(欺骗)的质疑中,极力以各种证据与理由来证明叙事内容的“确有其事”。这虽然是中国传统叙事艺术尚不发达的表现,但其实也体现着民族意识形态的规训指向:事若不实,如何能证明作者的道德品性?又如何维护作者的文化权威?更为关键的是,又如何能载道立言、引人遵从封建道德礼教与官家意识形态?是故,在说书人的开场与篇尾中,总是要以某某名士“所见”、某某名士“亲闻”,或直指故事的发生地点、时间来佐证故事的真实性,甚至打断叙事的流程,插入另外一段恍若亲见的故事来增强主体故事的存在合理性。

当然,民族叙事中的话本逻辑与说书人的“讲述”传统并非一成不变。参考孟昭连对中国古代小说叙事主体的研究,我们发现这样一条明显的轨迹:唐传奇的叙事主体是作者本人,最多是作者与叙述者并存。到了话本阶段,作者开始退场,代之以说书人和叙述者在场。最后,连说书人也逐渐退出文本,只剩下叙述者充当故事的见证人,并最终引发非说书体的现代小说的出现。这一演进轨迹,其实与西方文论所强调的叙述观念殊途同归。西方文论根据叙事成分在作品中介入程度的不同,将叙事艺术分为“讲述”和“展现”,认为“讲述”的叙事作品中作者主观介入较多,影响作品的真实感,而“展现”的叙事作品则排除作者的主观意识,所以是“客观”的,真实性更强。这种认识渊源于柏拉图关于“纯叙事”和“纯模仿”的区分。柏拉图在《国家篇》中将叙事方式分为两种:一种是诗人“处处出现,从不隐藏自己”,即“纯叙事”,另一种是“诗人竭力造成不是他本人在说话”,而是某一个人在说话的假象,即“纯模仿”<sup>④</sup>。一般而言,推崇“展现”的小说,都反对通过作者这个“中介物”来“讲述”故事。可以说,从“讲述”向“展现”的转移,是叙事艺术的发展规律,中外皆然。因此,中国叙事艺术的变化轨迹,也可以视之作为一种对“主观”向“客观”、“讲述”向“展现”转变的追求。具体而言,这种由“主观”转向“客观”、由“讲述”转向“展现”的标志是:作者对故事的公开介入开始减少,甚至基本消失。“看官听说”、“话说”、“且说”、“却说”这一类“讲述”故事的固定用语使用频率降低,与“展现”相关联的描写手法逐渐增多,也即“有我”逐渐隐退,“无我”开始登场。譬如《儒林外史》第一回写王冕放牛时看到三个“头带方巾”的人在村外树荫下喝酒的场面:“那边走过三个人来,头带方巾,一个穿宝蓝夹纱直裰,两人穿元色直裰,都有四五十岁光景,手摇白纸扇,缓步而来,那穿宝蓝直裰的是个胖子,来到树下,尊那穿元色的一个胡子坐在上面,那一个瘦子坐在对席,他想是主人了,坐在下面把酒来斟。”孟昭连据此指出:“在这一场面描写中,叙述者像是一个置身场外的‘偷窥者’,只依靠自己的视觉功能看到‘胖子’、‘胡子’和‘瘦子’,依靠自己的听觉功能听到他们的谈话,此外便无意告诉读者更多的东西。这种叙述者全知能力的自我限制,在真正的说书体小说里,是基本不存在的。”<sup>⑤</sup>不过,这种窥视式的叙事方式其实正是影像叙事的一个基本原理,叙述者如同躲在摄像机镜头后面的电影导演,通过隐藏自己的存在,“展现”给观众貌似客观的视觉图景,使得读者不再依赖说书人以打断叙事进行道德评判的方式来获得强加的审美体

验,而是通过对相对客观的视觉“展现”去生发自我的价值判断。在这里,“视觉化”的呈现已经开始显示它潜在的解构力,对话本逻辑的内在结构产生巨大的冲击,也为“影戏”的出现酝酿了合法性的实践渊源。

