中国电影史工程

影视意象美学

历史及理论

潘源 潘秀通◎著

中国电影出版社

中国电影史工程

（饶曙光　丁亚平　主编）

《影像心灵：民国电影十五家》（丁亚平　著）

《纸上光影：民国期刊与中国早期电影的历史叙述》（丁珊珊　著）

《中国影院简史》（刘思羽　著）

《中国早期动画电影史 1926—1949》（李镇　著）

《苏联电影与新中国电影互动史 1949—1966》（李晓欢　著）

《中国电影传播史 1905—2014》（李道新　著）

《中国电影影像造型演进史论》（张潇涛　著）

《中国早期电影观众史 1896—1949》（陈一愚　著）

《中国早期电影中的女性形象历史研究 1905—1949》（周夏　著）

《政治、艺术抑或商业——1949 年以来内地和香港电影的互动与影响》（赵卫防　著）

《新中国译制片史 1949—1966》（柳迪善　著）

《中国主流电影问题史研究》（段运冬　著）

《中国早期商业电影史》（饶曙光　著）

《中国电影政策与电影历史 1927—1937》（宫浩宇　著）

《好莱坞与中国电影 1905—1949》（秦喜清　著）

《中国早期动画电影理论文选》（殷福军　编）

《中国戏曲电影史》（高小健　著）

《用影像记录“时代的面貌”——延安电影团史》（谢阳　著）

《影视意象美学：历史及理论》（潘源、潘秀通　著）

《声色国音与性别政治——中国早期声片中的声音现代性与性别政治（1930—1937）》（魏萍　著）

CHINA LITERATURE
AND ART FOUNDATION
中国文学艺术基金会
中国文学艺术发展专项基金
资助项目

ISBN 978-7-106-04223-3

定价：75.00元

中国电影史工程

影视意象美学

历史及理论

潘源 潘秀通◎著

中国电影出版社
2016 · 北京

图书在版编目（CIP）数据

影视意象美学：历史及理论／潘源，潘秀通著．
—北京：中国电影出版社，2015.5
（中国电影史工程/饶曙光，丁亚平主编）
ISBN 978-7-106-04223-3

Ⅰ.①影… Ⅱ.①潘…②潘… Ⅲ.①电影美学—研究②电视美学—研究 Ⅳ.①J901

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2015）第 176003 号

影视意象美学：历史及理论

潘源　潘秀通　著

出版发行　中国电影出版社（北京北三环东路 22 号）邮编 100029
电话：64296664（总编室）　64216278（发行部）
64296742（读者服务部）　Email：cfpygb@126.com

经　　销　新华书店

印　　刷　北京科信印刷有限公司

版　　次　2016 年 1 月第 1 版　2016 年 1 月北京第 1 次印刷

规　　格　开本/787×1000 毫米　1/16
印张/31　字数/525 千字

印　　数　1—1000 册

书　　号　ISBN 978-7-106-04223-3/J·1735

定　　价　75.00 元

纪念

中国电影诞生110周年

世界电影诞生120周年

总　序

2015年对于每一个中国人而言都是特殊的一年。这一年既是抗日战争胜利70周年暨世界反法西斯战争胜利70周年，同时也是中国电影110周年和世界电影120周年。在中国电影110年的风雨历程中，电影的发展越来越吸引公众的关注，而其周边学科的发展也成为电影发展的托举之力，让中国电影向前、向上发展。早在2005年，以中国电影百年为契机，中国电影史研究及写作一度成为“显学”，成为中国电影研究的一个独特的景观。专家学者们针对中国电影史著作薄弱、电影史研究方法单一等现象,以及已有电影史写作中存在的诸多问题如电影史料的准确性、电影史述的合理性以及电影史观的正确性都提出了质疑,探讨了写作新的电影史的可能性，并达成了共识，即应该像重写文学史那样，重新撰写中国电影的历史。在呼吁要重视中国电影史研究的众声中，“重写电影史”成为了一个标志性的口号，至今依然令人津津乐道。在此旗帜下，各种重修的或新编写的中国电影史一度层出不穷。据不完全统计，迄今为止出版的电影史著作总数已经达到了几十部。其中也不乏有些成果令人惊喜，给人以不少新的启迪。2015年，中国电影110周年，电影史的研究和写作已然进入一个更为理性和深入的阶段。然而，面对日益蓬勃的电影产业、更加久远和错综复杂电影历史，我们该如何面对？之前提出的“重写”或“再写”是否依然是我们面对电影史研究和写作的思路？

一、重写抑或再写？

再写电影史，是余纪先生在笔者主持的《中国电影通史》项目启动会上提出来的。所谓重写，似乎意味着推翻、颠覆前人，意味着另起炉灶重新搞一套。而所谓再写，依照笔者的理解，就是从此时此地出发、根据此时此地所能

够达到的水平，并且反映、满足此时此地的需求。也就是说，再写不是推翻、颠覆，而是“承前启后”——一方面继承前人的所有成果，另一方面也为后人提供继续发展所需要的东西，是历史发展长河中必不可少的环节。历史是不断延续的，再写电影史也是不断延续的，这意味着在任何时代、任何地方都可以对过去时代撰写的电影历史进行再写，进行不断地完善和细化。可说，没有再写、没有不断地再写，历史将会是缺失的，而且是无法弥补的。在“重写电影史”的观念指导下，我们总是试图超越，总是试图拿出一个尽善尽美的东西。事实上，我们自己今天觉得尽善尽美，但后人肯定会发现有很多遗漏，这就是历史发展的辩证法，不以人的主观意志为转移。因此，当我们使用再写概念的时候，在某种意义上就意味着“放低身段”，意味着不再追求尽善尽美。重要的是，我们做了我们应该做的事情，无愧于我们所处的时代，无愧于我们在所处的时代所做的努力。事实上，相对于中国电影的历史事实，任何人的电影史研究永远只是逼近“真实的渐近线”。无论是“推翻”前人，抑或“超越”后人，都是不切实际的空想和幻想。

在笔者看来，“重写电影史”所针对的主要对象是出版于1963年的程季华主编的《中国电影发展史（初稿）》（第一、二卷）。有电影史学家普遍认为，经历了半个世纪的沉淀，“《中国电影发展史》越来越显现出它对中国电影史学研究的重要价值和意义：电影历史材料的丰富性、史学研究框架的完整性，以及基本历史观念的规范性，依然为今天的中国电影史研究提供着丰富的养料和重要的借鉴”[1]。但是，同样有学者认为，“贯注其中的浓厚的意识形态特征、阶级斗争色彩使它失去了继续发挥史学价值的依据”[2]。如《中国电影发展史》对费穆导演的《小城之春》的评价，几乎是完全站不住脚的。正因为如此，在《中国电影发展史》出版三十多年和重版十多年后，《中国电影发展史》的编著者之一李少白先生发表了重论《小城之春》的长文，对费穆及其《小城之春》给予了高度的评价。[3]可以说，李少白重先生重评费穆及其《小城之春》具有很强的象征意义，表明是中国电影史研究及其写作需要不断地“再写”，需要不断地“再

