

回眸20世纪:中苏电影的历史交集

杨远婴

【作者简介】杨远婴,北京电影学院电影学系。

【原文出处】《文艺理论与批评》(京),2019.2.87~97

中国与苏联在20世纪的关联,不仅在于政治恩怨的复杂纠葛,还在于思想文化的渗透与影响,作为通俗艺术的电影,更是有过无法回避的深度交流。

1980年代初,香港中国电影学会采访夏衍,问中国电影受哪种文艺思潮影响最大,夏衍明确答复说是苏联的文艺思潮:从1950年起,中国大量进口翻译苏联电影,同时在电影的生产、发行、教育等重要方面全部引进苏联模式。^①

苏联是一个特指的历史概念,是1917-1991年苏维埃联邦社会主义共和国的简称。1949年后,中国同苏联曾有过最为重要也最为曲折的双边关系——50年代的蜜月期、60-70年代的斗争期、80年代的缓和期。而中国电影与苏联电影的交集也经历了一个从全盘照搬到激烈批判的戏剧化过程,其从极端走向另一个极端的大起大落,鲜明地体现了国家政治对电影事业的有效辖制。

历史上的中苏关系一般分为两个时期,第一段是1917-1949年,即苏联与民国的32年;第二段是1949-1991年,是苏联与新中国的42年。1991年苏联解体,特指的中苏关系也就结束了。

序曲:1949年前

苏维埃是第一个无产阶级专政的国家。孙中山提出“以俄为师”,改造国民党,创立军队,把国民革命从南到北推进到多个省份。虽然蒋介石最终与苏联分道扬镳,但国民党与其有过瓜葛却是不争的事实。至于电影,1949年前的相关部门也曾尝试性地借鉴。

1930年代抗战时期,因为同在反法西斯联盟,苏

联电影在中国一度是个话题。痛感私营电影怪力乱神消磨意志的国民党政府意欲像苏联那样,将电影作为教化工具,用以激励民族抗战的斗志。当时的一些研究者探讨苏维埃电影的国家模式,推崇列宁和斯大林的电影工具论,建议政府把民营体制变为国营体制。比如一位名叫王平陵的作者阐释说:“苏联的电影事业,跟着政治的、社会的革命浪潮,由私人的经营,变成国营事业的一种……这以后,电影便随着苏联国策的推进,基于新的现实,和美国式的电影艺术大异其趣,在技术和意识上尽量展开独特的作风。”他的进一步建议是:“我们要发挥战时电影对于抗战建国尽其最大的贡献,唯有首先把内部组织机构完密起来,才能积极地展开工作,苏联电影发展的路程,是深足供我们借镜的。”^②

国民党政府欣赏苏联电影的国家垄断体制,但不能接受其意识形态,加之战后国共两党格局急遽变化,向莫斯科取经的



夏衍、郑伯奇译普多夫金的《电影导演论》和《电影脚本论》,1933年,晨报社出版

谏言也就不了了之。

而社会理想与苏联相近的中国左翼知识分子,对苏维埃电影始终秉持积极开放态度,特别是1930年中国左翼作家联盟的成立,更是对苏联文艺在中国的传播起了推波助澜的作用。他们出版《苏联电影专辑》^③,放映《生路》《金山》《夏伯阳》《母亲》《我们来自克隆斯达特》等影片,从不同层面介绍十月革命前后俄苏社会的冲突以及艺术家在电影领域的探索。这些影片内容独特、镜头新鲜,给当时的中国带来了革命性的启示。年青的夏衍还和郑伯奇联合翻译了普多夫金的《电影导演论》与《电影脚本论》,在中国电影史上第一次系统介绍了苏联电影编导理论。