其实,在“影戏”出现之前,书场本身就已经充当了这种“视觉化”呈现的部分载体,说书人以自己巨大的叙事威权全面掌控着相对封闭的书场。在叙事形式上,他既可以是编剧,参与故事的改写与创作;也可以是演员,饰演故事中的不同角色;甚至也可以是导演,负责故事中的人物、情节与现场观众的情韵与道德的链接。这些权力使得说书本身成为一种“视觉化”实践,或者一种粗俗简陋的影像叙事的原型。

## 二、话本逻辑对中国早期电影的渗透

且不说1905年北京丰泰照相馆拍摄的《定军山》仅是对京剧表演片段的简单记录,即便八年之后的影片《难夫难妻》虽然由郑正秋与张石川导演,但所有的演员却都由文明戏的演员担任。影片拷贝虽已丢失,不过根据时人的一些口述仍能了解到相关的情况。首先,就影片的叙事内容而言,它讲述了一对素不相识的男女被逼成婚的故事,“入话”、“头回”、“正话”以及“篇尾”等基本要素赫然在列,整个叙事框架几乎是对话本结构的严格遵循;其次,相比《定军山》,《难夫难妻》的拍摄手法依然没有产生什么技术性飞跃,按照张石川在《自我导演以来》中的说法:“导演技巧是做梦也没有想到的,摄影机的地位摆好了,就吩咐演员在镜头前面做戏,各种的表演和动作,连续不断地表演下去,直到二百尺一盒的胶片拍完为止。”“镜头地位是永不变动的,永远是一个‘远景’。”<sup>⑥</sup>从某种意义上说,《难夫难妻》其实是一出文明戏的完整复制,谈不上所谓的电影语言,说到底还是“讲述”传统在“影戏”中极为顽强的保留。早期电影理论研究者周剑云在评述长篇电影时说:“长本戏都犯千篇一律的毛病。中国人做小说和演戏总在末了一回、末了一本,故布疑阵,故作惊人之笔,嘎然中止。说什么‘要知后事如何,且听下回分解’,这叫做‘卖关子’。长本影戏也是如此。中国长篇小说和长本戏总是坏人害好人,公子落难小姐许婚,好人历尽千难万险,到后来坏人遭殃好人团圆,就此完结。长本影戏也是如此。”<sup>⑦</sup>这样的情节设计显然还是一种话本逻辑的表现。

即使已经从形式上脱离了话本的“影戏”,最初也还是以“奇技技巧”的面目出现的,是茶馆、书场的“餐点式”节目。因此,它所赖以生存的场所也就决定了早期的电影叙事必然要受到说书人传统的影响。尤其在无声电影时代,“说书人”只不过是改换了名称,以各种面貌与身份充斥在电影叙事中。19世纪末第一批外国影片在上海放映时,就有这样一位讲解员出场担任解说:“天华茶园演美国影戏,‘有美女跳舞形,小儿环走形,老翁眠起形,无不历历现诸幕上……并有华人从旁解说,俾观者一览便知’<sup>⑧</sup>。这种讲解员在不同的地区有不同的称呼,但任务都是既为外国影片担任翻译,又为观众讲述影片的情节。甚至一些在书场闲时、熟识了影戏的说书人直接改换门庭,干起了为观众“说影戏”的新活儿<sup>⑨</sup>。

当然,说书人变换了名称与身份,堂而皇之地游动在电影放映的现场,充其量只是一种外围的物质存在。它只是一个早期稚嫩的影像叙事的补充,同时充当着影戏产业链的某一环节罢了。而“说书人传统”之所以对中国电影的叙事产生着重要的影响,则在于它对早期电影内在的叙事结构的制约,这是一种无法摆脱的民族烙印,进而生成为属于早期电影本身的话本逻辑。