1 黄望莉：《〈中国电影发展史〉五十周年研讨会》，《中国电影报》2012年10月8日。

2 章柏青：《聚焦当代中国电影发展史》，《文艺理论与批评》2007年第1期。

3 李少白：《中国现代电影的前驱（上）——论费穆和〈小城之春〉的历史意义》，《电影艺术》1996年第5期；李少白：《中国现代电影的前驱（下）——论费穆和〈小城之春〉的历史意义》，《电影艺术》1996年第6期。

写”逼近“真实的渐近线”。

其实，中国电影史的研究和写作一直处在不断地“再写”状态，并且在不懈地努力下不断取得新的进展。遵循着史学和史料学的基本规则，中国电影史料的发掘和发现不时有“惊喜”：挪威电影资料馆发现了拍摄于上世纪20年代的但杜宇导演的电影《盘丝洞》，并复制了一个完整的拷贝给中国电影资料馆，中国电影资料馆进行了公开放映。中国电影资料馆也曾经派人到美国几个大学图书馆整理中国电影资料，有一些新的发现。荷兰、意大利，还有奥地利，都有早期中国影片的发现，有关方面正在通过各种途径收集。2012年12月，笔者率团到俄罗斯电影资料馆，把中国电影资料馆没有的“满映”所有的影片档案全部买了回来。相信中国电影资料馆仓库里一定还有很多珍宝，无论是影像资料还是图片资料、文字资料。笔者调到中国电影家协会工作，听说当年程季华、邢祖文、李少白先生撰写《中国电影发展史》留下了很多资料，但迄今没有人重新整理过。[1]需要特别强调的是，中国电影史料的挖掘、抢救是一件永无止境的工作，正如改革一样，没有完成时，只有进行时。尽管“中国电影史研究就是因为缺乏各种专门对象（包括与电影史研究相关的档案、期刊、报纸等史料）的相关目录索引的整理和出版，才造成当下研究的困境。毫无疑问，与中西方近现代史学相比，我们在成型文献的整理和出版方面差距更大。”[2]但是，如果电影史资料收集工作坚持不懈，总会得到不断细化和完善。

随着中国电影史学研究的深入，以及史学观念和史学范式的多样化，电影史料的获取渠道应该更加开放和多元化。除了传统电影史研究非常注重的电影拷贝以及与影片的创作活动相关的历史资料外，档案、报纸、期刊、电影年鉴、方志及其他地方历史文献、日记、私人信件、回忆录、口述史等也都应成为中国电影史学研究重要的史料来源。正如罗伯特·艾伦和道格拉斯·戈梅里在《电影史：理论与实践》所说：“就如电影史研究是多方面一样，电影史的资料也是多种多样的。对狭义的电影史研究来说，影片拷贝的确是惟一有效的资料。然而，对更为宽广（更令人感兴趣）的问题来说，非电影资料则显得更

1 2014年春节，笔者代表中国电影家协会去看望病中的程季华先生，感慨良多。据笔者所知，程季华先生非常在意别人对《中国电影发展史》的评价，一生放不下的就是中国电影史研究。

2 陈刚：《建构中国电影史料学》，《电影新作》2013年第3期。

有价值。”[1]

当然，中国电影史研究及其写作一个令人纠结的问题是“必须摒弃过去霸占史料的‘圈地史学’观念，和不愿做基础史料研究的功利思想，进一步加强成型文献的整理和出版工作，做到史料公开和史料共享，使学术研究处于同一起跑线，从而保证学术研究权利的平等性和学术道德的纯洁性。”[2]毕竟，“电影历史研究，必须充分地占有史料”，“缺乏任何一部分史料，史学家都无法把历史的全貌描绘出来，因此也就无法对其作出自己的完整全面的结论”，“这是电影历史的研究的最初然而又是重要的层次”。[3]

调整电影史观念，扩大电影史视野，拓宽电影史领域，修订电影史学规范，也是中国电影史研究及其写作逐步解决和完善的问题。我们应该建构“开放的电影史观念”[4]，“从电影文化和电影综合性角度出发，建构新的中国电影史。[5]事实上，电影历史形态与演变的流程是由产业、经济、技术、时代文化取向多种机制决定和影响的历史存在，具有多重属性，受到各种社会关系、社会力量的影响和制约。乔治·萨杜尔在《世界电影史》的“前言”中就说过：“因此，把电影作为一种艺术来研究它的历史（这是本书的目的），如果不涉及它的企业方面，那是不可能的，而这种企业又是与整个社会、社会的经济和技术状况分不开的。因此，我们的计划是把电影作为一种受企业、经济、社会和技术严格制约着的艺术来加以研究的。”[6]总之，包括中国电影史研究在内的任何电影史学研究，都应该综合、平衡、辩证考虑电影工业、电影文化、电影艺术以及电影传播、接受等多个维度和层面，形成互动、互补的思维方式、思维模式，建构具有开放性、包容性而不是“排他性”的研究框架、研究方法。可以说，中国电影史研究的领域和视野正在不断拓展、不断深化和细化。比如说原来电影怎么传入中国，电影的放映，电影杂志，电影人物，还有电影的翻译和传播，等等。当然，系统性、完整性、客观性、科学性还有待完善和加强。

更可喜的是，中国电影史研究及其写作队伍和团队正在不断扩大、不断优

1 ［美］罗伯特·C.艾伦、道格拉斯·戈梅里：《电影史：理论与实践》，李迅译，中国电影出版社1997年版，第49页。

2 陈刚：《建构中国电影史料学》，《电影新作》2013年第3期。

3 李少白：《中国电影史研究方法》，《文艺研究》1990年第4期。

4 陆弘石：《中国电影，描述与阐释·导言》，中国电影出版社2003年版。

5 李道新：《中国电影史研究的发展趋势及前景》，《北京电影学院学报》2001年第4期。

6 ［法］乔治·萨杜尔：《世界电影史·前言》，徐昭、胡承伟译，中国电影出版社1982年版，第32页。

化。除了传统的北京、上海之外，南京学派，我家乡的重庆学派，以及很多地方，积聚了一批有志于中国电影史研究的中青年学者，他们有热情、有实力、有潜力，为中国电影史研究注入了新的、源源不断的活力和动力。我个人强烈期盼着中国电影史研究能够涌现新的人才，尤其是新的领军人物。

二、“中国电影史”写作及其多重意义

笔者反复强调，中国电影史研究及写作必须坚持建设性，而不是批判性、破坏性态度。因为只有采取建设性而不是批判性、破坏性态度才能真正推动中国电影史研究及写作不断前进和发展。对于前人及前人的研究，我们应该有充分的尊重和宽容，吸取所有可以“为我所用”的东西。即使是前人的不足我们也应该还原到特定的历史背景条件下给予客观的、准确的分析和评价。历史都是有局限的，包括我们自身。我们如果不宽容前人，后人也就不会宽容我们。