苏联蒙太奇学派营造隐喻意义的镜头手段也启发了中国创作者的灵感,被左翼导演用来表现阶级对立和社会苦难。譬如,《女性的呐喊》在工人抢饭吃的场面后插入一群小鸡啄米的镜头,比喻女工们的非人生活。《桃李劫》里的男主人公看到报纸上有一则广告,上面写着“本行拟聘请熟悉进口运输事务兼有工艺知识之职员一人……”镜头朝“一人”两字徐徐推进,接着从两字间跳出,转切到应聘现场,只见无数个应征者万头攒动。通过“一人”和“无数人”的并列,显示失业者众多的严酷现实。以后的《一江春水向东流》《乌鸦与麻雀》等影片更是大量使用隐喻象征,揭露和鞭挞现实。

受到共产主义意识形态和共产国际组织影响的中国共产党积极接纳了列宁的工具论思想,其文艺纲领《在延安文艺座谈会上的讲话》两次提到列宁的《党的组织和党的出版物》,毛泽东强调:“无产阶级的文学艺术是无产阶级整个革命事业的一部分,如同列宁所说,是整个革命机器中的‘齿轮和螺丝钉’。”^④

《在延安文艺座谈会上的讲话》诞生的1942年,中国共产党尚处在艰难探索之中,领地不足一个省,所统辖的人口也不过区区150万。置身二战漩涡中的斯大林无法提供有力的军事支持和经济援助,但毛泽东依然把苏共作为中共的学习榜样。早在1940年的《新民主主义论》中他就坚定地写道:“革命的三

民主义,新三民主义,或真三民主义,必须是联俄的三民主义。”^⑤

总之,中国共产党的倾情认同和左翼文艺工作者的创作实践,为50年代学习苏联的高潮埋下了伏笔,奠定了基石。

高潮:1950年代

中国与苏联的蜜月期大约有十年,主要在“同志加兄弟”的1950年代。

1949年3月的中共七届三中全会上,面对即将夺取全国政权的大好局势,毛泽东明确指出:没有十月革命,中国革命的胜利是不可能的。同样,没有苏联的援助,革命的成果也不可能巩固。中苏关系是亲密的兄弟关系,我们和苏联应该站在一条战线上。接着毛泽东发表著名的《论人民民主专政》,公开宣布了新中国将向苏联“一边倒”的外交政策。^⑥

1950年,中国与苏联正式确立同盟关系。中国开始从政治、经济到文化全面照搬苏联模式,中共新政权迈出的每一步,几乎都带有苏联色彩。

电影学习苏联采用了两种方法:苏联专家走进来和中国学者走过去。

一、苏联专家走进来

(一)导演来中国拍片

1949年9月,当时苏联的重要电影导演格拉西莫夫(莫斯科国立电影学院以他命名,代表作有《青年近卫军》《静静的顿河》)和瓦拉莫夫等25位苏联电影工作者来到北京,执导斯大林建议拍摄的反映中国人民夺取胜利的影片。格拉西莫夫的作品是《解放了的中国》,记录了1949年10月1日的开国典礼。瓦拉莫夫的影片是《中国人民的胜利》,表现解放军与国民党军的最后决战。这两部影片在当时倍受重视,几乎调动了所有的文艺骨干给予全力配合。1950年7月《中国人民的胜利》与《解放了的中国》相继完成,成为当时最耀眼的电影,被称为“大型五彩纪录片”。

中国人民解放军总部于9月19日在北京大华电影院庆祝《解放了的中国》摄制完成,军事委员会参谋长聂荣臻致辞赞扬影片的成功,总司令朱德授予创作者荣誉奖状。文化部于9月20日在北京首都电



《大众电影》1951年第1期封面上的
《解放了的中国》电影海报

影院庆祝《中国人民的胜利》摄制完成,文化部部长沈雁冰高度评价该影片是中国电影史上第一部具有伟大政治教育意义和高度艺术水准的纪录片,号召中国电影工作者向苏联同志学习。

苏联导演的这两部影片从1950年10月1日起在全国15个大城市同时上映,并共同获得了斯大林文学艺术一等奖。

(二)集中放映苏联电影

1949年前,中国影院放映的外国电影主要是美英影片。1950年7月,当时的政务院颁布了《电影旧片清理暂行办法》和《国外影片输入暂行办法》,责令“电影指导委员会”恢复电影检查制度。随着抗美援朝的开始和控诉资本主义毒害的强化,影院不再放映好莱坞影片,美国电影在中国销声匿迹。