值得注意的是,说书人的影子在早期电影中常常现身,表面上看是在扮演他的一贯角色,



不过,在电影的无声时代与有声时代,他的面目却又是不同的。首先,在无声电影时代,说书人的角色是由“字幕”来完成的。与西方无声电影的字幕所起的作用不尽相同,中国早期电影的字幕除了代替剧中演员的说话、提示动作之外,还发挥一个重要功能:发表议论,进行道德说教。譬如在1922年的影片《劳工之爱情》中,忽然插入一段字幕写道:“可怜的郑木匠!因为求婚失望,只好关上排门去睡觉。”这一句“可怜的郑木匠”,以打断叙事节奏的方式出现,显然是典型的说书人语气。又譬如1926年的影片《一串珍珠》的开头字幕写道:“君知否?君知否?一串珍珠万斛悲,妇人若被虚荣误,夫婿为她作马牛。”这样的开头,与话本小说中的“入话”几无区别,都是以诗词的形式昭示故事的内容与发展方向,既言说了故事的类型,又隐含着深刻的意识形态规训。其次,有声电影出现之后,人物之间的对话可以直接用声音呈现,但字幕并没有一下子销声匿迹,而是与声音一起左右电影的叙事结构,继续发挥它特殊的意识形态功用。即使到了30年代末,字幕不再是一个关键性手段,但是,说书人的影子却并没有完全就此退场。而是又变换了身份,以画外音的面貌继续坚守着属于自己的场域。在声音技术还没有完全成熟的时候,早期电影中的画外音常常是以“插曲”的形式出现的,比如《大路》等影片中的插曲既是对电影叙事的辅助,完成剧中角色“心中所想”内容的声音化,同时又是对电影叙事的打断。在插曲本身,情节推动停滞了,而叙述者转入对影片意识形态的拓展上。它常常游离于电影叙事之外,以看似跳出现实叙事逻辑的歌声,或同情或谴责或探讨事件发生的社会根源等等,这与说书人跳出话本与现场观众进行交流的方式颇为相似。即便当声音技术比较成熟之后,费穆的《小城之春》在画外音(旁白)的运用上,依然带有浓厚的话本中全知叙事的痕迹,既以推动情节演进,亦以展开叙述者的反思与议论。当然,西方的早期电影也常常出现提示性的字幕与画外音,但其“道德说教”的指向明显要比中国早期电影弱得多,或者说表现得不如中国早期电影那般直接与强烈,这与其偏重“展现”的叙事传统是有关系的。

字幕与画外音在中国早期电影中的表现形态,是说书人传统在影像叙事中的遗留,更深层次上,它也是话本逻辑所代表的民族叙事形态在不同的叙事载体上的共同表征。问题在于,隐藏在早期电影的这种程式化的表象背后是一种自觉的审美需要,还仅仅是一种早期电影在技术层面上尚缺乏足够反抗力量的结果?对此,李欧梵曾有过这样的分析:

为什么观众会被这么程式化的情节吸引住?一个中国电影学者认为这完全是出于“民族性格”,它可追溯至叙述艺术中的传统美学口味……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……我们甚至可以更大胆地认为,某些外国电影比其他电影流行是因为它们采用了传统中国小说的那种程式化的情节曲折的叙述模式……这种叙述模式对本土的电影观众是有很强吸引力的。<sup>⑩</sup>

显然,李欧梵倾向于把它视为一种自觉的审美需要,但在笔者看来,情况并非全然如此。中国早期电影,与“影戏”一样,出于“戏教”传统的规训,以及寻求自身合法的民族身份与审美秩序的传播策略。它所面临的困境使其必须先有所妥协,这种“妥协”的结果带有相应的叙事层面的传承。“说教”传统由此进入影像叙事的流程中。以话本逻辑与说书人传统为表征的中国传统叙事模式,所代表的不仅是一种美学上的含义,更是一种符合民族意识的叙事态度,无论是怎样的一种叙事艺术,都必须同时具备“载道”功用,附加强大的意识形态意义,否则便无法进入民族审美所建构起来的艺术秩序。同时,因为早期电影在技术层面的力量不足,以及叙事方式的无法自足,不可能一蹴而就地转入蒙太奇、场面调度等影像叙事独有的表达方式,这些都