要尽快巩固中国电影史研究的最新成果并且“固化”下来，通过各种渠道进行有效的传播，以修补过去的某些误差、误区。如果这些误差、误区不加以及时调整和纠正就有可能不断传播而被人当成“常识”、“真实”乃至“真理”所接受和认同，后患无穷。这也是中国电影史研究应有的文化责任、历史使命、历史担当。

对一些海外学者的中国电影研究，尤其是早期中国电影研究，我们应该有学术鉴别力、学术自信力和学术定力。我个人认为，他们的研究都非常有价值，给我们提供了一个新的思路和理论方法。但是客观地讲，很多不是严格意义上、完整意义上的电影史研究。我欣喜地看到，现在有很多年轻学子已经走出迷信西方学者或海外华人学者的“理论”的状态，更加相信中国学者自己的研究，更加相信年轻学者的研究。无论如何，从多样化的史料中寻求新的发现，得出新的结论，提出新的观点，永远是中国电影史研究及写作最重要的、最可宝贵的品质。

我们要充分认识到，中国早期电影及研究，在中国电影对外文化交流、对外文化传播中可以发挥更积极的作用。事实上，国外更感兴趣的还是中国早期电影。几年前，我率领中国电影资料馆代表团到墨西哥访问，举办中国电影展映。在开幕式上我们放映了两部影片，一个是《劳工之爱情》，另一部是《神

女》，我们代表团的人都在后面看。我当时有怀疑，墨西哥观众能理解中国早期电影吗？事实上大大出乎我们的预料：放映《劳工之爱情》的时候，该笑的地方他们全都笑了，笑得不亦乐乎；看《神女》的时候，他们真的是很受感动，有很多人真是眼泪汪汪。后来与他们座谈，他们说完全没想到早期中国电影有那么高的艺术水准，不仅对中国电影有了新的认识，对中国也有了新的认识。2013年11月，中国电影资料馆拿出了十二部精致修复的早期中国电影在台湾高雄举办了影展，产生了巨大的影响。大家都认为，观赏中国早期电影的时候，大家的心灵沟通没有任何障碍，那就是我们中国人的文化精华，是我们情感沟通的基础，也是我们文化共识的基础。建构这种文化上的共识、心灵上的沟通，发挥的作用是经济上的让利无法替代的。联系到当前，不断增进、增强两岸文化交流、文化共识的重要性不言而喻。中国电影史研究及写作，应该而且有效在对外文化交流（尤其是两岸文化交流）中发挥更好的作用，也是一个题中应有之义。

包括早期中国电影史研究在内的史学研究，不可能是单纯的史学研究，不可能是学术上的“象牙之塔”，一定会以各种方式与当下中国电影及其发展发生各种各样的联系。陈山老师经常讲，当前中国电影存在很多问题，是因为我们中国电影史没有学好，没有把我们中国电影史中的很多有用的经验传承下来。众所周知，中国电影在发展过程中出现很多“断裂”：早期是市场经济，中期是计划经济，现在则又是市场经济。但现在的市场经济与1949年之前的市场经济也有所不同，不可同日而语，也不是简单的回归，而是“螺旋式”的发展。那么，如何把中国电影过去有效的经验、有效的传统继承下来并且在新的历史条件下发扬光大，在更加注重中国电影自身电影传统、自身经验的基础上来推动中国电影更加健康、更加优化的发展，肯定会是“内化”于中国电影史研究的一个潜在的维度。

当前中国电影的很多争论，我自己写了很多文章表达我的看法。有人认为当前中国电影是“好得很”：一方面，市场规模不断扩大，票房增长连续出现“井喷”，几年时间可以超越美国成为全球第一大电影市场。同时，《白日焰火》那样的电影也获得柏林国际电影节金熊奖，似乎中国的所谓“艺术电影”也走在了世界电影的前列。在这样的背景下，一种盲目乐观的情绪在中国电影界迅速滋生和蔓延。笔者认为，这种盲目乐观的情绪对中国电影有害而且可怕，甚

至比2012年不少人对中国电影盲目悲观更可怕。前不久，我到了澳门郑观应的故居，他的《盛世危言》值得我们今天好好读一读，尤其是中国电影人。当然，也有人对于当前中国电影给予了根本性的否定，认为中国电影已经走上了好莱坞电影+香港电影的“邪路”，是“糟得很”。对于这些争论，当然是仁者见仁，智者见智。有一点我们应该看到，如果我们更加深入研究中国电影史，总结其经验及教训，那么对于当下中国电影也会有一个更加全面、更加完整的观察思考。正如美国电影史学家J．C．埃里斯给我们的启示：“如果说，对电影惟一准确的描述就是对其过去的总结（它的历史的全部），那么预测电影未来的趋向，则必须根据电影历史的真相。”[1]事实上，对电影史的研究，不仅是正确总结过去经验的需要，也是选择未来方向的需要。“不研究电影的整个历史，不了解电影的不同变化也就无法弄清它的本质特征和艺术规律。”[2]

过去，我们太迷信外国电影理论了，太迷信外国的大家了，言必称巴赞，言必称麦茨，言必称德勒兹。我觉得我们现在应该超越这样一个时代。我们应该对我们当前的中国电影实践进行系统的总结，发出自己的声音，发出“中国声音”。其实，上世纪80年代我们曾经有过这样的历史契机，但我们并没有抓住。而当下中国最复杂、最生动、最具活力的电影实践足以支撑中国人的电影理论思考，足以支撑我们打造融通中外的新概念、新体系，足以支撑我们建构电影理论批评的中国学派。我坚定不移地认为，当下及今后一段时间，将是中国电影理论批评的又一个黄金年代，更是一个关键时期。

首先，构建电影理论批评的中国学派固然要借鉴西方电影理论批评的思想和资源，但必须要立足于中国电影实践。众所周知，当下中国电影发展，尤其是中国电影产业发展出现了很多问题，并且是我们过去所没有遇到过的。中国电影、中国电影产业化走过了一条具有中国特色的道路，西方的电影理论话语未必能作出准确、科学的解释和阐释。换句话说，中国电影理论批评工作者根据中国的电影实践对中国电影、中国电影产业化发展道路及其历程作出解释和阐释。由于中国电影理论评论界存在着严重的言必称西方乃至食洋不化的倾向，对自身的电影传统、自身的电影理论批评缺乏必要的关注和研究，始终没有建立起适合中国国情、适合中国电影实践的电影理论话语体系，也没有建立