与之相对应,各类报刊媒体大张旗鼓地宣扬苏联电影的教育意义:“首先是教育了观众……使他们有可能从帝国主义的文化影响下,从半殖民地半封建地的文化影响下解放出来……其次是教育了已经参加和准备参加新民主主义革命的知识分子,激发并加强了他们为人民服务的决心……最后是教育了

进步的电影戏剧艺术工作者,以具体的例证解释了革命艺术。”^⑦中共中央宣传部部长陆定一呼吁“多多生产用华语配音的苏联影片,并把这个任务作为我国电影制片事业的最重要的任务之一……让我们伸开双臂欢迎苏联进步电影的大量到来。”^⑧著名导演蔡楚生也激情撰文《向十月革命欢呼!向苏联电影学习!》^⑨。

在这样热烈的背景之下,苏联电影成为中国观众最主要的观赏对象。1952年举办“中苏友好月”,60个城市同时放映苏联电影,观众多达一亿。截至1957年,中国共译制468部苏联电影(含短片),总计有14.97亿人次观看。^⑩

1950年代初期,中国每年生产的国产电影不足10部,但每年都要引进30部左右的苏联电影,而这种数量的译制一直延续到了1963年。^⑪

(三)全面拷贝苏联艺术教育体系

1950年代的中国在政治经济上照搬苏联模式,在文化艺术上拷贝苏联方法,可以说是跟在老大哥的后面亦步亦趋。苏联专家频繁来到北京,开班讲授不同学科的苏式理念,诸多新老艺人汇聚首都,接受社会主义文艺的精神洗礼。

1953年11月,格拉西莫夫在电影局艺术委员会导演业务学习班讲授《电影导演业务》课程。

1955年11月,由B·伊万诺夫、B·卡赞斯基、A·西蒙诺夫、B·安东年柯主持授课,北京电影学院举办导演、演员、摄影、制片专修班,学制二年,培训来自全国电影制片厂的创作人员。

1954年1月,斯坦尼斯拉夫斯基和涅米洛维奇·丹钦柯的学生普·乌·列斯里在中央戏剧学院开班讲学,为各地院团培训导演人才,在两年内完成了莫斯科戏剧学院导演系五年的本科教学计划。

借助这些讲学,北京成为了艺术培训的中心。北京电影学院、中央戏剧学院等艺术院校相继开启系统专业教育,其教学体制、科系设置、课程内容全面拷贝了苏联。

(四)批量翻译苏联电影理论

如果说1949年前苏联电影理论在中国是外国理论之一种,那么1949年后它已成为唯一的电影理

论。作为当时“惟一译介各国电影文化理论、实践经验、电影剧本和影视信息的学术性杂志”^⑩，《电影艺术译丛》在1950年代主要以苏联等社会主义国家为研究对象，集中介绍有关编剧、导演、表演的艺术理论和创作技巧。^⑪从1952—56年，这个刊物先后译介了50余种苏联电影文学剧本、50余种苏联电影理论著作，以及600万字的苏联电影评论文章，其中包括苏联共产党关于电影问题的主要决议和指示，斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系，爱森斯坦、普多夫金等人的著作，以及苏联著名电影导演的评介。

1950年代的电影与艺术出版社也大力推荐苏联专著，相继出版了普多夫金的《论电影的编剧、导演和演员》(1957年)、《普多夫金论文选集》(1962年)、库里肖夫的《电影导演基础》(1961年)、尤特凯维奇的《论导演》(1958年)、《银幕上的人》(1963年)、罗姆的《文学与电影》(1956年)、尤列涅夫主编的《爱森斯坦论文选集》(1962年)。从这个书单可以看出，具有实践指导价值的创作理论被优先推崇。