必然促成一种妥协的结果。于是,我们可以在早期电影的经典作品中找到明显的说书人痕迹。某种层面上来看,这又是一种民族意识形态的魅影存留。在妥协中选择、改造与突破,才造就了后来电影实践的开阔视界。尽管像《难夫难妻》那样文明戏的复制拍摄样式,叙事依旧是根深蒂固的讲述传统,但一经摄影机的“展现”,也就同时被赋予不同的逻辑色彩,虽然它并没有为中国早期电影带来一种属于自己的演故事方式,但它至少通过摄影机的中介,昭示了某种新的逻辑可能。当然,也正因为“视觉化”叙事开端的简单化、幼稚与不成熟,才使得早期中国电影在相当长的一个时期内仍然带有浓厚的话本逻辑痕迹。但是当影像叙事的力量强大到可以自足,并形成一套严密而丰富的实践体系的时候,便可以不再依赖于话本逻辑与说书人传统,而是两相并举,吸取话本逻辑与说书人传统的叙事精华,逐步摒弃它们可能带来的对影像叙事的危害,才终于引来了中国电影的自身叙事逻辑的确立和完善。

### 三、蒙太奇逻辑:突围与崛起

中国电影发展史,可以说是一部在民族性与艺术性上互相博弈、妥协、融和的历史,也由此才能产生中国电影独特的艺术风格。以话本逻辑为内在核心以及以说书人传统为外部呈现的演绎形态构成中国电影叙事的重要部分,它或显或隐地影响了中国几代电影的艺术风格,余韵至今。在这一深厚的话本逻辑与说书人传统中,体现的是一套独有的对时间和空间的理解与表现形式,它对时间连续性的强调远胜于对中断性的追求,或者说,在民族的叙事思维里,线性时间所代表的不仅仅是一种艺术的规范与追求,更是一种根深蒂固的文化意识形态,它从叙事文学的史传传统开始,一直发展到话本演义,乃至后来的明清戏曲、近代文明戏、现代话剧,尽管它们之间有一些细微的变换,但基本遵循的还是一种“一以贯之、不可断绝”的时间理念。时间在叙事艺术中几乎是单线条的,即使有“花开两朵,各表一枝”的叙事策略,但也只不过是一种迫不得已的选择与需要,时间终究是呈流线发展,而非对传统时空叙事的反抗,更谈不上形成独特的叙事思维。而电影叙事逻辑之所以区别于中国传统的话本叙事逻辑,恰在于它依托独有的工具与物质材料,拥有独特的处理时空的手段,并最终形成一套独立的审美规范与思维模式。纵观中国早期电影的发展,虽然以话本逻辑与说书人传统为叙事结构的戏曲叙事依然顽强地渗入到多数电影的讲述脉络之中,但随着电影科技的日益更新所带来的影像叙事手段的不断丰富与自足,中国早期电影其实也在不断降低对话本逻辑与说书人体系的依赖,或者说,情节结构可以是“话本”的,但故事展开则是“影像”的。因为,在获得更大的叙事力量支撑之后,20世纪20、30年代的中国电影已经开始尝试运用影像思维去发展属于电影创作自身的逻辑,这便是蒙太奇逻辑。由此,中国电影叙事开始出现在情节设置上以“话本逻辑”为核心的“说故事”与在表现手段上以“蒙太奇逻辑”为基础的“演故事”互为扭结的互文现象,即以蒙太奇去演绎话本。这种互为扭结的现象长时间地伴随着中国电影的进程,影响至今。只是随着蒙太奇逻辑日益被接受,逐渐成为一种常态,乃至成为电影身份的主要表征,这种互为扭结的现象才开始淡化,话本逻辑不再是情节设置的核心,而逐渐被蒙太奇逻辑的开放式结构所替代。

这是因为,电影毕竟是有别于以纸面与口舌为物质载体的新型艺术。它具有属于自己的工具和物质材料乃至相应的生产范式。就世界范围而言,早期电影的实践者和理论家所苦苦追求的摆脱戏剧而自立门户的理想,正是建基于电影所独有的生产范式之上,而中断与连续的统一是众多范式中最具有个性也是最有反抗力的部分。绘画与雕塑只能表现某种极致的瞬

