

“内参片”的放映及其对 新中国电影的影响

丁珊珊

内容提要 “内参片”是指1949年新中国建立后出现的不公开售票、不在大众媒体上发布相关信息,而只在特定时段、特定场所内放映的供少数特定人群观摩的以进口影片为主的一种影片。“十七年”及“文革”时期,内参片的放映范围较为狭窄,主要集中在政府、军队大院以及文艺、教学机构。从“新时期”开始,内参片的放映范围有扩大化的趋势,到20世纪90年代,随着文化市场的开放与活跃,内参片传播的边界逐渐消失。虽然内参片的受众甚微,但是其受众的特殊性使得内参片的影响力广泛且持久,1949年后诸多国产影片包括一些经典佳作都或多或少地受到内参片直接或潜在的影响。

“内参片”是当代中国电影史中一道独特风景:它存在于特定的场域之中,因与普通民众隔绝而极富神秘色彩。学界对内参片是既熟悉又陌生的。说熟悉,是因为大多数研究者都承认内参片的存在;说陌生,则在于他们对内参片的实际情况知之甚少。诚然,与公映的影片相比,内参片在数量上不占优势,且接受面颇为有限,但由于这些影片大多在世界电影史上占有较重要的地位,当其在彼时的语境下出现时,很容易会因其艺术形式、思想意蕴的“陌生化”而呈现出某种强烈的震撼力量,加之其受众的特殊性(如文化官员或电影工作者),在1949年新中国建立后的电影发展轨迹中,很难说没有或深或浅地留下它们的印记。这些印记为我们观察当代中国电影的发展脉络及其内在理路提供了新颖的角度和丰富的线索。无视内参片的存在,我们便难以准确而完整地书写当代中国电影史。

一、缘起与定义

应该说,内参片是1949年新中国建立后才出现的。就笔者目力所及,1949年之前民国时期并不存在严格意义上的内参片。20世纪30年代,南京的励志社也曾不定期地在小范围内放映

过电影,以招待党政官员及其家属,但其所放影片与在影院公映的影片基本上没有差别,而且这种放映活动都要见诸报端,几无秘密可言^①。当时的一些政要若想利用权势调看某部影片,甚至还会招来媒体的公开批评^②。内参片是一个带有鲜明时代印记的存在,是新中国电影管理体制催生出的一个独特的现象。

内参片固然常被提起,但学界对于这一概念的界定却并不一致,不同说法之间甚至出入很大。鉴于此,在正式讨论内参片之前,笔者以为有必要先对这些不尽相同的说法加以辨析,再以此为基础提出一些个人的见解。

曾任中国电影资料馆馆长的傅红星把内参片界定为是由电影资料馆正式收购、供高级领导人内部参考用的影片^③。著名译制片演员曹雷则更为细致地区分了“十七年”和“文革”中的内参片的不同含义:“文革”前的内参片是指不能对外公映、仅供业界内部学习参考的影片,而“文革”中的内参片,“差不多就是用来为‘四人帮’等少数人唱堂会的”,虽然其中有少数影片也给部分文艺界人士或者一些特殊部门的工作人员“内部参考”^④。一些在20世纪70年代未看过内参片的人在撰写回忆文章时通常将其所看影片泛称为“内部放映”^⑤。学者谭慧还曾为内参片下过一个定义:“所谓‘内参片’,全称是‘内部参考片’,即以非商业渠道引进、专供特殊群体或个体欣赏的外国影片。”^⑥这大概是笔者所能看到的关于内参片最为学术化的解释。

但是,包括谭慧的定义在内的上述这些关于内参片论述并非无懈可击。事实上,内参片不一定如傅红星所言都是供高级领导人内部参考用的,也未必都是由电影资料馆正式收购的;曹雷称内参片在“文革”前仅供业界内部学习参考,也失之片面。至于要说清谭慧的定义的疏漏所在,就不得不再辨析一下与内参片有关的另外三个概念:引进片、译制片以及“过路片”。引进片就是在中国发行放映的非大陆电影制片厂出品的一切影片。谭慧所说的“外国影片”当然都可视为是引进片,但引进片却未必均是“外国电影”——香港电影在当时就常常被“引进”过来,可它们显然不是“外国电影”,至于受中央政府支持的香港左派公司所出品的影片,恐怕连纯正的香港身份都很可疑。与之类似的另一个概念是译制片。一般来说,译制片都来自国外,也就自然都是引进片,但引进片则未必都进行译制。而本文所要讨论的内参片,与引进片、译制片在概念上有很多重叠交错的部分,常常难以区分。简而言之,绝大多数的内参片都是引进片,但其中也有少部分是国产影片^⑦。大部分内参片都是译制片,特别是“文革”时期的译制片,基本上都成了内参片,但也有很多内参片并没有经过译制片厂的译制,而是以现场口译的方式呈现在观众面前。

很多人在回忆中曾提到过一种名为“过路片”的影片,这种影片应该被视为比较特殊的内参片。戴光晰认为:“所谓‘过路片’就是外国影片公司送交中影公司选购的影片,这些影片以当时的选片尺度来衡量是不能购买来公开放映的。”^⑧著名电影摄影师、导演李文化则将“过路片”称为“并不准备发行上映,只是看看‘货样’后就退还给对方”的一种影片^⑨。因此,“过路片”是一类意欲引进但由于种种原因没有引进成功的境外影片。据谢铁骊回忆,这些影片除了来自苏联和西欧,“好像也有些美国片,是私商进来的”^⑩。平心而论,笔者目前对于“过路片”知之甚少。有一种说法倾向于渲染“过路片”的神秘性,好似这些影片神龙见首不见尾,能看到的人屈指可数:“这些片子由香港派专人选定,然后送到广州,再由广州当天将片子送上飞往北京的客机,片子到北京后归江青管,别人不能过问,相当保密,一般不超过三天即送回香港。”^⑪然而,就笔者所阅之史料来看,“过路片”的保密级别恐怕也没那么高,包括电影工作者在内的能够看到的人大概并不在少数。这些影片不仅“路过”而且留下了痕迹——被中国电影工作者私底下当做观摩的范本,“过路片”虽然不同于取得合法身份的引进片和译制片,但却可以被划