1 ［美］J.C.埃里斯：《电影历史的美学特征参见》，《西部电影》，总第48期。

2 石川：《电影史学新视野》，学林出版社2002年版，第159页。

起与中国电影实践相适应的动态的、科学的评价体系、科学评价机制，对电影产业现状、电影文化现状无法做出比较有说服力的判断。在笔者看来，中国电影史研究及其成果是一个必不可少的维度，也是一个有效的支撑。事实上，中国电影、中国电影产业化走过了一条具有中国特色的道路，我们不能期望、依赖西方电影理论话语能作出准确、科学的解释和阐释。

其次，构建电影理论批评的中国学派必须从从中国文化传统、中华美学传统中吸取营养和智慧。中华民族在几千年的文明历史发展中，不断锤炼自己的审美认识，并融汇、改造外来的艺术形式，逐渐确立了自己独特的审美方式、美感构成和审美价值取向，具有某种约定俗成的美学传统、美学特质。“中国美学对中国当代电影有深刻的影响。中国美学除‘古典’概念外，也理应包括近现代的美学思想。中国美学又总是与中国文化有着千丝万缕的联系，所以它既是一个历时性概念，又是一个共时性概念。中国电影也是中国文化的一个部分，它无法摆脱中国人特有的民族性、审美嗜好和有别于西方的中国韵味，如果一点不受中国美学影响，那么严格说来，它就不是一部真正意义上的中国电影。”[1]

再次，互联网、大数据正在深刻地改变电影业态、电影生态，中国电影可以借助于后发优势推进电影产业升级换代，推进电影理论批评话语体系升级换代。在所有艺术形式中，互联网、大数据等高新技术对电影的影响是最大的。“当互联网企业不再甘于充当播出平台，而是涉足电影的融资、创作生产、营销发行等环节，将会怎样改变我国电影产业的格局？电影业是被动颠覆，还是顺势升级？互联网思维能否将中国电影推上一个更高的台阶？”[2]随着互联网+电影以及IP开发、电影众筹等新概念的出现，也随着中国电影、中国电影市场高速发展所引发的世界电影经济版图、文化版图乃至国际电影新秩序的结构性调整和变化，有关电影的新情况、新现象、新事物层出不穷，令人眼花缭乱、目不暇接。很多东西都是我们过去没有遇见过的，迄今为止我们还只能不断地感受到，但还不能深刻的理解和把握。可以说，中国电影面临着很多新的历史性特点，呈现出很多新的阶段性矛盾，也面临着新的历史性发展机遇。我们必须自觉地、持续不断地更新自己的知识结构，而不能一劳永逸的“以不变应万变”，完全拿“历史”标准去观察、理解乃至评价一切，与不断拓展、不断

1 金丹元：《论中国当代电影与中国美学之关系》，《上海社会科学院学术季刊》2000年3期。

2 《互联网+电影：好戏能否上演》，《人民日报》2014年4月21日。

丰富、不断复杂的电影现象渐行渐远。电影批评也不能停留在情绪性的发泄和批判，而应该树立建设性的思维，寻找解决问题的途径和思路。作为批评家自身，则必须改善自己的知识结构，寻找新的工具和方法论，并且通过对当下电影作品、电影现象、电影思潮的理论思考，提炼和打造融通中外的新概念，建构电影理论批评的中国学派。更重要的，批评家要有学术定力、学术判断力，不能见风使舵，更不能为了吸引眼球哗众取宠，否则就不能形成电影批评的公信力和权威性。

更重要的是，互联网的迅猛发展也在很大程度上改变了电影的生存规则、生存方式。实际上，互联网就是资源的重新整合和匹配。换句话说，因为互联网的存在，资源的整合和匹配不仅更加容易实现，而且还能有效实现资源的增值乃至最大化、最优化。互联网对中国电影的影响、改变超过互联网对美国好莱坞电影的影响和改变。或许，中国电影可以借助于这种后发优势为自己赢得先机，而不必亦步亦趋克隆、复制好莱坞的发展道路、发展模式。来者犹可追，一切取决于我们知识结构的不断更新以及建立在知识结构不断更新基础上的应变能力、智慧以及想象力、创造力。

无论如何，中国电影安身立命的根基是当下丰富多彩的生活和悠久的文化传统！中国电影理论批评安身立命的根基是当下中国电影丰富的实践。当下中国电影与其他国家处于同一起跑线，具有一定的后发优势，提供了当今世界上最丰富、最复杂也最伟大的电影实践；面对当下最丰富、最复杂也最伟大、最具活力的电影现象，我们应该而且必须更开放、更包容、更具建设性的态度去面对并理论思考、理论思辨，更新我们的电影观念，开拓我们的电影视野。最重要的是要我们要从当前中国电影的丰富实践中打造融通中外的新概念，形成有中国特色的电影话语体系，建构电影理论批评的中国学派，形成建立在当下中国电影实践基础上的科学话语体系、评价体系和评价标准。可以说，时代提供了一个最好的历史契机，理应产生电影理论批评的中国学派，产生电影理论批评的大师级人物，为世界电影理论做出我们的中国贡献。

俱往矣。对中国电影史研究，我们必将努力呈现电影历史风貌以及现有的研究成果。中国电影出版社也正是基于这种理念，长期以来坚持整理和出版大量电影史学著作。在已经出版电影史学著作，其中不乏具有较高学术水准、较强史学价值和研究价值的成果。2015年，由我和著名电影史学学者丁亚平主持

的、由中国文联文学艺术基金会的支持的“中国电影史工程”即将在中国电影出版社出版，该项目作为一个系统的史料收集和严谨的科学研究工作，同时也是一个庞大的电影史写作工程。无论如何，对于中国电影史而言，重写也好，再写也罢，愿该系列图书都成为中国电影史不断发展和深化有史学贡献、史学价值的著作，成为建构新的中国电影史大厦必不可少的“砖”和“瓦”。

饶曙光

2015年10月25日

目录

CONTENTS

绪　论　影视意象与媒介文化……1

第一节　影视媒介与媒介文化……3

一、平凡与神奇……3

二、传播与媒介……8

三、媒介即文化……12

第二节　媒介技术与影视文化……16

一、技术媒介与智能传播……17

1. 器官投影与延伸……18

2. 影视技术与智能……20

3. 技术智能与创新……24

二、影视技术与技术文化……29

1. 文化技术与文化……29

2. 影视与技术文化……34

第三节　影视意象与媒介符号……42

一、意象与符号……42

1. 符号与意象……42

2. 意象普适性……44

3. 意象即符号……48

二、意象与世界……51

1. 物象世界……51

2. 意识世界 …… 54
3. 意象世界 …… 56
三、意象即隐喻 …… 58
1. 象乃非其象 …… 59
2. 意之显与隐 …… 62

第一章　影视意象美学的源流 …… 67

第一节　中华文化前意象说与意象论 …… 68
一、“前意象”说：《周易》与《管子》 …… 68
二、“意象”论：“象”、“意”说合流 …… 71
第二节　意象美学的绚烂集成与流芳 …… 75
一、意象美学及其综合思维 …… 75
二、意象美学思维根深叶茂 …… 79
第三节　电影意象美学的建构与阐释 …… 81
一、初构 …… 82
二、完形 …… 86
三、初兴 …… 93
四、振兴 …… 99
第四节　意象思维的同一性与差异性 …… 107
一、形象与意象 …… 107
1. 形象思维与意象思维 …… 108
2. 符号思维与完善的思维 …… 112
二、意象与镜象 …… 118
1. 镜子镜象——镜象文化 …… 118
2. 镜象功能——意象思维 …… 123