(五)仿造苏式电影片场

1949年后新政府着力再造的电影片场也得到苏联专家的具体指导。

1953年1月，文化部邀请技术工程、发行放映方面等5位苏联专家(尼沙列特斯基等)到北京，协助制定新中国电影事业的第一个五年计划。

1956年1月，建筑师库德里舍夫等4人来到北京，协助北京电影厂规划新厂建设。1957年底，在苏联专家的建议下，北影选定北京北郊小关，厂房规模完全按照莫斯科电影制片厂设计，前面是制作区，后面是外景地。^⑫苏联技术人员参与了北影新厂筹建的整个过程，从企划到破土，直至1960年中苏关系破裂，专家撤回。

二、中国人到苏联去

1954年6月，电影局代局长王阑西率团访问苏联，用三个月的时间全面考察电影业：会谈领导人，拜见艺术大师，了解发行放映情况，参观制片厂、学校、研究院、影院，^⑬进一步确定了中国电影走苏联之路的大方向。同年，文化部从各个电影部门调集精

锐骨干，组建了由电影局负责人、东北电影制片厂、北京电影制片厂、上海电影制片厂、北京电影洗印厂、专业翻译组成的赴苏实习团，并随即制定出详细的学习任务：

(一)在技术上学会特技、置景、录音、宽银幕、立体声、彩色印染拷贝的工艺过程，掌握彩色片的全部摄制过程，回国后能独立拍摄和洗印彩色电影。同时要摸清技术管理方法和新技术发展动向。

(二)在行政上熟悉制片厂运作的整体结构，了解人事制度、奖金制度和分配制度，掌握剧本审查、文学编辑、影片立项、摄制组建立、拍摄周期、影片成本等制片流程。要下到摄制组学习苏联导演的工作方法，了解他们摄制影片的实际步骤。

(三)在艺术上了解苏联电影发展的历史过程，研究苏联影片的美学特点。要多看苏联放映的外国影片，了解其它国家电影的新动向。^⑭

针对实习团成员的专业特点，电影局为每个人分配了具体学习任务：行政领导学习制片厂管理，导演学习彩色电影创作程序，科室人员学习制片流程和财务管理，技术人员学习摄影、特技摄影、美工、录音、化妆造型、洗印工艺。就连翻译人员也进行了人盯人的细致分工。

赴苏联实习团于1954年9月抵达莫斯科，苏联接待部门根据实习团需求，悉心安排了教学、见习、拍摄三个层次的学习活动。实习团中的导演成荫描述了自己访学的过程：先在苏联国立电影大学听课，然后到莫斯科电影制片厂实习，跟摄制组，参加厂办艺委会讨论，走访演员剧院。苏联老师亲切热情，视他们为六亿中国人民的代表。^⑮赴苏实习团于1956年1月返回中国。临行之前，实习团还在莫斯科电影制片厂完成了一个结业作品，以检验在苏联的学习是否过关。

赴苏学习是电影界的重大战略举措，目的是以苏联电影为摹本打造全新的社会主义制片厂。在文化部电影局的统筹下，赴苏实习团的所有成员都留在了北京，被当作新型人材特别任用。^⑯

苏联经验为中国电影带来了什么？时任上海电

影公司(由原电影局改组而来,旗下分有海燕、天马、江南等三个制片厂)副总经理的张骏祥在1957年撰文写道:“我认为苏联给我们的最大的帮助,是教会我们如何把电影建成社会主义的集体事业。1949年后,电影成为计划生产的国营事业,但我国电影工作者在这方面毫无经验。是在苏联专家的具体指导下,我们学会了怎样把电影生产和发展纳入国家计划,学会了制订发行放映、创作生产、技术设施、洗印等种种工业计划。……为了保证这些计划的准确执行与完成,又参考苏联经验逐步学会了制订片场制度、人事制度、经济核算制度。这些计划和制度构成了复杂的企业机器,一环套一环,一个齿轮扣一个齿轮,从此我们的电影生产与发展不再是盲目而无计划的了。”^⑩