入内参片的范畴。这里要补充的一点是：客串了一把内参片角色的“过路片”，其最终命运是“退还给对方”，既然如此，就不可能被中国电影资料馆收购，这就是笔者不认同把内参片定义为由电影资料馆正式收购影片的原因所在。

总之，内参片的“参”可以指学习参考，也可以是纯粹的娱乐欣赏，而内参片的“内”则包含两层意思：一是不公开发映，二是不向社会大众公开其放映信息，二者缺一不可。此外，还应指出的一点是，内参片的“身份”并非是一成不变的，而是往往具有一定的流动性：在此时是内参片，在彼时则很可能不是。比如有些引进片曾在中国短暂地公映过（如一部分意大利“新现实主义”影片^②），只是由于政策的变化，这些影片或是被悄悄下档，或是在公映后被长期列入黑名单，更多时候只能以内参片的身份和观众见面。

这样，我们便可以给内参片重新下一个定义：内参片是指1949年后出现在中国大陆地区的不公开售票、不在大众媒体上发布相关信息，而只在特定时段内、特定场所内放映的供少数特定人群观摩的以进口影片为主的一种影片。

二、传播场域与受众

内参片在1949年后曾存世较长时间，历经“十七年”、“文革”和“新时期”三个时段，直至20世纪90年代之后，才因电影审查体制的调整、中外电影文化交流的不断深入、家庭录像的日益普及等因素的作用而渐趋式微。在这长达三十余年的时间里，内参片固然基本上与大众隔绝，而且在官媒那里讳莫如深，但其影片的来源、放映的场所、受众的范围其实均有迹可寻。什么样的影片会成为内参片，何人有资格看内参片，在何处看，出于何种目的看，在不同的历史阶段，答案不尽相同。要认识内参片及其历史作用，就必须先准确地把握其在传播过程中所呈现出的一些显著特征。

先从“十七年”时期的内参片说起。这一时期最为人所熟知的放映场所就是中南海。中南海一直都有内部放映的传统，所映影片有公开发行的，也有不公开发行的，后者就算是内参片了。观者一般由党和国家领导人以及中南海内部工作人员组成。中南海的内部放映通常是在西楼大厅进行，此处属中南海甲区，警卫级别很高，必须持有中央办公厅主任杨尚昆签名制作的通行证才能出入。但就看电影而言，凡是能进入甲区或在甲区内工作、居住的人，不分干部工人，职务高低，除个别情况外，都能在每周三、日这两天晚上的7时30分，到西楼大厅买票看电影，每场票价二角，包括首长及其家属，无一例外。1949年后直至60年代中期，刘少奇、邓小平、李富春、杨尚昆、谭震林、胡乔木、张际春等党和国家领导人常在西楼大厅看电影，特别是刘、邓、李、杨四位，据说几乎每场必到。此时，中南海还常常举办舞会，被邀来参加舞会的文工团员不仅可以享受美食，还能在中南海的春耦斋享受格外的“精神食粮”——观看内参片^③。

值得一提的是，在中南海内进行的原本就规模不大的放映活动中，还有一类规模更小的放映活动，即所谓的“工作片”放映，放映的可以说是“内参片”中的“内参片”，其保密级别是相当高的。当时在中央办公厅警卫局工作的张宝昌回忆道：

这种工作片（也叫参考片或者审查片），保密级别是很高的，有些片子会有武装干部护送到西楼，现场值班人员都不允许进入，放映室内甚至还有武装警卫，防止闲人进入。除了一些关涉政治机密的影片，还有中国末代皇帝溥仪由战争罪犯改造为新人的纪录长片、60年代苏联的《雁南飞》、《第41》等，以及西欧、日本的原声片（现场配同声译员翻译讲

解)。^⑭

张宝昌在回忆文章中还提到了一个值得注意的细节——外国的“原声片”。这种片子通常不经过译制片厂的配制,而是由专人在放映室中直接面对观众进行同声翻译和讲解,戴光晰、陈景亮、熊光楷、张奉奎等人都做过这类现场口译的工作^⑮。笔者上文曾说过内参片未必都是译制片,其理由就在这里。

“文革”爆发后,“十七年”时期发行过的所有中外影片一律停映,几家制片厂一度处于停顿状态,普通观众能够看到的影片少之又少。然而,在大众的视野之外,内参片的光影却依旧闪耀跃动。“文革”期间,内参片的译制工作大多由上译厂承担^⑯。“文革”期间,江青曾在钓鱼台建立了一个私库,“把比较好的电影都保留在她自己的片库里”^⑰。据“文革”后的一份揭批材料披露,1975年夏秋,江青表面上撤销了钓鱼台私库,将其私藏的影片送还给电影资料馆的东郊库,但她私下却又辟了一个绝密的“文艺特档库”,后来被冠以代号“十三号库”。这个库由于会泳、刘庆棠指定专人管理,影片出库要经过二人的亲自批条才能放行。1976年5月22日,刘庆棠指示在中影公司资料组外再成立一个资料影片小组,专为中央领导选供影片,地点就设立在中影公司的西跨楼^⑱。

行文至此,我们就不能不谈一下江青与内参片的关系。江青非常爱看电影,对美国电影更是偏爱有加^⑲。据江青的保健护士回忆,看电影是江青每天的最后一项活动:“那时会议常开到深夜,散会后还要再看电影。”常与江青一同看电影的有康生、张春桥、姚文元等^⑳。王洪文在被调至中央工作后一度也十分迷恋看内参片,曾招待朋友观看过美国影片《巴顿将军》、《出水芙蓉》、《十诫》以及英国片《女间谍》等^㉑。而实际上,除了“‘四人帮’及其同伙”外,许多党和国家领导人也都有看内参片的兴趣与习惯^㉒,不仅自己看,有时还会邀请好友与其共赏。叶剑英的家里就有个一百多平米的放映厅,设了四五十个座位。据熊光楷回忆,从1971年开始的三年左右的时间里,都是由他担任叶剑英家庭放映时的现场解说员,主要翻译英语和德语影片^㉓。