第二章　影视意象之象及意义 …… 131

第一节　框架与价值 …… 132

一、景框："取象"功能……132
1. 显与隐……134
2. 碎与全……135
3. 主与次……137
4. 静与动……139
5. 外与内……142
6. 放与收……144
二、镜位："移步换影"……146
1. 位移："概括的意味"……147
2. 景距："取势"与"取质"……149
3. 变焦："虚实取势"……153
4. 角度："因形取势"……154
三、构图：象内"布置"……158
1. 形状："象其物宜"……158
2. 线条："结构骨架"……160
3. 空间布局："经营位置"……162
4. 透视关系：境有"三远"……164
5. 色彩与光效："眼"……167
第二节 实肖与虚构……170
一、实肖意象……172
二、虚构意象……178
三、混构意象……185

第三章 影视意象之意及建构……193

第一节 "结构第一"论……194
一、"独先结构"说……194
二、"总体结构"说……196
第二节 意义本体结构……200
一、影像……201

二、声象……202
三、事象……206
第三节　意义形式建构……211
一、意义形式：文本与秩序……211
1. 意义与文本……211
2. 秩序与关系……214
二、脉络断续：镜头与剪辑……217
1. 镜头论与分解性剪辑……220
2. 挑战说与连续性剪辑……221
3. 景深长镜头与意象元……223
三、纵横脉络：组合与聚合……226
1. 事脉横向轴：组合段……226
2. 意脉纵向轴：聚合体……228

第四章　影视叙事意象及动力……231

第一节　事象及表意价值……232
一、事象的基本价值……232
1. 客观叙事……234
2. 主观叙事……235
3. 叙事与反叙事……235
二、叙事意象空间观……237
1. 纪实性叙事空间……238
2. 表现性写意空间……239
3. 奇观性虚拟空间……244
第二节　叙事意象动力源……246
一、事件、故事与情节……246
1. 事件与故事……246
2. 故事与情节……249
二、线索、路脉与窗口……252

1. 线索与路脉……252
2. 线索与窗口……255
3. 窗口之管控……257
三、欲望、动力与对抗……260
1. 欲望、目标与人格……260
2. 动力格局与情节点……263
四、情节文本基本结构……268
1. “凤头猪肚豹尾”说与三幕架构……269
2. “起承转合”说与四大跨度结构……271
第三节 叙事形态与格局……278
一、原型叙事……279
1. 连叙式……280
2. 截叙式……281
二、变型叙事……282
1. 倒叙式……284
2. 跨叙式……287
3. 串叙式……291
4. 套叙式……293
5. 圆叙式……296
6. 跳叙式……299

第五章 意义建构与价值生成……305

第一节 意象价值链与网……306
一、价值与意义……306
二、链条与网络……310
第二节 意象价值的建构……313
一、功能为价值铺路……314
1. 信息传播……314
2. 教育认知……319

3. 文化娱乐 ……325
4. 艺术审美 ……331
5. 文化经济 ……336
二、意义的生成场境……343
1. “意生于境”……344
2. “物象”之境……346
3. “意”中之境……348
4. “意象”之境……353
5. “解读”之境……356

第六章　和合之美与奇异之美……363

第一节　意象之于美 ……364
一、美丑与意象……365
1. 美在意象中 ……365
2. 美、善与真 ……367
3. 美丑辩证性 ……370
二、意象与意境……373
1. 意象非意境 ……373
2. 认同与期待 ……376
3. 人类有同美 ……379
第二节　和合与奇异 ……386
一、和谐美 ……386
1. “和合故能谐”……386
2. “意象应曰合”……389
二、含蓄美 ……394
1. “含虚而蓄实”……395
2 . “韫玉而山辉”……398
三、奇异美 ……404
1. “反者道之动”……404

2. “反常以合道” ……409

第七章 影视文化承袭与创新 ……419

第一节 吐故与纳新 ……420

一、守常与变易 ……420

1. 已见与未见 ……421

2. 语言与言语 ……423

二、本立而道生 ……430

1. 滋味与风格 ……430

2. 后现代风味 ……437

第二节 整体综合化 ……446

一、文化的活力 ……446

二、综合与个性 ……454

主要参考文献 ……463

绪论

PROLOGUE

影视意象与媒介文化

媒介所以构成文化，首先在于它们植根于信息及其符号或意象的传播过程。电影电视所创造、所传播的信息及其符号或意象，其形式的日臻丰富和意义的长期积淀，不断汇聚并且扩充着文化之海。

本书旨在以史、论为脉,构建与阐释当代影视意象美学体系。全书立足于世界影视文化发展史实,以经典影视作品为佐证,论述影视意象及其美学观念的科学技术基础、哲学根基和文化属性,与西方符号学及形象思维论的同一性与差异性；诠释电影意象美学的历史渊源、发展脉络与理论图谱，影视意象的结构、意义与价值，以及影视意象美学的审美理念、范畴、意境及其生成机制；并阐明当代影视文化在继承与创新中，将综合化与个性化整合一体的整体综合美学风格走向。

本书从中华传统文化出发，以中华文化独有的意象美学视界，重新审视与梳理中外电影史的发展进程与主要流派，辩证地分析与借鉴西方文化理论成果，在中西方影视及文化理论的碰撞与结合中，实现影视理论的创新性阐释，确立中国影视理论的本土化建构，彰显其民族性独立品格。

人类社会自其产生，就存在于信息世界之中。信息传播必须借助媒介，媒介是信息传送的工具。在漫长的历史发展过程中，人类创造并使用了各种各样的传播媒介。人类如若没有电话、电报、传真机、电影、电视、电脑、手机这些媒介及其声音、文字、图像、影像，便如同古时“济大川而无船楫”，将不能抵达彼岸，也就不可能实现信息传递与交流。

在汉语中，“媒介”本指婚嫁中介者，其后又指中介、介质、工具，使二者之间发生关系的人或事物。在西方，“媒介”（Media）源于拉丁文Medium，意指中间物。“所谓‘媒介’（Media）就意味着传递（Mediation）——即媒介在受众和外部世界之间来回传递信息。”[1]