苏联的经验不只带来了计划体制,同时还带来了内容管控。以苏联电影为标尺,1949年以后的中国电影摒弃商业属性,弘扬宣传作用,拍摄制作强调领导要求和行政规划,发行放映突出为政治服务。而《夏伯阳》《政府委员》《乡村女教师》《真正的人》《丹娘》《马克西姆三部曲》《列宁在十月》《列宁在1918》《伟大的公民》《被开垦的处女地》等影片的鲜活榜样,更直接导引了二大(大题材、大主题)、二高(人物高起点、思想高觉悟)、二直(直接表现阶级命运、直接表现“本质”)创作论的形成与风行。^⑪

1950年代的重要影片(《青春之歌》《革命家庭》等)具备以下特点:神圣化斗争主题,突出理想主义,赞美献身精神,集体活动多于私人生活,个人欲望服从组织需求,爱情、亲情、友情大都由革命事业衍生。1949年前有过辉煌成绩的蔡楚生在强调人物成长过程时也这样引导:“我们的英雄不是从天上掉下来的,而是在人民的哺育下,在党的影响教育下成长起来的。我们所看到的保尔·柯察金、马特洛索夫、夏伯阳、丹娘等,这些光辉的典型也都不是一开始就那样成熟的。”^⑫他还以《列宁在1918》为样板,比较分析表现延安保卫战的《沙家店》,指出其艺术不成功的缘由。^⑬

可以说,1950年代的苏联经验全面格式化了中

国电影的创作思路,并催生出一整套意识形态表述规程:政治宣传是故事的前提,英雄人物是影片的核心,明星是阶级斗争的肉身符号,蒙太奇是程式化的语言修辞——青松古柏表现英雄牺牲,电闪雷鸣隐喻精神打击,花前月下象征革命爱情……

凛冬:1960-70年代

同志加兄弟的灼热于50年代末骤然降温,并在60年代跌入冰点。中共与苏共的两党关系逐渐恶化,由意见分歧变为敌对关系,由思想斗争转为国家利益冲突。1969年的珍宝岛事件,一度使两国濒临战争边缘。1970年中美关系解冻,中国开始联美抗苏,两国关系僵化为军事对峙与政治对抗。

随着两党的意识形态上的分歧,两国的文化艺术也随之分道扬镳,作为国家喉舌的电影自然不能例外,但在影片译介方面却有一个小小的延宕,1960-63年间苏联影片放映的数量并未减少,分别依次是23部、18部、29部、14部。^⑭中方并未因两党之争即刻取消文艺作品的引进,甚至一批被视为苏共20大思想解放产物的“解冻电影”也被译制过来。

1957年后,苏联电影界追随政治开放拍摄反思性作品,《雁南飞》《伊万的童年》《士兵之歌》《第四十一》《一个人的遭遇》等一批新浪潮影片因内容深刻、影像新颖在国际广受赞扬。这些作品也同样令中国电影人兴奋,他们感慨影片的人性表达,惊叹创作者的艺术手法,并从中偷偷学技。儿童片《小兵张嘎》的题材创意及长镜头理念就来自《伊万的童年》的启发。

但剑拔弩张的两国关系不可能让艺术超然事外,电影放映更是脆弱敏感。尽管导演邦达尔丘克在中国耳熟能详,但《一个人的遭遇》的上映依然被当作特例向北京市委书记处报告。在一份由宣传部门起草的请示文案中,相关部门拟定了一份不一般的放映计划:第一,尽量在机关上班、学校上课的时间排片,减少观看人次。针对观众对彩色片的喜爱,广告要标示此片影像是黑白。第二,书店及时发行《列宁论和平与战争》,为影片批判做理论导引。第三,组织创作人员学习中央精神,帮助他们正确理解



影片主题。第四,关于影片的反响由宣传部集中整理上报,防止评说言论广泛传播。^④从这份缜密的请示报告可以看出,《一个人的遭遇》的放映是一桩被肃对待和谨慎处理的政治事件,以黑白片贬损、减