毛泽东也爱看内参片。1973年之后,因患上白内障,毛泽东一度看书读报很困难,身边的工作人员便找来他喜欢的电影,大多是外国影片,供其观看。中国电影资料馆还成立了特殊小组,专门给毛泽东选片,“买了很多美国片,大概几十部吧,上世纪四五十年代的美国片子基本上都是这个时候买的”^㉔。毛泽东“对嘉宝的演技很欣赏”^㉕,也十分喜爱李小龙的电影《唐山大兄》、《精武门》、《猛龙过江》,他都看过。毛泽东有时看一遍不过瘾,常常把这些影片留下个把月,反复看^㉖,看到兴头上还会鼓掌喝彩:“功夫好!打得好!”^㉗

“文革”期间,内参片还有一个重要的放映场所——军队大院。20世纪70年代初以后,北京的军队大院时常放映内参片,有时在操场,有时在礼堂。这种放映一般都在夜间进行,而且常常是七、八个小时的通宵连映^㉘。此外,部队召开会议时也不时会有电影招待,“白天开一天会,晚上放两部片子。与会者白天不早退,晚上不缺席,为的是享受一顿电影晚餐”^㉙。

可见,在思想一元化、信息闭塞化的特殊历史环境下,内参片在很多时候成为了一种大众难以企及的“文化特供”。然而,笔者在此想要指出的是,在这种“文化特供”与大众之间固然耸立着一道无形的屏障,但也并非如上述回忆所言,内参片只能由党和国家领导人独享。事实上,内参片的受众远不止那些工作和居住在中南海或军区大院的人——许多普通的电影工作者乃至一般民众也是有很多机会接触到这些影片的。

对于电影工作者来说,最常能看到内参片的地方,就是中国电影家协会(以下简称“影协”)了^㉚。在20世纪50年代末至60年代初,每逢周日,位于北京西四羊肉胡同的影协都会组织

内参片放映^③。放映影片的礼堂只能容纳二三百人,入场限制相当严格,不仅要求观者在文艺界有一定名气,而且还要具有相当的行政级别^④。影协常放映的影片中有许多是“过路片”。时任文化部副部长的陈荒煤觉得这些“过路片”有的还不错,没有发挥作用就被退回去未免有些可惜,于是就趁把它们退还给发行商之前的一段间隙拿到影协当作内参片放映,以供业内人士观摩学习^⑤。据时任影协主席的蔡楚生的日记记载,英国的《吸血鬼》、《扒手》、《世界将毁灭》,日本的《裸岛》、《古都》,瑞典的《尤丽小姐》,西德的《08/15》,美国的《马蒂》,罗马尼亚的《密码》,波兰的《无处容身》、《第一年》、《影子》、《夜车》,捷克的《较高原则》,法国的《塔曼果》,印尼的《无人管辖区》都曾在影协做过内部放映^⑥。在陈荒煤的提议下,影协还办了一个小吃部,让大家在影片开演前一边品尝小吃一边切磋艺术见解。这些“过路片”大多在周日晚的6时30分放映,“小吃部4:30分就开张了,来的人还真不少,经常都满座”^⑦。可以想象,令人屏息的放映时刻与之前香气四溢的餐叙,同时满足了精神与物质的双重渴求,无疑都是激动人心的。于是,影协的内参片放映现场仿佛成为了一个以西方电影为主题的艺术沙龙。

除了上述常态化的放映外,影协还举办过一些临时性的内参片放映,如1961年中国电影资料馆在中国革命博物馆举办的“欧美资料影片观摩”;1962年中国电影资料馆与上海影协举办的“资料影片观摩”等^⑧。1963年2月8日至3月4日,影协在上海主办了一次大规模的“现代修正主义电影座谈会”,“外地各电影制片厂的创作人员也集中到上海,盛况空前”^⑨。显然,这次打着“批判修正主义”旗号的内参片放映,其受众面比之影协日常性的内部放映要扩大了不少,但仍有许多闻风而来的观众被拒之门外:“上海的不少级别不够高,未能参加此次活动的电影工作者每天都站在锦江饭店门口,希望能有机会进去观摩这些影片。”^⑩诚然,上述放映活动对观者的身份和行政级别仍有一定的要求,但比起中南海的放映来说,受众面毕竟扩大了许多。放映内参片的另一个重要的场所是电影院校的课堂。1955年,文化部聘请了一些苏联电影专家到中国讲学,在北京电影学校(今北京电影学院)开办了导演、演员、摄影、制片四个专修班。“他们带来苏式的教学模式和一系列经典电影作品辅助教学,如《雁南飞》、《第四十一》等,学员们大大开阔了眼界”^⑪。当时许多年轻有为的电影工作者如谢添、林农、郭维、于彦夫、武兆堤、王炎、董克娜、李文化、魏铎、沈杰、常彦等都是这几个专修班的学员^⑫。

以教学的名义组织学生观摩内参片,是“十七年”时期内参片传播的一种重要形式。这种形式在“文革”时期出现变异,相当长的一段时期内只在以江青为首的极小的圈子内存在^⑬。新时期以来,这种放映模式随着高校影视教育的重建又得以恢复,长久而深刻地影响了无数的中国电影工作者。1978年考入北京电影学院摄影系的曾念平对自己在求学期间观摩内参片的情形和感受记忆犹新:

那时候看外国参考片很神秘,经常等到天黑了,集合,排队进大食堂,食堂的桌子全拉开,在那儿看,门把得很严,一层一层的……我们经常私下里讨论,在班上遇到人就聊,聊的全跟这些内参片有关系,国外的电影观念、电影意识、摄影方面、美术方面、表演方面、导演方面……班上好像就是一个小沙龙。从朱辛庄到城里,那段路非常长,当时因为路不好,可能要走40分钟到1个小时的样子……所以我觉得我真正电影观念的形成,应该追溯到那个时代。^⑭