中国远古时代，相传伏羲氏始画八卦，即最早的“易象”媒介，“仰以观于天文，俯以察于地理”，后人谓其“设卦以尽情，因象以明理”，古书《周易》称之“立象以尽意”[2]。这里的“象”，一指卦象，二指卦象所模拟、指代、象征的客观物象。“意”为各卦象所指，也指卦象创造者的所尽之情、所明之理。这表明，一切传播媒介都是“象以尽意”之物，并且由此生发了林林总总的意象媒介文化。其中美学，无论认为美是客观的，还是主观的，抑或主客观的结合，都无外是人类以各种美的理念把握媒介，创造媒介，凭借媒介之象传达与交流主观之意的理论总结与哲学概括。

电影电视作为20世纪以来最重要的大众传播媒介和大众文化形态，其价值与意义无不为它的意象媒介传播机制、意象审美结构、哲学美学基础、影视技术文化根基所决定。

1 ［美］斯蒂芬·李特约翰：《人类传播理论》，史安斌译，清华大学出版社2004年版，第352页。
2 《十三经注疏·周易正义》，中华书局1980年版，第82页。

第一节 影视媒介与媒介文化

今天的现实往往源自昔日的梦想。然而，梦想的奇幻有些依然不及现实绚烂。

在18世纪中国清代作家曹雪芹笔下《红楼梦》的文字意象世界里，有一个魔镜，两面皆可照人，反面立着一个骷髅，正面一照只见美人站在里面招手。曹雪芹那时想象有魔力的宝镜，镜面里能存放活动影像。然而他不曾料到，一两个世纪后，天地间竟然先是涌现巨大的魔镜，随着光束的投射，银幕幻化成偌大“电影视镜”，随后全世界颇多家庭竟然又都拥有了缩微型魔镜——电视，如今更多人手中握有随身型更小魔镜——手机电视。事实上已经远不止有文学巨著《红楼梦》中的人、景、事活脱脱地走进影视宝镜中，获得非凡的新型意象魔力，应当说，从当今形形色色魔镜走出来的乃是貌似寻常而魔力非凡的新时代意象媒介文化。

一、平凡与神奇

1895年12月28日，法国巴黎刚刚送走圣诞老人，便有工厂主路易·卢米埃尔一家在卡普辛大街14号大咖啡馆的地下室印度厅，用兄弟俩研制的活动放映机售票公映了《工厂大门》、《火车到站》几个小短片，实现了“活动照片”的梦想，从此开启了人类以影像媒介传播信息的新纪元。短短十年后，北京丰泰照相馆于1905年拍摄了由谭鑫培主演的京剧纪录片《定军山》，标志中国电影媒介时代的发端，表达了中国人誓与世界电影俱进的意愿和勇气，并且显现了中国电影意象的自家风采。

与此同时，一个电视梦也在孕育。二十年后，1925年10月2日清晨，在英国伦敦，经过上百次试验陷于贫病交加困境的约翰·洛吉·贝尔德（J.L.Baird，1888—1946），终于制造出第一台能传输图像的机械式电视机。次年1月27日，他写信给英国科学普及学会，请求该会实地观察。应邀前来的专家看到贝尔德演示了机械扫描的25线图像的传输，能把人们的脸从一个房间传送到另一个房

间，一致公认这是一项难以置信的伟大发明；赞助者们也意识到其市场前景广阔，于是纷纷投资成立了好几家公司。在贝尔德同时代，即20世纪20年代中期，匈牙利、苏联、美国、德国都有人蜂拥而起从事实验性电视广播研究。

在电视初具模样、方显眉目之时，电影已有30岁足龄，并且涌现以光学影像展现历史与现实生活故事，同时表达制作者对历史与现实思考的经典之作，如《一个国家的诞生》(1915)、《党同伐异》(1916)、《战舰波将金号》(1925)、《淘金记》(1925)等。至于欧洲的德国表现主义电影，法国印象派和先锋派电影，“始终没有离开它那从主观出发来观察事件的原则”[1]，注重“表现心灵的感受和精神的状态”[2]，制作出诸如《卡里加里博士的小屋》(1920)、《狂热》(1921)、《黄金国》(1921)、《幕间节目》(1924)、《忠诚的心》(1923)、《拿破仑》(1927)、《一条安达鲁狗》(1929)等又一种类“象以尽意”的杰出影片。早期中国电影虽然还或多或少地拖着舞台意象的胎记，但《孤儿救祖记》(1923)的巨大成功，促进了中国国产电影业的兴起，呼唤中国默片电影的黄金时期。其后，中国早期电影又相继形成《梁祝痛史》(1926)、《西厢记》(1927)等“古装片”，《无名英雄》(1927)、《王氏四侠》(1928)等“武侠片”，《火烧红莲寺》(1928)等“神怪片”这样三股商业电影创作的热潮，丰富了中国民族电影意象的类型。

影视媒介文化亦如江海浪浪相拥，亦有潮起潮落。正值世界电影百年华诞前夕，意大利著名电影导演朱塞佩·托尔纳托雷在其《天堂电影院》(Nuovo Cinema Paradiso，1988)里，让片中的导演萨尔瓦托列·迪·维塔回到久违的故乡西西里岛，缓缓行进在为老放映员送葬的行列中，目睹曾经为之心仪的天堂影院的衰败景象，不禁问及歇业缘由，身旁一位老人告之是“经济、电视、录像带”使“电影业成了回忆”，表达了对电视为电影撞响不祥晚钟的忡忡忧心。

诚然，自20世纪50年代始，电视在欧洲和北美即已涌进千家万户，超过电影，一跃而成为最流行的娱乐媒介。据1997年的统计资料显示，英国约有94%的家庭至少拥有一台彩色电视机，电视机已经成为每个家庭家具的一部分。英国人平均每周收看25小时以上的电视节目，且平均每天约有80%的人都会打开

1 [法]乔治·萨杜尔：《世界电影史》，徐昭、胡承伟译，中国电影出版社1995年版，第164页。
2 [法]乔治·萨杜尔：《法国电影(1890-1962)》，徐昭译，中国电影出版社1987年版，第38页。

电视机。[1]据2005年的报告，美国观众平均每星期花30.6个小时观看电视，[2]在18岁及以上的美国人中，每天使用电视的人数所占比例为90.6%。[3]1997年9月6日，全世界约有25亿人同时收看了英国广播公司（BBC）直播的戴安娜王妃葬礼。在中国，1983年以来中央电视台除夕之夜的春节联欢晚会，成为以电视镜象整合春节民俗文化与国家主导意识的中国农历新年必不可少的文化大餐。美国《纽约时报》称，中国这台长达5个小时的豪华演出，其观众人数轻而易举地超过美国收视冠军“超级碗”橄榄球赛，甚至能与2010年世界杯决赛一较高低，堪称真正的“超级晚”。电视如此广泛的覆盖面、收视率和公众参与性，令包括电影的其他任何媒介都难以比肩。