少观摩场次、用列宁的思想予以回击——真可谓精心筹措、细致部署。

当年参与了相关活动的苏联电影专家戴光晰研究员回忆道,1963年电影系统在上海锦江饭店组织创作人员观看《第四十一》《雁南飞》《伊万的童年》,会后专题讨论苏联为什么会从共产主义变成修正主义。当时的参会人员都抢着批判《雁南飞》,因为这部片子的负面因素多,易于批判。比如身为前线战士未婚妻的女主人公为什么会背叛情感?男主人公牺牲时脑中浮现的为什么只是结婚幻景?一个女演员在批判会上说:“看片子的时候,我还确实感动得流泪了,这正像毛主席说的,反动的东西,艺术性越强,毒害越大。”^⑤

随着两党冲突的不断升级,电影界停止了苏联电影的译介,并开始组织理论文章给予针锋相对的批判。一篇题为《银幕上的毒草——评格·丘赫莱依的三部影片》的文章这样写道:《第四十一》是对无产阶级革命的诅咒;《士兵之歌》是对苏联卫国战争的忏悔;《晴朗的天空》是对无产阶级政党和无产阶级专政的控诉。在丘赫莱依的三部影片里,“资产阶级的人道主义、个人主义、感伤主义、和平主义应有尽有,花色俱全,可说是集资产阶级思想之大成。”“资产阶级思想和资产阶级人性本来就一脉相承,把它们‘变成同义语’是不费吹灰之力的。”“马克思列宁

主义当然无法和人性变成同义语。事实上,马克思列宁主义者确实不承认世界上有什么抽象的人性,只承认有具体的不同阶级的人性,即阶级性。”^⑥

无限崇尚的典范已沦为有毒的鸦片,在自上而下的批判声浪中,苏联影片在中国的放映数目快速下降,1963—76年间,除《列宁在十月》《列宁在1918》《攻克柏林》《斯大林格勒战役》几部屈指可数的复映影片外,偌大的中国几乎看不到任何其他苏联电影。

回暖:1980年代

经历了1950年代的友好、1960年代的破裂及1970年代的对抗,1980年代初期的中苏关系仍处于冰封期,政治联系断绝,文化、经济、贸易往来有限。

作为两大邻国,如此紧张的关系对双方都有伤害。80年代末期,两国新一代领导人开始寻求和谈修复裂痕。1989年5月,戈尔巴乔夫飞抵中国,与邓小平在谈笑风生中宣布了两国关系的正常化。但中方采取了有别于50年代的策略——“只握手,不拥抱”。

电影的回暖来得更早一些。1978年,文化部发出《关于恢复上映〈母亲〉、〈牛虻〉、〈百万英镑〉和〈警察与小偷〉4部外国影片的通知》^⑦,久违的苏联电影随同其他外国影片重现中国银幕。破冰之后,《这里的黎明静悄悄》《战地浪漫曲》《莫斯科不相信眼泪》等影片开始在电视或影院陆续播放。据收藏资料显示,中国电影资料馆在1976年2月就引入库了《这里的黎明静悄悄》的拷贝,但资料馆老资格的俄文翻译戴光晰女士说,《这里的黎明静悄悄》应该是在1975年左右由朝鲜引进,作为内参片,她是在给中央首长翻译解说100场之后才为文化界做了完整介绍。^⑧

《这里的黎明静悄悄》色调绚烂、结构精致,彩色的温馨表现和平与美好,黑白的严酷呈现战争与牺牲,浪漫的风格令中国观众耳目一新,也为文艺界打开了想象的空间:老导演谢铁骊受启发拍摄了《今夜星光灿烂》,话剧界不断用先锋形态在剧场翻新演绎,2005年全世界纪念反法西斯战争胜利60周年,中央电视台又以中国人的形象改编拍摄了19集的同

名电视连续剧。

80年代双方相互举办的电影回顾展,让两国人民的形象更大规模地映入彼此的眼帘。1987年3月,北京、上海、长春、广州、西安、成都举办苏联电影回顾展,放映了《安德烈·鲁勃廖夫》《普通法西斯》《丑八怪》《秋天的马拉松》等20部苏联当代作品。与此相对应,1987年6月的莫斯科展出了《早春二月》《舞台姐妹》《天云山传奇》《城南旧事》《人到中年》《黄土地》《猎场札撒》《末代皇后》等20部中国影片。