这些在求知若渴的学生时代中被弥漫着异质情调的影音所征服的莘莘学子,很多人在后来成为了在创作一线摸爬滚打并取得卓越成就的电影艺术家,也成为了推动中国电影在新时期不

断开拓的中坚力量。他们走出校门后对电影艺术的感悟与挚爱,统统可以追溯至其在封闭或半封闭的年代中与内参片神秘而又怦然心动的邂逅。

“文革”时期极不正常的政治空气,让内参片的放映更显得神秘莫测,可人们对内参片的渴望却并未消沉,以至于官方常常为如何固守内参片传播的疆界而费尽心机。1972年1月12日,文化部针对一些单位擅自放映内参片的现象向中央提交了一份报告,承认当时“有些单位未经中央批准,放映毒草影片”;“中央各部、委在京召集的一些会议亦要求看内参片,有的看了毒草影片,亦不组织批判,而且范围很广”。为了杜绝这种“乱象”,文化部向中央提出了五点建议,旨在对内参片的放映严加管理:“凡是国务院已批准的内参片,可组织内部放映”;“中央在京单位由中央各部、委、组领导同志签署持公函到‘中影’公司办理租借手续”;“经中央领导同志批准可供外宾看的参考影片由中联部、外交部等单位负责同志签署意见持公函到‘中影’公司办理借片手续”;“中联部、外交部、总参二部以及有关研究工作的单位(新华社、报社、文艺、科研等单位)因工作需要看参考片,需列片名报请中央领导同志批准后到‘中影’借片”;“凡中央封存的影片,未经中央批准放映的一律不得动用”^④。在文化部收紧内参片放映审批权的背后,我们似乎可以辨识出此时内参片放映的一些隐秘踪迹:除了经国务院批准的内参片可以合法地被各单位领取放映之外,外宾以及“因工作需要看参考片”的“中联部、外交部、总参二部以及有关研究工作的单位(新华社、报社、文艺、科研等单位)”等机构的人员也都有机会看到内参片。

事实上,能够分享内参片的还不止以上这些单位的工作人员。此时,虽然大多数电影工作者被关进“牛棚”或“靠边站”,但一些样板戏电影创作者以及“文革”后期恢复工作的一些电影创作者同样有机会看到内参片。军队大院中的内参片放映固然戒备森严,但世上没有不透风的墙,在抬头不见低头见的熟人圈子中,机灵的孩童和活络的军人家属也是可以常常“混进”放映厅的^⑤。地方上则更占有天高皇帝远的地域优势:在很多人的“文革”回忆中都曾有过观看内参片的记述,其中有的是下放到云南农场劳动时看的^⑥,有的则是因为与电影厂的人有特殊关系^⑦,而在广州,除了军队,一些机关单位也常常放映内参片^⑧。一般百姓为了分享内参片,不但要寻机“混进”影院,有时干脆“硬闯”,一位亲历者的回忆颇为生动:

有一回,院里放罗马尼亚电影《巴布斯卡历险记》,那是一部娱乐性为主的电影,但也是作为内部电影,由每个单位发票,在大操场上放映。平时内部电影的放映消息都是保密的,这回不知怎么让外面人知道了。周围的老百姓纷纷往我们大院里涌。挤大门的、翻围墙的,各出奇招,为的就是看一场电影。部队看到这样的情况也不能不管,警卫守着大门、看着围墙,不让老百姓进来。老百姓可不管这么多,最后竟然把院墙给推倒了一截,人们潮水一样涌进来。一个战士去拦他们,被一脚踢到裆部,痛得当场晕死过去,不得不送到医院去。^⑨

在上述文化部的报告提交上去一年后,国务院终于决定向这些枝蔓丛生的放映活动开刀了。1973年11月,国务院下发通知承认文化部所反映的私映内参片的情况确实存在,而且相当严峻。通知认为,这是“违反中央规定的”,“各地区、各部门应当引起重视”;内参片不能随意放映,放映“毒草影片”时相关部门必须组织群众批判,“毒草经过锄掉,才能化为肥料”^⑩。至于国务院的禁令是否达到预期效果,笔者限于目力,还未可知。

步入新时期,内参片的受众日益增多,其疆界随之逐渐扩大,但至少在新时期之初,内参

片的“文化特供”身份依旧是鲜明的,与之相对的是,对内参片的社会需求则越发不可抑止。手握电影局或文化部的批示来租借内参片放映的单位和社会团体常常让中国电影资料馆应接不暇^⑤,更有甚者会通过各种私人渠道搞到拷贝和场地来放映内参片。“有的时候,持票的观众好几百人,甚至上千人”,“根本谈不上什么‘内部’的局限”^⑥。中国电影资料馆自身也在时代思潮的激荡下逐步走向开放。从1979年起,中国电影资料馆与各地文化单位联合举办的各种影展以每年二至三次的频率推出^⑦。这类影展往往会取得轰动效应,虽然“都是内部场”,但“要求看片的人特别多”^⑧。值得注意的是,这一时期,一些内参片的传播载体开始由胶片转变为录像带,陈荒煤在1980年2月29日的日记中记述了自己当天观看了“李小龙及什么《117女皇》录像”^⑨。这些变革显然大大加速了内参片的普及,使之逐渐地“祛魅”,从“文化特供”的神坛上走下来“飞入寻常百姓家”了。20世纪90年代以后,由于文化市场的进一步开放与活跃,内参片传播的边界渐渐消失,随之成为了一个时代的记忆。

三、隐形的“他山之石”

由于长期地大量地存在于1949年之后的历史,很难说内参片没有对新中国电影产生影响。那么,内参片是如何影响到中国电影的?这些影响又意味着什么?笔者以为,若想回答这些问题,首先要对内参片加以细化,使之从一个整体性概念转化为更为具体的某一国家或流派的电影,从而厘清其对当代中国电影产生影响的途径、方式及效果。照此,我们大体上可以把内参片分为以下三大类:来自苏联的内参片、来自法国的内参片和来自美国的内参片。可以看出,这几类内参片都是来自当时的电影强国,它们各自的艺术特色,都或深或浅、或显或隐地在当代中国电影史中留下了踪迹。