《自然辩证法》指出，物质在它的一切变化中永远是同一的，它的任何一个属性都永远不会丧失，因此，它虽然在某个时候一定以铁的必然性毁灭自己在地球上的最美的花朵——思维着的精神，而在另外的某个地方和某个时候又一定又以同样的铁的必然性把它重新产生出来。[4]物质及其思维精神的花朵从毁灭直至重生，如同凤凰涅槃。英国学者爱德华·泰勒的《人类学——人及其文化研究》表明，人类文明永远处于不断的变化之中，它的变化永远是前进的。至于那些停滞、衰退乃至消亡的文化或语言，大多因为人类生活发生变化的时候，这种文化或语言自身“成为不很需要或不能容许”，也就是说已经丧失其存在的价值与意义。

电影的存在价值并未丧失。电影与电视连枝而同本。从20世纪50年代中期起，它们所以能在世界范围内，从原来相互竞争与排斥，又逐渐走向交叉、渗透、融合，直至当今的合流，既由于二者同处一个媒介文化价值链条与网络之中，又由于二者在科学技术、历史渊源、构成形态、审美意识与文化结构诸方面具有天然内在的关联性、共通性。“两者之间，有相当可观的串位重叠之处”[5]。然而，“事物的界限必须首先借助于语言媒介才能得以设定，事物的轮廓必须首先借助于语言媒介才能得以规划”[6]。尽管当代电影与电视呈现不可逆

1 ［英］大卫·麦克奎恩：《理解电视》，苗棣等译，华夏出版社2003年版，第2—3页。

2 R.Thomas Umstead，“Cable Follows Script for Summer Success”，*Multichannel News*，22 May 2006，heep：//www.multichannel.com/index.asp?layout=articlePrint&articleid=CA6334322.

3 Wolinsky，“Breaking Down Our Wired World，” p.A26.

4 《马克思恩格斯选集》(3)，人民出版社1972年版，第462页。

5 ［英］罗·阿姆斯：《录相的图象美学》，《世界电影》1991年第2期。

6 ［德］恩斯特·卡西尔：《语言与神话》，于晓等译，生活·读书·新知三联书店1988年版，第63页。

转的合流趋势，但是，毕竟不能合一。影视话语终竟不是完全同一的话语，电影艺术与电视艺术也不是同一种艺术，最主要的还在于它们分别雄踞于剧场媒介与家庭媒介两个不同的传媒文化场域，具有不尽相同的审美机制。因此，或许要在相当长时期内，二者依然是同根而生的两股分支，不可能相互兼并或完全替代。

譬如，人们在环幕影院观看立体动感电影乃至全息电影，随着故事情节的展开，毒蛇迎面扑来，就在你面前吐着舌芯；蜜蜂嗡嗡萦绕你脸旁，即将蜇面；一群小白鼠奔涌而来，让你感觉就在腿间乱蹿；随着地震发生，你在座位上也一同颠簸晃动；一只小狗跑过来冲你打个喷嚏，观众无一例外地被溅个满脸水星。新型电影的如此技术、效果和场地设施，乃是全世界广大电视观众的一般家庭环境和条件所难以企及。电视无力完全取代电影，电影就不会寿终正寝。电影与电视必将在“电影电视化、电视电影化”的互融、互补、互动，乃至相互竞争中求得“电视化电影、电影化电视”的各自生存、发展、繁荣，各领风骚，并将为“多媒体化影视”与“影视化多媒体”的融合与发展铺路架桥。

事实表明，就中国电影而言，亦非“山重水复疑无路”。中国的和平崛起，世界第二大经济体地位的提升，国强民富的发展趋向，人民精神文化需求的迫切与多元，文化商品市场的巨大，中国历史文化资源的厚重，党和国家的文艺工作与文化建设的纲领性文献的正确导向，电影制作技术的更新与升级，都为当今中国电影领域营造了风清气正、百花待放、从“高原”奔“高峰”的利好环境。中国电影产业已经呈现跨越式增长态势。据中国新闻出版广电总局电影局通报，2014年全国共生产故事影片618部，全国电影总票房达296.39亿元，较2013年同比增长36.15%。其中，国产片票房为161.55亿元，占总票房的54.51%，赢得了中国电影市场的主体地位。国产影片海外销售收入达18.7亿元，同比增长32.25%；全年票房过亿元影片共计66部，其中国产影片36部，占总数的54.54%，证明在增加进口片配额的条件下，中国电影产业并未萎缩，国产片市场竞争力得以增强。《无人区》、《推拿》入围第64届柏林国际电影节，《白日焰火》获该电影节最佳影片金熊奖，《狗十三》获国际评审团特别提及奖；《归来》和《幻想曲》入围第67届戛纳国际电影节；《闯入者》入围第71届威尼斯国际电影节；《亲爱的》、《归来》、《闯入者》、《心花路放》、《我就是我》、《黄

金时代》等影片入围第39届多伦多电影节；《打工老板》入围第38届蒙特利尔国际电影节；《美姐》、《焚尸人》、《爱的替身》、《流氓》、《感情动物》、《形影不离》、《告诉他们，我乘白鹤去了》等影片入围2014年第四届金考拉国际华语电影节。2015年2月国内电影票房高达6.5亿美元，超过了美国当年2月份6.4亿美元的票房。这些都从不同角度展示了中国电影业的现实风貌。

“明朝莫回望，青草马行迟。”在人类跨进21世纪的当今，电视也以其平凡无奇的家庭媒介形态成为日常生活的组成部分，观看影院电影也是人们最为普及的休闲活动。然而，与生活相伴的电影与电视媒介，自它诞生便影响着人类的整个生活，包括个人、社会和政治生活，早就不再单单是游乐场的消遣项目和家庭里的炫目摆设。它们不仅重塑了当今世界社会运行的方式，甚至主宰着人们现时情感、欲求、意志的走势。能否确立全面而完整的影视媒介文化价值判断，所形成的媒介文化价值意识，必然影响影视意象思维和影视意象创造的走向，不同程度地制约影视文化及其民族文化的兴与衰，文明里程的进与退，文明程度的沉与浮。

2006年，一部英国影片《女王》（The Queen）凭借大银幕和电影意象，以戴安娜离世为媒材，形象地再现了被加拿大传播学家马歇尔·麦克卢汉称为“羞怯的巨人”的电视媒介，就在其诞生的故乡曾发挥不容小觑的神奇威力。