间,而无法去把握时间的连续性,也解决不了原本中断部分的连续,而舞台上的戏剧与纸面或口述文学的优点恰在于连续,它们可以随心所欲地表现连续,但却不能自如地去表现某种中断的瞬间,即使经过特殊的技巧化处理,其力量与效果也远远不及电影那般直接而具有冲击力。因此,综合来看,只有电影的中断与连续才接近一种完美的艺术形式,它既可以在必要的情况下使现实生活中原本连续发展的时空在瞬间中断,又可以让原本中断的乃至貌似毫无逻辑的生活瞬间得以奇妙地连续在一起。正是这样一种特殊的能力,使得影像叙事在处理时空的层面超越了诸多的艺术形式而获得更充分的自由,也因为这种自由,使得影像叙事本身能够越来越显示出自己独特的个性,也越来越在艺术层面上建立自己独有的审美规范,并最终形成独立的思维逻辑。尤其在声音成为电影结构的重要部分之后,又给影像叙事增加了一个新的维度,一个新的刻画时间和空间的手段。因为声音作为现实世界的基本存在进入到电影的世界,无疑使影像叙事对现实世界的还原程度得到进一步提升,真实感和立体感得以进一步凸显,而且也正因为画面和声音彼此所建构起来的复杂多元的关系,使得影像叙事形成另外一种独立的思维模式——视听思维。“在电影中,视听手段除了创造独特的艺术形象之外,还能从画面中线条的排列、面积的对比、位置的经营、光和色的处理、声音的合成,以及运动和运动的组合中来展开形象的思维”<sup>⑩</sup>。

在这一整套独立的审美规范与思维模式里,蒙太奇无疑是最具影像个性的叙事方式,它在处理“时间的中断”层面尤其具有对传统叙事范式的反抗性。

对电影的蒙太奇语言具有决定性影响的人物是美国早期电影导演大卫·格里菲斯,他所创造的千变万化的蒙太奇语言,其实都建立在一个简单的电影思维之上,即电影镜头是可以根据需要来进行中断和重新连接的。“早期的这一批美国电影导演从电影处理连续性中断的可能中所致力于探索的是如何更合理、更巧妙、更能吸引观众地完成一次叙事”<sup>⑪</sup>。中国早期电影受到美国电影的极大影响,这是电影史上公认的事实,美国早期电影导演的理论与实践,也深刻影响到中国早期导演的创作。这种影响来源于两个层面,一个是技术示范,一个是实践动力。首先,就技术手段而言,中国早期电影显然要滞后于西方,它必然是西方电影技术的舶来品,一些电影公司为了追求营利,也会千方百计地引进这些先进的技术设备;其次,外国影片尤其是美国影片在当时占据了中国电影市场巨大的份额,几乎当时同年放映的美国影片都会迅速进入中国影院,中国早期电影导演也可以在第一时间通过这些影片对外国新进的创作手法有一个及时的感触、吸收与模仿。这一方面是受到了市场营利原则的驱使,电影公司要求导演对本国观众所追捧的外国电影类型进行模仿以追求高票房;更为重要的是,这些外国电影新的叙事方式以及创造性的镜头运用(当然包括蒙太奇)给本国的电影导演以巨大的触动,激发了他们浓厚的学习兴趣,并在自己的创作实践中加以应用,甚至结合本土叙事美学进行更大胆的尝试。比如拍摄于1931年、由卜万苍编导的影片《桃花泣血记》,虽然在情节设置上依然摆脱不了话本逻辑的影响,总体结构与传统话本并无太大差异,但在表现手段上已经有了比较强的蒙太奇意识,特别是在男主人公终于冲破家庭的束缚赶去与病危的贫家女见最后一面的片段里,就明显借鉴了格里菲斯经典的“最后一分钟营救”的手法:从少爷冲出家门,到冲进破屋的小门,前后长达四分钟之久,镜头不断在奔跑跌倒的少爷、垂死支撑表情凄苦的贫家女、守在病床前双目失明的老父亲以及不停哭泣的婴儿身上切换,营造出一种紧张、凄婉的氛围。但影片中同时加入了中国传统的表意元素——桃花,作为人物的命运象征,时常与女主人公的镜头进行衔接,预示女主人公的悲欢,显然又是受到了苏联蒙太奇之父爱森斯坦的影片的影响。在客观镜头与主观镜头之间的巧妙衔接下,导演的价值主张与意识形态立场得以比