1980年代重新打开的国门让电影界如饥似渴地追看日本、英国、法国、意大利、瑞典、德国、西班牙等世界各国的经典影片,曾被奉为圭臬的苏联电影也再次打动了中国人,中老年人激赏梁赞诺夫等人的社会情节剧,文艺青年追捧诗电影作者塔尔科夫斯基。《恋人曲》《两个人的车站》《莫斯科不相信眼泪》等影片一度广泛传播,受到社会各个阶层的青睐。在人道主义和异化的论争氛围中,这批创作于勃列日涅夫时代的影片因人性和人情引起了中国观众的共鸣。

但在敞开国门追逐“四化”的新时期,苏联文艺已不可能像过去那样一枝独秀。在探讨电影语言现代化热潮中,列宁的工具论被质疑,巴赞与克拉考尔风头一时盖过了爱(爱森斯坦)普(普多夫金)杜(杜甫仁科),新一代创作者重问“电影是什么”,潜心谋求更能激发影像魅力的类型与方法,而接踵到来的市场经济也将苏式国营制片厂的生产架构逐步消解。

平缓:2000年以来

大起大落过后,中国和重新叫回俄罗斯的邻国都已非常现实,开始在互利互惠的准则下建立“君子之交”:1992年互称友好国家,1994年确立建设性伙伴关系,1996年上升为战略协作伙,2001年签署《睦邻友好合作条约》,2004年两国元首北京会晤解决边界问题,由于定位为伙伴而非盟友,所以相处松弛且富于弹性。

2006年,北京举办俄罗斯经典电影回顾展,放映《小维拉》《母与子》《高加索俘虏》等17部俄国电影。

2007年,莫斯科举办中国经典电影回顾展,展映《红侠》《我这一辈子》《城南旧事》《黄土地》《红高粱》《本命年》《不见不散》《我的父亲母亲》等中国影片20部。

2009年,北京、上海举办俄罗斯电影展,放映《少女维拉》《潜艇沉没》《土耳其开局》《列车谋杀案》等8部俄国电影。

2010年,莫斯科、圣彼得堡举办中国当代电影周,放映《神女》《十字街头》《女篮五号》《林家铺子》《手机》《两个人的芭蕾》《画皮》等7部中国影片。

两相对照,似乎总是中国在先。

2000年后在中国产生轰动效应的是米哈尔科夫导演的《太阳灼人》,影片对斯大林主义的批判在很大一批中国知识分子中激起了回应。但总体来说,已经走在市场化道路上的中国电影界将更多的注意力投注给了好莱坞电影、欧洲电影以及东亚日韩电影,透过其成熟的类型模式,学习电影语言的当代形态,追寻不同文化价值的多样表达,而同样处于商业转型的俄国电影已不可能再是中国人临摹的样板。

结语

对于中苏关系的过往,相关研究专家的概括是:50年代结为盟友,60年代从分歧走向分裂,70年代恶化为首要敌人,80年代关系逐渐正常化,2010年以后过渡为战略合作伙伴。^⑨在这个起伏跌宕的过程之中,中国电影与苏联电影的交集循着两国外交的轨迹阴晴流转、变幻不定。



《这里的黎明静悄悄》剧照

20世纪中苏电影交集的过往同时也是一份文化交流的非典型案例。历经30年代引入,50年代膜拜、60年代批判、80年代重温的苏维埃影片曾是对中国影响最大的外国电影。特别是1949年后以莫斯科电影为蓝本打造的社会主义国营制片厂,在管理、创作、技术全面拷贝苏联,就连创作集体制的建立、“二十二大明星”的设置也都亦步亦趋,描红般地临摹照抄。至于苏式蒙太奇学派,更是当时最受推崇的光影语言模板,可以说是爱森斯坦的理性蒙太奇和普多夫金的抒情蒙太奇助产了“十七年”银幕的主旋律。