“十七年”时期,中国在外交上奉行向苏联为首的社会主义阵营“一面倒”的政策,在电影政策上也大体如此,“向老大哥学习”、“向苏联电影取经”,在当时是被官方提倡并积极推动的^⑩。主导苏联银幕的“社会主义现实主义”的创作观念与规范遂成为彼时中国电影工作者所遵守的金科玉律,从而主导着中国电影的创作模式^⑪。殊不知,中国电影工作者从苏联电影中习来的除了这些早已趋于僵化教条的一套陈规之外,更难得的是在苏联“解冻时期”的电影中萌发出来的刻画人性、人情的主题意蕴以及富含诗意的创作笔法,而这在很大程度上便要归功于内参片了。最典型的一个例子是谢铁骊导演的《早春二月》。

《早春二月》在“十七年”时期乃至整个中国电影史中都堪称是一部传世经典,“即使今天来看,我们仍会为影片那诗意的美、幽静绵长的抒情风格、中国画似的银幕效果所陶醉”^⑫。该片摄影师李文化在追忆这部影片的创作历程时一再强调自己从苏联电影摄影大师乌鲁谢夫斯基那里所受到的强烈影响:“第一次在电影学院看苏联影片《雁南飞》,感觉简直是一首曼妙的抒情长诗,每一段都飘飞着瑰丽的音符”,“深深地打动了我的心”;乌鲁谢夫斯基则由此成为了“摄影系里所有同学的偶像”。正因如此,在创作《早春二月》时,李文化“脑中回想的是乌鲁谢夫斯基《雁南飞》的手法”,“着力运用了苏联影片的摄影手法,以及寓情于景、情景交融的摄影技巧”^⑬。

诚如斯言,我们只要细读这部影片,不难从一些脍炙人口的段落中寻觅出《雁南飞》和《第四十一》的踪迹。如在《雁南飞》中有一场戏是表现马尔克弹琴,此乃该片的一个经典段落,与之相应,在《早春二月》中也有一段表现男主人公萧涧秋弹琴,两个段落的情绪氛围、画面影调以及构图方式上都甚为相似,后者模仿前者的痕迹是十分明显的。乌鲁谢夫斯基在《雁南飞》

和《第四十一》中所频频使用的招牌式的肖像倾斜构图,不仅被《早春二月》的摄影师李文化借用到影片之中,更转化为他后来电影创作的一个“作者标签”,一直被沿用到其从“文革”末期的“阴谋电影”(如《反击》)到新时期的武侠动作片(如《金镖黄天霸》、《黑雪》)的创作中。《早春二月》的最后一场戏是表现陶岚追赶愤然远去的萧涧秋,其中有一个镜头是以竹篱笆为前景拍摄飞奔的陶岚。当时这场戏就被评论者推崇有加^⑨。其实稍加对比不难看出,这一手法显然是源于《雁南飞》中薇罗妮卡在铁道桥上的那场奔跑段落,唯一不同的是:后者是透过具有俄国风情的铁栅栏来拍摄主体,前者则以极具中国风的竹篱笆为前景。

苏联“解冻时期”的电影对1949年后中国电影的影响还不止于此。崔嵬在执导《小兵张嘎》(1963)时刻意使用的长镜头也同样是得益于《雁南飞》和《伊万的童年》的启发^⑩。《雁南飞》中那个被人们津津乐道的“鲍里斯之死”段落,还曾被潇湘电影制片厂于1980年出品的侦探片《幽灵》复制过。类似从镜头语言上向来自苏联的内参片“致敬”的例证实际上并不在少数,限于篇幅,在此不一一详举。

其时,国人之青睐苏联“解冻时期”的电影,看似还是在追随“老大哥”,实质上却是在被异质的苏联电影或曰苏联电影中的异质元素所吸引。那么,这些异质的元素又来自何方?显然是来自以意大利、法国、瑞典、德国为代表的西方现代电影。从这个意义上说,中国电影工作者取法《雁南飞》、《第四十一》等影片,实际上所认同的已不再是“社会主义现实主义”的那一套条条框框,而是跳脱窠臼的另一套源自于西方现代电影的价值理念与形式规范,这等于是取道“走上修正主义道路”的苏联,间接地向当时正处在“二战”后艺术电影风口浪尖上的以“新现实主义”、“新浪潮”、“左岸派”等为代表的现代主义电影取经,只不过借镜者或许当时未必都能清醒地意识到这一点罢了。

事实上,1949年后的中国电影工作者也有机会通过观看内参片,直接一睹正宗嫡系的欧洲现代主义电影的真貌,其中就有法国电影。

作为欧洲乃至世界艺术电影的领跑者,法国电影也曾以内参片的形式进入中国,并对当时的中国电影工作者产生了一定影响。这里必须要提到的是《广岛之恋》。这部在全世界范围内曾产生巨大影响的“左岸派”的扛鼎之作,由于众所周知的原因,在当时的中国是不可能获得公映资格的。那么,当时在中国到底有多少人看过这部影片呢?他们的具体观感如何?其对中国电影产生了怎样的影响?限于篇幅,笔者不能详述^⑪。在此只想暂举两例来对此管窥一二。20世纪60年代初期,凌子风正是在看到《广岛之恋》等电影之后,打算拍摄一部名为《阿里木斯之歌》的影片,其本意是想“弄一个中国的新浪潮”,可惜后来因为政治上的原因流产了^⑫。《广岛之恋》的影响来得或许不如苏联“解冻时期”电影那般立竿见影,但却足够绵长悠远——进入新时期之后,我们仍能在国产电影中邂逅它的投影。在峨眉电影制片厂于1979年出品的“文革”题材影片《枫》中,导演在片头部分使用了视听效果鲜明的“声画对位”的剪辑手法,画面由一对恋人的侧脸剪影开始,配合着画外音中两人如梦如幻的絮语,镜头切至枫林、红日、山河……这种处理手法,在1949年后的中国电影谱系中是难以找到渊源的。它源于何处?我以为正是《广岛之恋》。

最后,绝不能忽视的是内参片中的美国电影。虽然美国电影在朝鲜战争爆发之后被新中国驱逐出境^⑬,但长久积累起来的观影心理是根深蒂固以致难以改变的^⑭。人们在公开场合对美国电影或大加挞伐,或嗤之以鼻,或避而不谈,但私下里却很可能无法拒绝其“暗香浮动”。不仅是上文提到的毛泽东与江青,据说周恩来也曾鼓励电影工作者适当地向以美国为首的西方国家的电影取经:“看他们一些有价值的电影。”^⑮在特定情况下,向美国某种特定的类型片

