



蒙太奇,一部可视的文明交流史

■ 冯宇纯

2026年是中俄教育年。一百年前,影史经典《战舰波将金号》传入中国,并完成首次国内放映。近期,由中国美术学院联合中国文学艺术界联合会、俄罗斯艺术科学院主办的“蒙太奇:从辩证法到动力学——建筑、电影、摄影、诗歌、绘画、戏剧、设计、音乐和其他”展览在中国国际设计博物馆举办。红黑交织的展陈空间宛若一方光影壶天,复刻着20世纪的电影片场与摄影暗房,以回溯现代视听文明的滥觞之处。

展厅内,来自7个国家的350余套展品跨越时空次第铺展:梅兰芳先生的虞姬甲戌服与谢尔盖·爱森斯坦晚年电影巨制《伊凡雷帝》隔窗相对,《访美图谱》与拉美文明线索墙形成视觉共振,爱森斯坦的私人藏书与殷契甲骨并肩陈列,宋代山水挂轴与欧洲近代版画形成审美对话,苏联先锋戏剧家谢尔盖·特列季亚科夫的旅华手记《中国》与李桦的木刻经典《怒吼吧,中国!》遥相互望。

寻常的中外艺术展中,观众多见各成体系的独立叙事,却鲜少看见东方古典文化与苏联电影的隐秘脉络,更难察觉宋画与启蒙运动时期版画、苏联作家的旅华记录及中国新兴木刻运动之间的渊源。这场以“蒙太奇”命名的展览,究竟是外国艺术的推介,还是中国文化的重述?

答案藏在“蒙太奇”的深层意涵里。这场展览不只是中外美术的平行陈列,而是循着散落的历史线索,探寻不同文明彼此启发的源头活水,展现多元艺术在互涉互促中生长出的现代面貌。

作为蒙太奇理论的奠基人,爱森斯坦很早就从东方象形文字中窥见了影像叙事的底层逻辑:两个独立字符的并置,能生发出全新的第三重意

义。这种“并置生义”的构造逻辑,是他构建电影辩证法的思想本源之一。1925年底,爱森斯坦的巨作《战舰波将金号》在莫斯科首映,仅隔一年,这部影史杰作便经由时任苏联驻沪领事林德协调,由田汉主持的南国电影剧社在上海举办内部观摩放映。蒋光慈、唐槐秋、洪深、欧阳予倩等一批上海文化界中坚力量到场观看。这场仅数十人参与的放映,如传灯一炬,在上海文艺界埋下了左翼电影与新戏剧运动的伏笔。

几乎同一时期,特列季亚科夫根据1923年至1924年在中国的见闻,创作了戏剧《怒吼吧,中国!》并于1926年1月在莫斯科首演。这部作品随后被沈西苓等译介回国内,于1930年代初在广州、上海等地公演,不仅成为中国近代新戏剧运动的重要一笔,更直接推动了新兴木刻版画运动的发展,让救亡艺术成为唤醒民众的力量。

1930年前后,爱森斯坦先后赴欧洲、美国讲学交流,辗转墨西哥拍摄电影《墨西哥万岁》。这段旅程让他的创作视野从纯粹的剪辑技法,转向多文明的人类学观察。同样在1930年,梅兰芳把他的京剧艺术元素整理为双语图谱赴美巡演,仅数月之差,两位大师在美国擦身而过,后经查理·卓别林引荐,爱森斯坦第一次听说了梅兰芳与中国的京剧艺术。

1935年,梅兰芳率团赴苏联巡演,两位艺术大师终于在莫斯科会面。爱森斯坦撰文《梨园魔法师》盛赞梅兰芳的表演,并将京剧的程式化表意、假定性审美内核融入自己晚期的电影创作探索中,让东方戏曲与西方电影完成了一次深度交融。

爱森斯坦对中国艺术和文化的兴趣并未止步于此,他在1940年撰写



梅兰芳苏联演出海报

的理论文集《并非冷漠的大自然》之“风景的音乐性”章节中,专门将中国山水画与意大利版画家乔瓦尼·巴蒂斯塔·皮拉内西的版画并置解读:两者同样营造出一种奇妙的升腾感,不同之处在于,皮拉内西通过动态和旋涡呈现出深处与内部的节奏,而中国山水则是平和而庄严地向澄明的高处攀登。爱森斯坦从法国汉学家马塞尔·葛兰言的《中国人的思维》中谈及儒道思想,从“奇偶相生”到“阴阳互化”,爱森斯坦的蒙太奇理论逐渐跳出了纯粹的冲突对立逻辑,转向向有机统一的整体思维;蒙太奇也从一门镜头剪辑的技术,升华为一种认知世界的方式,或者说,最终沉淀为他的宇宙观。