较充分的展现。

其实,早在20年代《影戏杂志》创刊初始,就已经出现了一篇介绍蒙太奇发明者史密斯夫妇的文章,文中通过这对夫妇的自述,详细地介绍了电影剪辑及相关的制片过程<sup>③</sup>。

正是通过以上诸多电影内外因素的驱动,蒙太奇语言的初始形态在中国早期电影叙事中逐渐成为一种常用的创作手法。采用分镜头的方法进行拍摄,摆脱了单一视点和舞台空间的限制,逐步发展成多视点、多空间的叙事艺术。在某个层面上,它在早期中国电影叙事中的地位日益得以凸显,或许也是一种对中国传统时间观念的反抗性表达。由话本逻辑与说书人传统所合构的传统时间的线性准则,在蒙太奇的中断与连续所营造的现代时间中遭遇巨大的挑战,影像叙事已经开始按照影像自身的视听思维去表现一个故事、一份情感甚至一种思想了。蒙太奇不仅成为一种电影的叙事法则,也成为一种思维的法则、语言的法则,乃至一种认识世界的逻辑。

当然,在中国深厚的话本语境下,蒙太奇逻辑的学习和使用绝不是一蹴而就的。正如《难夫难妻》拍摄时“镜头的地位是永不变动的,永远是一个‘远景’”,后来通过放映外国影片的预告片,才发现剪辑技术的存在,于是将之模仿到自己的预告片中,并逐渐开始形成剪辑的观念。到拍摄《劳工之爱情》时,中国电影已经具备粗糙的剪辑技巧。画面上的演员一张口,截断插入对白字幕,再接下一个镜头,所有剪辑工作都由导演一人包办,使用的道具唯有一把剪刀、一瓶胶水、一片刀片和一台粗糙的量片机。虽然粗糙,但全剧的238个镜头,从全景、中景到近景、特写皆备,字幕的衔接、场面的调度,都井然有序,已然具备了现代的电影剪辑意识。

剪辑意识的出现,说明电影自主性开始在早期中国电影理论者与实践者的心里生根发芽。譬如,1921年的《影戏杂志》第1卷第2期就发表了一篇署名为柏荫的文章,论及对商务印书馆准备邀请旧戏演员拍戏的意见:“我总以为旧戏的资格是决不能用于影戏的。举动言笑,都是大相径庭,这种无聊思想,可以显出主事人影戏常识的浅薄。他们现在又欲如法炮制这种消极的办法,我是决不敢赞同。”<sup>④</sup>可见,当时的一些评论家虽然没有具体指出旧戏的“资格”到底怎么不容影戏,但确实已经意识到旧戏的生产方式与影戏的生产方式之间存在着很大的差异,在他们的观影经验里,已经隐约具有对影戏所独有的蒙太奇形式的体认,并试图以此与戏剧区别开来。

相比《难夫难妻》的“文明戏复制”,中国电影在实践中逐渐积累了越来越多的蒙太奇使用经验,再经由孙瑜等具有美国留学经历的导演的发挥,蒙太奇逐渐成为中国早期电影导演创作上的共识,乃至成为一种理所当然的意识。比如阮玲玉主演的影片《新女性》在处理时空的中断与连续上,对蒙太奇的掌握与运用显得娴熟而恰到好处,可以将叙事蒙太奇与抒情蒙太奇有机地融合在一起,甚至出现了叠加蒙太奇。在影片中第一次出现了这样一个桥段:画面分割为二,大上海的灯红酒绿以及各种光怪陆离的都市景观占据了画面的绝大部分,而各式各样的庞大的女性群体则始终被压缩在画面的左上角,压迫感瞬间就得到极大的彰显,中国女性、尤其是都市女性的生存处境呼之欲出,与主人公韦明的困境形成情韵与环境上的蒙太奇链接。同时,影片中还用对比蒙太奇揭示出都市中的两种生活形态:一边是工厂女工们在辛苦劳作,一边是舞厅中的“新女性”在缭绕的烟雾、鲜艳的红酒、淫靡的音乐中欣赏表演,而表演内容又与上面的对比合构出新的对比:第一个是衣着性感暴露的桃花皇后在进行色情表演,另外一个则是被上了锁链的女奴遭受男性的鞭打,但最终起来反抗。前后正/反镜头一组接,原来隐藏在单个镜头里异常丰富的意识形态含义便像火花般迸发出来,使电影受众直观地感受到镜头里所看不到的东西,影片中也出现了多次的闪回镜头,女主人公抱着患病的女儿无