比如战争片借鉴的言论还会得到官方的默许^⑥。当然,对于绝大多数电影工作者来说,要想直接看见“有价值的”美国电影,基本上只有内参片这一个途径。就笔者所掌握的材料来看,电影工作者密集接触美国电影的时期是“文革”,这或许与江青想提高样板戏电影的创作质量有关。因此,她往往并非一个人独享内参片,而是拉上样板戏电影的主创们一同观看。亲历此事的李文化对此印象深刻:

江青脚下放着一个小小的脚踏台,膝盖上搭着一条毛毯。我们北影的四个人就坐在他们后面。江青一边看,一边会随意地点评些什么,说给后面的几个人听,有时候会冷不丁来一个提问。属于导演方面的问题问谢铁骊和成荫,摄影方面的就问钱江和我……这种情况经常发生。她在前面一边看,一边说,一边问;大家在后面,一边看,一边听,一边回答。许多个夜晚,从九十点钟开始,一直到凌晨两三点钟,有时候一次看一部电影,有时一次看两部。看完了还经常开会,分析。结束后大家才能回北影睡觉休息。^⑦

内参片在1949年后以潜在的方式长期存在的这一事实,在当代中国电影的历史坐标中又占据着怎样的位置呢?在笔者看来,内参片实为1949年后中国电影工作者在包括中国在内社会主义国家和第三世界国家的电影谱系之外,提供了一种“另类”的观影体验,从而令他们有机会形成让官方始料未及的审美感受和价值观念。以观看美国电影为例,官方指令电影工作者私学美国电影,其本意当然不是想让后者全盘地接受美国电影,而是希望他们能够“取其精华,去其糟粕”,最终为我所用。正如江青所言:“美国片子的内容和思想,我们不学习,我们主要学习它的技巧、技术,比如造型、灯光、场面调度、场景啊,为我们拍摄无产阶级电影所用。”^⑧但美国电影中那些被历史所验证的放之四海而皆准的“精华”,很难简单地被限定在技巧、技术层面而无涉其他,比如内容和思想。相反,它们倒很容易就在观者的心里产生与江青的初衷背道而驰的接受效果。即使是那些貌似无关政治的技巧、技术,也足以冲击观者被封闭的思维。谢铁骊就坦言自己当时看过的美国电影未必处处皆不如被奉为圭臬的苏联电影:“苏联电影和美国电影比起来,虽然艺术功力上不错,但是有种刻意的、不自然的痕迹。”^⑨

在这个前提下,内参片默默地启发着电影工作者,从而为1949年后中国电影孕育某种革新的种子。上文提到,内参片对电影工作者的影响在“十七年”和“文革”时期已经初露荷角,但更大的影响显然还是发生在“文革”结束后的新时期。从接受到转化的过程需要一定的酿造时间,在表达空间极为局促的历史条件下,电影工作者对内参片的借鉴只能是蹑手蹑脚地尝试,而一旦政治环境相对宽松的时代到来之后,电影工作者私下从内参片那儿获得的“震撼”与“叹服”,就有可能转化为深度创新的内驱力。这种转化不仅发生在上述电影工作者的思想观念之中,让其“有心思变”,同时也落实在具体的技艺层面上,让其“有术求变”。具言之,深印在电影工作者头脑之中的那些通过内参片摆渡而来的西方电影的创作理念、创作手法,其中很多都成为后来推动新时期中国电影创作、电影理论建设摆脱传统模式束缚、走向现代化的助燃剂。特别是在新时期之初,新思潮纷至沓来,国人一时应接不暇,要想在创作或评说电影时能够切中要害,人们多半还是得依赖于以往的观影经验,这样一来,内参片的观影经验就派上了用场。据执导《沙鸥》兼撰写《谈电影语言的现代化》一文的张暖忻回忆,自己对现代电影语言之所以能产生朦胧意识,与其当初在《春苗》剧组中看到的意大利电影不无关联:“看《马太伊案件》,第一次感受到我们从未见过的电影语言风格,它的镜头组接呀,叙事方法呀,确实和以前看的不一样了。”^⑩曾念平对此亦有同感。他曾透露帮助自己在造型意识上完成最初启蒙

的,也是内参片:

改革开放,外国的影片被允许进入中国,作为参考片来看,这对我们的影响特别大。因为70年代,我们在上初中高中,没有太多的文艺欣赏,主要是八个样板戏,另外有一些朝鲜电影,阿尔巴尼亚电影,还有《地雷战》、《地道战》,受的是这个教育。那时候的概念,觉得电影好像就应该是那样,那个光打的,都是非常的装饰,黑白分明,有一种特别强调的舞台感。但是进电影学院看到外国电影,像法国的《沉默的人》、《左轮357》,就不一样,我觉得好看,那个光就自然,和生活非常接近,这个给我挺大的震惊。^①

曾念平的经历实际上只是“冰山一角”。新时期之初,中国电影界曾一度崇尚纪实美学,拍摄长镜头成为一时之风,殊不知,这种风气的形成也或多或少地得益于“文革”时期电影工作者对一些内参片的研读和模仿^②。上文提及的“伤痕电影”力作《枫》采用的男女主人公既相爱又相煎的角色设定,恐怕亦与《第四十一》的启发不无关系。而私慕香港武打片的也绝不止毛泽东一人,新时期大陆武侠电影的旗帜性人物李文化便曾间接地承认自己的创作灵感来自以内参片形式放映的香港武打片^③。诸如此类,不一而足,内参片正是藉由上述这些途径参与到新时期中国电影除旧迎新的历史进程之中的。

诚然,1949年以后的中国电影整体上奉行的发展路线是“以苏为师”,被官方所极力倡导的主要效仿对象是那些贯彻“社会主义现实主义”方法比较彻底的文艺作品,以至于图解政策、流于说教、扼杀人性的电影乃至“高大全”的“文革”电影都曾一度大行其道,先后主宰银幕,因此,对于内参片所发挥的“润物细无声”般的影响,我们确实也不可过度评价。但有一点是确定无疑的,即从“量”上说,内参片的影响固然微不足道,但从占领艺术制高点、创造经受过时间考验的经典作品的标准来衡量,内参片所发挥的作用无疑是不可忽视的。