东海西海,心理攸同。从山水美

梅兰芳戏服“虞姬舞剑衣”
约1950年 北京京剧院藏

学到银幕蒙太奇,从京剧程式到电影语言,从单向吸收到双向塑造,一部可视的文明交流史在展厅中缓缓铺展。

作为技术的蒙太奇,是构图拼贴与镜头剪辑的方法;作为思想的蒙太奇,是切换视角与辩证思考的逻辑;作为历史的蒙太奇,则是一场跨越时空与文明的深度对话。人类文明的演进从来不是孤立的线性进程,而是无数交流与互鉴织就的网络。整部展览循着草蛇灰线、伏脉千里的历史痕迹,将散落百年的文明碎片相缀连,形成了文明审美互鉴的微观样本,也尝试回答一个根本性的命题:不同文明如何相遇、如何相互塑造、如何共同构成人类文明的整体。

(作者为中国美术学院中国工业设计博物馆国际部主任)



中国美术馆 骏驰云章

天山脚下骑马人(国画) 67x45厘米 2002年 伍必端 中国美术馆藏

伍必端,生于1926年,回族,江苏南京人,我国著名版画家、美术教育家。他早年求学于陶行知创办的育才学校,后赴晋察冀解放区华北联合大学文艺学院美术系学习,朝鲜战争时曾以战地记者身份到朝鲜前线采访,后长期执教于中央美术学院,1996年获“鲁迅版画奖”。他在青年时期注重以扎实严谨的造型功底记录时代风貌,《铁流》插图、素描《周总理画像》、版画《葵花地》等作品深入人心。晚年时期又跳出版画创作框架,不再执着精细写实,更加追求意境表达与精神抒发,多次赴新疆天山、帕米尔高原写生,创作了大量西部题材作品。

《天山脚下骑马人》创作于2002年,整体造型高度概括,舍弃繁杂细节,构图极尽简约空灵,拥有沉稳克制的结构感。远景以淡墨与青蓝色块晕染连绵天山雪峰,山峦轮廓朦胧悠远,消融在天地边界,营造出辽阔深远的空间层次,中部则以大面积荒原占据画面主体,利用水墨烘托出西域大地苍茫空旷的气质,右下方一名哈萨克族牧人独自策马前行,是整幅作品唯一的人物形象,人物与马匹体量渺小,与宏伟的雪山荒原形成鲜明对比,画家刻意弱化人的存在感,直观展现天山高原雄浑磅礴的自然力量。在艺术语言表达上,区别于早年版画严谨写实的手法,他充分融合中西绘画优势,既有中国水墨写意灵动的笔墨韵味,又吸收了西方写生对于光影、空气感的表现方式,整体色调清冷素雅,依靠淡墨与淡色层层晕染,摆脱传统山水画固有程式,形成独特的视觉语言,集中体现其晚年的风格转型。

作者近距离观察了哈萨克族的生存状态,画中独行骑马人正是游牧文明日常图景的缩影,作品再现了边疆民众扎根高原、从容劳作的生活本貌,是对游牧生活诗意的记录。另外也蕴含着作者关于天地与生命的理解,寄托艺术家对自然、生命的思考。孤骑穿行荒原自带淡淡的孤寂感,却并无消沉悲凉,人虽渺小,依旧从容行走在广阔天地之间,传递出坚韧、平和的生命力量,依靠辽阔山河与独行者的彼此映照,也构筑出宁静旷远的审美境界。

(吕畔来/文)

在诸多有关中国艺术学理论的著作中,各种不同倾向的论述可谓异态纷呈,其中,艺术功能论处于诸因素交汇的位置。我们不得不思考:人对艺术到底有着怎样的需求?这一意识来源于何处?艺术如何满足人的这些需求?吴彦颐的著作《中国古代艺术功能论》集中探讨了这些问题,揭示了艺术价值背后更深层的文化精神因素。