奈地走出医院大门的镜头、无耻男性丑恶的嘴脸等等,已经可以毫不突兀地在影片的叙事结构中进出。更重要的是,这部影片还出现了镜头内蒙太奇,当女主人公韦明从王博士的豪华轿车上愤怒地跳下来的时候,“适时”地遇上了李阿英。在描述这一“相遇”的镜头里,出现了极具隐喻蒙太奇色彩的一幕:李阿英的影子越来越大,最后吞没了韦明投在街上的“瘦弱”的身影。另外一个重要的蒙太奇桥段是在影片的结尾,女工们听到工厂的汽笛声(汽笛声在这里象征一种号角式的革命信号),涌上街头,堵住王博士的豪华轿车。车上掉下来一张报纸,上面有一个女人(韦明)的照片,这群女工昂首踏过这张报纸。与此同时,“新女性”的歌声响起,构成声画蒙太奇:“不作恋爱梦,我们要自重!不作寄生虫,我们要劳动!”在这里,蒙太奇已经不仅仅是一种叙事的手段,也成为影片导演进行意识形态宣传的思维方式。受过李阿英歌声“培训”的“新女性”们正在以社会变革者的身份自豪地湮没以男性为中心的旧势力,导演蔡楚生从左翼意识形态立场出发,通过娴熟的蒙太奇修辞,指出了韦明的根本弱点在于她的小资产阶级立场以及对个人价值的迷信,因此她必将被重新定义的“新女性”剔除,并最终被左翼意识形态所否定,像被践踏的报纸一样在电影中消失。很难想见,如果电影的叙事理念与相对应的技术手段不足以支撑思维的传达,或者技术本身不是已经成为思维的一部分,如此宏大的意识形态主题又该如何被如此细致而缜密地传达出来。

因此,经过中国早期电影学者在理论与实践两个层面的探索与借鉴,蒙太奇作为影像叙事的基础性手段得以确立,不仅把中国电影的创作观念提升了一个档次,更重要的是,它对一直处在“线性”语境中强调时间的物理特性的中国传统叙事是一种巨大的冲击。时间被分割了——这种现代化的时间意识,对以线性的物理时间为主体的中国叙事传统而言,是一种极大的冲击。因此,一旦蒙太奇所代表的时间处理方式替代以“话本逻辑与说书人传统”为代表的时间处理方式,就已经不仅仅是一次叙事技巧上的对抗,它更是一种意识形态意义上的超越。蒙太奇逻辑作为影像叙事的基本逻辑,它所拥有的艺术手段,譬如闪回、跨越式组接等等,仿佛正是为这种时间的多样性与多变性准备的,因而更能展现这种对时间碎片化的现代性认识,但是,必须指出的是,在这种看似碎片化的无序中,其实还是有着内在的联系。正如列维·斯特劳斯所描述的那样:

这种逻辑颇似一个万花筒,万花筒里也有大大小小的碎片,它们可以形成各种结构图式。碎片是分裂和破碎过程的产物,自身存在纯系偶然……它们不能再被视为独立于这个成品的完整实体,它们已经成为其“表述”的难以确定的零散片断,但是,如果说它们必然有效地参与新型实体的形成过程,那就应当从不同视角观察它们。<sup>⑮</sup>