结 语

内参片的传播与演化的历程是隐蔽于当代中国电影史之中并与之并行共存的。在封闭或半封闭的年代,内参片更多时候是一种供少数人享用的“文化特供”,其传播的疆域是甚为有限的。然而,由于其边界的游移不定,特别是大批电影工作者的追捧与认同,内参片仍然以其独特的方式渗透进这一时期中国电影的创作中来,进而与普通观众发生了联系。我们以往认为,1949年后相当长的时间段内,中国电影与西方电影的发展成果是相互脱节的。实际情况则远比这一论断复杂得多。尽管1949年后的中国电影与西方电影的联系确实不如1949年之前那般紧密,但也绝非如楚河汉界,互不干涉。这显然要得益于内参片的“摆渡”。具言之,在“冷战”的背景下,内参片成为了让国人领略西方电影艺术的一扇窄门,通过这扇窄门,名义上被官方极力否定和驱逐的“西风”——无论是好莱坞的娱乐艺术,还是欧洲电影的现实关怀和人性叩问,抑或经苏联电影中转而来的人道主义,仍然顽强地与当时的文艺工作者有所接触。而无论是官方对内参片的讳莫如深,还是电影工作者对内参片的趋之若鹜,抑或普通观众对内参片的神秘想象,都显示出国人即便在政治制度、文化生态极不正常的历史时期,对走向开放的渴求。

① 参见《励志社放映〈豪侠好义〉》,载《中央日报》1934年8月19日。

② 参见《蒋委员长与“姊妹花”》,载《电声》第3卷第24期,1934年。

③②③⑤② 参见傅红星《中国电影资料馆观众群体的衍变及其教育策略》,载《当代电影》2009年第4期。

- ④ 曹雷撰文、苏秀校对补充《“文革”中神秘的“内参片”》,载《档案春秋》2010年第8期。
- ⑤ 参见阮哲《部队大院里的文艺生活》,载《文史博览》2013年第9期;维一《难忘的“内部电影”》,载《文史博览》2005年第7期;吟秋《看“内部电影”的日子》,载《社区》2008年第16期。
- ⑥ 谭慧《中国译制电影史》,中国电影出版社2014年版,第73—74页。
- ⑦ 例如有关我国第一颗原子弹爆炸的纪录片、有关“中国末代皇帝溥仪由战争罪犯改造为新人的纪录长片”,都曾以内参片的形式放映过(参见张宝昌口述、张事贤整理《中南海内部电影》,载《传承》2010年第7期)。另外,《一江春水向东流》、《早春二月》、《兵临城下》等影片,也作为内参片在“文革”中后期放映过(参见郑荣来《看“内部电影”》,载《群言》2011年第8期)。
- ⑧③⑤ 戴光晰《一颗向往真、善、美的心——忆荒煤同志》,载《当代电影》2004年第1期。
- ⑨③⑤⑥⑦⑧ 李文化《往事流影——李文化的电影人生》,华文出版社2011年版,第113页,第99—100页,第111—115页,第165—166页,第165页。
- ⑩⑥⑨ 付晓红《两步跨生平——谢铁骊口述实录》,中国电影出版社2005年版,第67页,第68页。
- ⑪⑭ 张宝昌口述、张事贤整理《中南海内部电影》。
- ⑫ 关于当时对意大利新现实主义影片放映效果的讨论,参见国文《谈谈〈罗马,十一点钟〉的特色》,载《大众电影》1956年第11期;柳燕《因为失业的缘故——〈罗马,十一点钟〉电影故事》,载《大众电影》1956年第11期;之缘《谁应该对这件惨案负责?——看影片〈罗马,十一点钟〉》,载《大众电影》1956年第11期。
- ⑬ 参见张宝昌口述、张事贤整理《中南海内部电影》,徐宝凤口述、韩晓征文《和中央首长跳舞的日子》,2007年6月7日新华网, http://news.xinhuanet.com/book/2007-06/07/content_6141536.htm。
- ⑭ 参见《戴光晰访谈录》,李镇主编《银海浮槎·学人卷》,民族出版社2011年版,第32—36页;傅红星《中国电影资料馆观众群落的衍变及其教育策略》,熊光楷《回忆我为叶帅做外国电影同声翻译的往事》,载《秘书工作》2009年第7期;《张奉奎访谈录》,边静分卷主编《影业春秋·事业卷》,民族出版社2011年版,第76页。
- ⑮ 参见中国电影公司批判组《“四人帮”是怎样利用资料片为其篡党夺权阴谋服务的》,《“四人帮”是电影事业的死敌——文化部电影系统揭批“四人帮”罪行大会发言汇编》,中国电影出版社1978年版,第195—196页;曹雷撰文、苏秀校对补充《“文革”中神秘的“内参片”》。
- ⑰⑱⑲ 徐景贤《十年一梦——前上海市委书记徐景贤文革回忆录》,时代国际出版有限公司2005年版,第339页,第425—426页,第343页。
- ⑳ 参见中国电影公司批判组《“四人帮”是怎样利用资料片为其篡党夺权阴谋服务的》,《“四人帮”是电影事业的死敌——文化部电影系统揭批“四人帮”罪行大会发言汇编》,第194—197页。
- ㉑⑳ 参见周淑英、赵柳恩口述,阎长贵、李宇锋整理《保健护士谈江青(续)》,载《炎黄春秋》2014年第5期。
- ㉒ 参见熊光楷《回忆我为叶帅做外国电影同声翻译的往事》。
- ㉓⑳ 《张奉奎访谈录》,《影业春秋·事业卷》,第76页,第77页。
- ㉔ 参见覃炜明《替主席搜罗李小龙电影:毛泽东身边的N个“秘密小组”》,郭丽妹译,载《人物画报》2011年第3期。
- ㉕ 《毛泽东喜欢过的电影》,载《语文教学与研究》2014年第18期。
- ㉖ 参见孙晓鸥《我的内部电影情结》,载《北京纪事》2009年第10期。
- ㉗ 郑荣来《看“内部电影”》。
- ㉘ 中国电影家协会成立于1949年7月,原名为“中华全国电影艺术工作者协会”,1957年更名为“中国电影工作者联谊会”,1960年又更名为“中国电影工作者协会”,1979年再更名为“中国电影家协会”。中国电影家协会简称中国影协。中国电影家协会英文名称为“China Film Association”(CFA)。参见中国电影家协会官方网站, <http://www.cflac.org.cn/pub/dyxh/jianjie/>。
- ㉙ 这些影片片源可能来自中国电影资料馆,参见傅红星《中国电影资料馆观众群落的衍变及其教育策略》。
- ㉚ 参见傅红星《中国电影资料馆观众群落的衍变及其教育策略》。这里值得一提的是,当时“行政级别”还不够高的谢铁骊与李文化,也可以通过特殊的私人关系一睹“过路片”之面貌(参见李文化《往事流影——李文化的电影人生》,第113页)。
- ㉛ 参见戴光晰《一颗向往真、善、美的心——忆荒煤同志》。
- ㉜ 参见蔡楚生《蔡楚生文集·日记书信卷》,中国广播电视出版社2006年版,第161—341页。
- ㉝⑳ 戴光晰《令人耳目一新的“新浪潮电影”》,载《大众电影》2001年第8期。
- ㉞ 参见丁宁《苏联与北京电影制片厂的初建》,载《电影新作》2013年第6期。
- ㉟ 曾任上海市市委书记的徐景贤在回忆录中谈到,“文革”期间,于会泳常在文化组的小放映室自己观看“内部电影”,而据徐说这些“内部电影”,“我们在上海也很少有机会看”(参见徐景贤《十年一梦——前上海市委