中国古代早期的石器、陶器、玉器、青铜器,在创造之初并非以审美为目的。从其功能角度分析,大致有两类:一是日常生活之用,比如陶制的碗、罐、壶,青铜的炊煮器、盛食器、酒器、水器等,这些器物上的纹样、图案可能与原始信仰或者原始宗教有关,或是图腾崇拜,或是辟邪驱鬼,或是祈福纳祥。二是祭祀礼仪之用,也就是所谓的“礼器”,如钟、鼎、簋、馨、玉璧、玉琮等。这类器物在当时的政治活动和贵族生活中占有极其重要的地位,往往彰显等级观念、身份象征。可以肯定的是,它们身上体现着实用功能与审美功能的相合,以及物质需求与精神需求的相通。作者以《“器以藏礼”:青铜礼器功能论》为个案,具体探讨了青铜礼器作为礼仪活动中不可或缺的器物,其如何体现身份、等级与权力,从而发挥重要的礼制功能。

艺术活动作为人类有目的的精神实践活动,它建立在人与社会、个人与群体的相互关系的坐标系统中。作者充分认识到这一点,在艺术功能研究的具体实践上,注重从主客体的相互关系出发寻绎艺术的价值与功用。在作者看来,对艺术功能的研究,既离不开艺术创作主体(艺术家)的“需要”,又离不开艺术接受主体(欣赏者)的“需要”。故而,作为艺术活动中中间环节的艺术作品,它能照见人心、展现本质,具有超越个体价值的普遍意义。如此说来,其价值属性是多方面的,它与主体构成多种形式、多个维度、多重面向的价值关系。

正如作者在书中所述,春秋时期的孔子认为艺术的审美价值与社会价值是统一的,主要体现在由诗、礼、乐构建的艺术价值体系中。《论语·泰伯》言:“兴于诗,立于礼,成于乐。”人对艺术的审美经验有助于个人德性的养成,德性的养成不但是社会和谐的基础,也是审美所应达到的最高境界。在这一过程中,美与善、个体与社会、艺术的审美价值与社会价值是和谐共进的。《论语·子路》载:“诵诗三百,授之以政,不达;使于四方,不能专对;虽多,亦奚以为?”这种观点说明,孔子提倡士人学诗,一方面是为了提高人的文学艺术修养;另一方面,是以诗为工具,介入当时的政治外交活动。除此之外,作者具体阐释了《论语·阳货》中孔子对诗的价值评判:“子曰:小子何莫学夫诗?诗可以兴,可以观,可以群,可以怨,迩之事父,远之事君,多识于鸟兽草木之名。”这段话中的“兴观群怨”涉及诗的多项功能,诗能够感染人的兴志,让人们了解社会状况和风土人情,调节人际关系,增进族群团结,促进统治者自我反省,从而调整政治策略。可以想见,艺术的价值体系由诸多要素、诸多方式构筑而成,它们经由审美这一中介得以“外化”。

艺术的世界是艺术家创造的精神世界,在根本上是体验的世界、审美的世界、心灵的世界,它以其特有的属性和功能作用于受众的心灵、情感、意志等精神方面,满足人的精神上的特殊需要,进而促使人的全面发展。作者从不同艺术门类出发,论述了情

探析中国古代艺术的功能

■ 韩少玄

《中国古代艺术功能论》
吴彦颐 著 山西教育出版社

感在艺术活动中的作用。从音乐上看,三国魏嵇康在《琴赋》中提出“感荡心志,发泄幽情”,唐代杜佑认为音乐能够“以平其心,以畅其志”。从文学上看,西晋陆机在《文赋》中提到“诗缘情而绮靡”,钟嵘在《诗品》中提到“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏”。从绘画上看,南朝宋宗炳的《画山水序》认为山水画具有“畅神”的功能,唐代张彦远继承并发挥了这一观点,在《历代名画记》中提出“怡悦性情”。从书法上看,唐代孙过庭在《书谱》中提出“达其情性,形其哀乐”。从戏曲上看,明代徐渭认为“夫曲本取于感发人心”,汤显祖在《牡丹亭记题词》中说:“情不知所起,一往而深。”以上诸例均强调艺术对于主体精神的作用。这样看来,艺术的价值就在于始终把创造和实现审美价值置于首位,从而满足人的审美需要。

《中国古代艺术功能论》清晰地回答了中国古代艺术功能呈现了怎样的系统结构,剖析了各个功能的生成及其与人的发展、社会的发展存在的互动关系等一系列问题。该书既着眼于艺术本体,考察艺术与人的需要之间的价值关系,又将艺术作为审美意识形态,探索其介入社会大系统并建构其价值体系的过程;既有静态描述,又有动态考察,不仅拓宽了艺术学理论研究的学科边界,也为理解中国艺术史提供了新的路径。

(作者为中央文史研究馆馆刊编辑部主任、中国文艺评论家协会造型艺术委员会委员)