但若用正常的文化关系和电影交流来衡量,50年代的绝对崇尚以及60年代的激烈对抗都带有偏狭的极端与局限。作为外交政治的表征,艺术作品的多元价值被单向征用,影像成为与之相匹配的风景符号,和睦时无限拔高,反目时极尽贬损,电影时而是友谊的明信片,时而是冲突的晴雨表,脱离了公允,也失却了丰饶。

虽然这些事情发生在上个世纪的后半段,苏维埃已经远去,中俄关系也不同以往,但这是一段抹不掉的历史,它依然连结着我们对世界未来的想象。

注释:

①夏衍:《答问——答香港中国电影学会问》,香港中国电影学会主编:《中国电影研究》第一辑,香港中国电影学会,1983年,第122页。

②王平陵:《从苏联电影谈到中国电影》(《中苏文化》第7卷第4期,1940年10月10日),参见重庆市文化局电影处编:《抗日战争时期的重庆电影(1937-1945)》,重庆出版社,1991年,第30页。

③见1930年田汉主编:《南国月刊》第2卷第4期。

④毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》(一卷本),人民出版社,1968年,第823页。

⑤毛泽东:《新民主主义论》,《毛泽东选集》(一卷本),第651页。

⑥阎明复:《见证与反思——写在〈冷战与中苏同盟的命运〉出版之际》,参见沈志华:《无奈的选择——冷战与中苏同盟的命运》(上),社会科学文献出版社,2013年,第1页。

⑦刘念渠:《论苏联电影对于我们的积极作用》,见《人民

日报》,1949年3月28日,第4版。

⑧陆定一:《欢迎苏联电影》,《人民日报》,1959年10月30日,第5版。

⑨木艺、方声编:《蔡楚生选集》,中国电影出版社,1988年。

⑩刘悠翔:《中国进口电影简史》,《南方周末》,2018年12月6日。

⑪同上。

⑫《〈世界电影〉50年“编者前言”》,《世界电影》,2002年第6期。

⑬程季华:《祝愿更上一层楼——〈世界电影〉创刊50周年答本刊记者问》,《世界电影》,2002年第6期。

⑭苏叔阳、石侠编撰:《燃烧的汪洋》,中国电影出版社,1999年,第234页。

⑮王阑西:《苏联电影事业的巨大成就》,《大众电影》,1955年第1期。

⑯参见苏叔阳、石侠编撰:《燃烧的汪洋》,第224页。

⑰成荫:《我们在莫斯科学习》,见《成荫与电影》,中国电影出版社,1985年,第26-31页。

⑱参见苏叔阳、石侠编撰:《燃烧的汪洋》,第233页。

⑲张骏祥:《更好地学习苏联,保卫社会主义的电影事业》,《中国电影》,1957年Z1期。

⑳参见马德波、戴光晰:《导演创作论》,中国电影出版社,1994年,第53页。

㉑蔡楚生:《对分镜头剧本和文学剧本的一些看法》,《蔡楚生选集》,第422-423页。

㉒同上,第423页。

㉓参见张子诚:《外国艺术影片资料汇编(1949-1992)》,中国电影出版社,1993年。

㉔参见北京市档案馆资料:《市委文化部关于文化、艺术、电影、话剧方面的工作而后问题向市委的请示报告》之《关于放映苏联影片“一个人的遭遇”的措施的报告》,1959年11月1日,转引自柳迪善:《十七年时期苏联电影放映实录》,《北京电影学院学报》,2011年第3期。

㉕2019年2月15日戴光晰接受笔者采访时所说。

㉖陈默:《银幕上的毒草——评格·丘赫莱依的三部影片》,《电影艺术》,1963年第3期。

㉗陈播主编:《中国电影编年纪事(发行放映卷·上)》,中央文献出版社,2005年,第76页。

㉘2019年2月15日戴光晰接受笔者采访时所说。

㉙李凤林:《中苏关系的历史与中俄关系的未来》,沈志华主编:《中苏关系史纲》,新华出版社,2007年,第4页。