这种万花筒式的片断性与聚合性其实正是蒙太奇固有的逻辑基础,通过单个镜头的构图和多个影像的组接,蒙太奇作为一种思维的载体,自身就成为一种新型的“美学秩序”。它虽然是以片断与聚合为基础,但并不是随意的或毫无根据的,恰恰相反,任何一种看似没有意义的镜头组接方式,其实都反映着编排者的价值判断与意识形态立场。比如在袁牧之于1935年拍摄的处女作《都市风光》中,就出现了这种类似于万花筒式的视觉逻辑结构:某乡下小车站,有四个农民正憧憬着去上海享受幸福生活,适遇一个玩西洋镜者招揽生意,于是他们将其围住,开始目睹西洋镜中五光十色万花筒式的都市生活。在之后的景观展示中,每一个细微的自足的镜头都似乎是独立的,它们之间似乎并不受因果关系的支配和制约,甚至有点类似于周星驰的“无厘头”式组接。玩西洋镜者迷幻的欧式歌声,四个农民之间“三句半”式的对话方式,闪烁着

电光霓虹的奇怪的钟楼,绚丽的舞厅、妓院,哥特式的教堂,川流不息表情麻木的人群,鱼贯前行的汽车等等,被毫无情节逻辑地拼接在一起。即使进入惯常的情节叙事之后,人物、事件以及叙事节奏依然是神秘和非理性的,常常突如其来,旋即消失,奇异诡谲,令人不安,看上去似乎毫无理性秩序可言。但是通过上下镜头的对比与衔接,还是可以发现,各个独立的意象之间其实是有着某种内在的联系和规律的,它们似乎不是现实中的生动状态,但却是都市现实中的真实存在。袁牧之正是想通过这样概括性的排列手法和出人意料的剪辑方式完成自己对都市状态的价值判断,细节虽然没有得到充分展示,但这种赤裸裸的非线性时间的存在却反而使得人们真切地感受到银幕上迅速掠过的一系列意象的持续性,以及某种打破了时空界限后的永恒感,这是一种按照蒙太奇逻辑表现出来的暗示效果。这种万花筒式的“展示性电影”偏离了我们在中国传统戏剧和文学中必须遵循的严谨的戏剧性结构,既无主次不同的事件,也无轻重不等的细节,每个桥段都与价值呈现有关,而它们之间的关系又不存在着明显时序性的差异。可见,即使是处女作,袁牧之对蒙太奇的把握也已经达到了相当娴熟的地步,无须再经过某个新时空观念的适应过程,而视蒙太奇为理所当然。

- ①② 胡士莹:《话本小说概论》,中华书局1980年版,第155页,第138页。
- ③ 陈平原:《说书人与叙事者——话本小说研究》,载《上海文学》1996年第7期。
- ④ 柏拉图:《国家篇》,《柏拉图全集》第2卷,王晓朝译,人民出版社2003年版,第358页。
- ⑤ 孟昭连:《作者·叙述者·说书人:中国古代小说叙事主体之演进》,载《明清小说研究》1998年第4期。
- ⑥ 张石川:《自我导演以来》,载《明星半月刊》1935年第1卷。
- ⑦ 周剑云:《影戏杂志序》,载《影戏杂志》1921年第1卷第2期。
- ⑧ 《天华茶园观外洋戏法归述所见》,载上海《游戏报》1897年8月16日第54号。
- ⑨ 参见范寄病《观影杂话》(载上海《时代电影》1936年12月第12期),北京《晨报》“真光电影剧场‘添聘宣讲员’启事”(1921年10月19—25日),温少曼《香港早期文化杂记》(载《武汉文史资料》2000年第1期)。
- ⑩ 李欧梵:《上海摩登》,毛尖译,北京大学出版社2001年版,第112页。
- ⑪⑫ 颜纯钧:《电影的读解》(修订版),中国电影出版社2006年版,第37页,第42页。
- ⑬ 庆月:《罗息及吉密斯密斯小传》,载《影戏杂志》1921年第1卷第1期。
- ⑭ 柏荫:《对于商务印书馆摄制影片的评论和意见》,载《影戏杂志》1921年第1卷第2期。
- ⑮ 转引自伊芙特·皮洛《世俗神话——电影的野性思维》,崔君衍译,中国电影出版社2003年版,第23—24页。

(作者单位 南京大学文学院、厦门台湾艺术研究所)

责任编辑 容明