- 记徐景贤文革回忆录》,第338—339页)。
- ④⑦① 巩如梅:《镜头后面的世界——中国电影摄影师研究》,中国电影出版社2008年版,第128页,第127页。
- ④③ 参见《文化部关于租借内部影片的规定问题向中央的请示报告》,吴迪(启之)编《中国电影研究资料(1949—1979)》下,文化艺术出版社2006年版,第238页。
- ④④⑦ 参见阮哲《部队大院里的文艺生活》。
- ④⑤ 参见维一《难忘的“内部电影”》。
- ④⑥ 参见吟秋《看“内部电影”的日子》。
- ④⑧ 阮哲:《部队大院里的文艺生活》。
- ④⑨ 参见《国务院关于禁止私自放映封存影片的通知(1973年11月26日)》,吴迪(启之)编《中国电影研究资料(1949—1979)》下,第268—269页。
- ⑤① 维一:《难忘的“内部电影”》。
- ⑤④ 《陈荒煤文集·日记、书信、自传》,中国电影出版社2013年版,第226页。
- ⑤⑤ 对苏联电影经验较全面的介绍,有文化部电影事业管理局编《访问苏联电影事业资料汇编》,内部资料,1955年;关于“十七年”时期电影工作者学习苏联经验的情况,参见王雄、张尔瓚、郭维、谢铁骊、李文化、傅正义口述,杨远婴采访,丁宁整理《向苏联电影取经》,载《电影艺术》2008年第4期。
- ⑤⑥ 关于苏联电影对“十七年”中国电影的影响,参见洪宏《苏联影响与中国“十七年”电影》,中国电影出版社2008年版。
- ⑤⑦ 檀秋文:《精神家园的失落与心灵人格的困境——重读〈早春二月〉》,载《当代电影》2005年第6期。
- ⑤⑨ 当时就有论者出于批判的目的敏锐地指出,这场戏“看得出是作者们进行美化的一个总‘摊牌’”(参见任杰《论〈早春二月〉的摄影倾向》,载《电影艺术》1964年第4期)。
- ⑥① 参见黄蜀芹、徐峰《流逝与沉积——黄蜀芹访谈录》,载《北京电影学院学报》1997年第2期;王好为、倪震、徐峰《昨日之我,今日之我——王好为访谈录》,载《北京电影学院学报》1997年第2期。
- ⑥① 关于《广岛之恋》在“十七年”时期的传播与接受的更多情况,参见中国电影艺术研究所编《关于法国影片“广岛之恋”》,内部资料,1960年。
- ⑥② 参见王好为、倪震、徐峰《昨日之我,今日之我——王好为访谈录》。
- ⑥③ 参见柳迪善《“十七年”时期外国电影禁映问题》,载《文艺研究》2012年第10期。
- ⑥④ 1950年,曾经展开过一场关于美国电影优劣的讨论。讨论中,很多人显然对官方给美国电影的意识形态定性很不理解(参见吴倩《谈谈美帝国电影的“艺术性”——上海通讯(1950年11月)》,载《文艺报》1950年第3卷第3期)。
- ⑥⑤ 周恩来的原话是:“过去以美国为首的西方国家,对中国搞禁运、搞封锁,想孤立我们,用尽各种办法不让我们见识世界先进技术,但搞了几年就搞不下去了。再说我们自己也总会有打开国门、面向世界的一天,所以不仅要正确认识和总结自己的东西,也要不断了解和研究外国的东西。看他们一些有价值的电影,是我们了解世界简易而直观的办法。”(参见张宝昌口述、张事贤整理《中南海内部电影》。)
- ⑥⑥ 参见《中宣部关于1965年故事片生产计划的报告(1964年12月19日)》,吴迪(启之)编《中国电影研究资料(1949—1979)》中,第464页。
- ⑦① 张暖忻、吴冠平:《感受生活》,载《电影艺术》1995年第4期。
- ⑦② 江青曾提倡过运动长镜头,为此她强令崔嵬在拍摄影片《山花》时参考墨西哥影片《在那些年代里》,并将镜头数限定在260个(或230个)之内(参见徐峰《语言、意识形态与观影机制——文革后期电影语言初探》,载《戏剧》2002年第2期)。
- ⑦③ 参见李文化《谈影片〈海囚〉的导演处理》,《电影导演的探索》第2集,中国电影出版社1983年版,第356页。

(作者单位 南京大学艺术研究院)

责任编辑 容明