1997年8月30日深夜，被唤醒的伊丽莎白女王得知前王妃戴安娜在巴黎遭遇车祸罹难的通报。次日，女王以“斯宾塞家族将举行私人葬礼”为由，表示“这是私人事务”，无视白金汉宫门前有人献花的电视报道，选择了沉默与回避，举家赴苏格兰巴尔莫勒尔堡度假。当晚，女王便看到克林顿等各国政要陆续发表电视讲话，以及电视新闻播映的戴安娜生前的言行，还有众多媒体的狗仔队对她的狂热追逐与采访。为此，女王通过王室发言人在电视广播中谴责媒体及其暴力，并再次拒绝布莱尔提请为前王妃哀悼的建议，重申“王妃是为媒体所害”。9月2日，电视媒体同民众一道制造新闻，指责王室连半旗都不降，“皇室会因此而蒙羞”。沉湎于哀痛之中的民众渐生不满，愈益愤懑，经过电视等媒体加压，迅疾发酵，一时间群情激愤，高涨不下，甚而萌生一股反政体的情绪和力量，使英国王室陷入前所未有的信任危机中。迫于电视新闻所报道的各媒体愤怒指责，来自英国广大民众的挑战和信任危机，为了履行就位时的誓言，稳固立宪制政体，女王终于决定听取首相建议。重新现身电视媒体前，

她先率家人在巴尔莫勒尔堡以行动回应，又于次日回到伦敦走进民众之中，并郑重发表电视讲话，于9月6日参加了戴安娜葬礼，从而通过电视媒体及其拥有的强大影响力化解了这场危机，重新获得英国民众的尊敬。影片结尾，不仅凸显“世界已经改变了，做人更需要现代一点”的女王感悟，同时也形象地展示了电视与电影等现代媒介既能覆舟、亦能载舟，如同《红楼梦》中的“风月宝鉴”既可疗救、亦可害命的一体两面价值与功能，颇具警世力度。

电影电视作为信息传播的重要媒介，大众文化的主要形式，以其拥有的媒介文化价值，成为20世纪以来的一个奇观，首先决定于它同传播、同媒介、同文化的关联。

二、传播与媒介

中国电视剧《悬崖》（2012）中，中共地下特工周乙在日本间谍组织特高课和日伪警察严密封锁、围堵与追踪下，曾经利用信鸽向山上抗联送出重要情报。

驯养动物，用鸽子进行远距离信息传播的历史较早，据传波斯帝国时期就曾把鸽子用于航海通信。公元9世纪初叶，中国唐代文人段成式的《酉阳杂俎》，便有“鸽能飞行数千里，辄放一只至家，以为平安信”，将鸽子作为传播媒介的文字记载。中国五代时期诗人王仁裕在《开元天宝遗事》中，也记有《传书鸽》与《传书燕》，并透析出它们的传播价值。

《传书鸽》记载，唐代诗人“张九龄少年时家养群鸽，每与亲知书信往来，只以书系鸽足上，依所寄之处飞往投之”[1]。鸽子适应传输信息的需求，也就获得了媒介与传播的价值。这里，便对应了传播学中“过程”学派拉斯韦尔（Harold D. Lasswell，1902—1978）的大众传播模式所要解决的5个问题（W），诸如“谁”（Who：“张九龄”）、“说什么”（Says what：“书信”之言）、“通过什么渠道”（In which channel：“书系鸽足”“飞往投之”）、“对谁”（To whom：“亲知”）、“达到什么效果”（With what effect：“往来”沟通）。《传书鸽》“五脏俱全”，体现了媒介传播过程中的重要环节及作用。

1 ［五代］王仁裕：《开元天宝遗事》（卷一），上海古籍出版社1985年版。

思维与人类共生。有思维，有表达、表述与交流，亦即有了传播媒介、传播行为、传播过程与传播效果、传播价值。对于传播（Communication）概念、含义的研究，美国当代学者约翰·费斯克（John Fiske）总结出传播学研究的两个主要学派及其传播的两种定义。第一大学派将传播看成是信息，即信息的传递，关注信息的发出者和接收者如何编码和解码，信息传递者如何使用传播渠道和媒介。“该学派将传播视为一个过程”，重在研究传播过程，是“过程学派”。第二大学派则“将传播看作一种意义的协商与交换过程”，重在研究文本与文化，其主要研究方法是符号学——关于媒介符号与意义的科学，故可谓“符号学派”[1]。

五代时期诗人王仁裕的《传书燕》记载，长安豪民郭行先之女绍兰，嫁与富商任宗。任宗去湖南一带经商，数年不归，且音信全无。绍兰目睹庭堂中有双燕戏于梁间，长叹一声对燕子说：“我闻燕子自海东来，往复必经由湘中。我婿离家不归数载，不见音讯，生死存亡不可知。我欲凭尔附书，投与我婿。”言毕泪下。燕子飞鸣上下，似有所诺，飞落膝上。绍兰便吟诗一首：“我婿去重湖，临窗泣血书，殷勤凭燕翼，寄与薄情夫。”随即小书其诗，系其足上，燕飞鸣而去。任宗这时在湖北荆州，一日忽见有燕飞鸣于头上，并停落其肩，见有一小书系在足上。任宗解而视之，乃妻所寄之诗，感而泣下，次年归家。

如果把《传书燕》改编为微型电视故事或动漫短片，依照符号学派的传播观念诠释，那么，双燕“附书”的信息传播，便是通过图文符号的编码与解码，实现“意义的协商与交换过程”。其情、其景不只令任宗感激涕零，亦使处于相应文化氛围之中的读者或观众，感悟其情感贵于金钱的文化意义和“泣血”浓于水的伦理价值，从而在信息传播与影视艺术传播过程中使意义得以形成或使理解得以完成。

《传书鸽》与《传书燕》，也就成为约翰·费斯克所谓传播学两大学派、传播的两种定义的形象注脚。当然，如能将二者合而为一，将会是“传播”的较为完整的定义。

传播学意义上的“传播”，应泛指人类社会中，凭借承载语言或非语言形

1 ［美］约翰·费斯克等：《关键概念——传播与文化研究辞典》（第二版），李彬译，新华出版社2003年版，第45—46页。

态信息及意义的媒介，通过物理性或非物理性传输渠道，“将我们生活的世界中互不关联的部分相互联结起来”[1]，并在传播者同受传者的互动中实现信息交流与共享、意义生成与理解以及媒介文化价值创造的过程。它包括传递、接收和反馈过程，以达到共享信息、相互影响、协调和娱乐等目的，并形成相应价值。

信息传播须借助媒介，媒介是传送信息和符号的工具。人类社会中，任何传播形式实质上都是媒介的传播，信息的传播，亦即符号或意象及其形式与意义的传播。三国时期魏国，有位博学多才却英年早逝的学者王弼（226—249），他诠释《周易》时指出，“象者，出意者”，“象者，所以存意”，“意以象尽”。[2]是说人们可见可用的物象，乃是意义的载体，意义既然存于象内，自然是以事物表象为媒介形式加以表达。依据这一观念解释，《传书燕》中绍兰、仁宗和燕子是“象”，燕足书上诗便是所“尽”之“意”。

约翰·费斯克认为媒介可以大致分为展示性媒介（The Presentational Media）、再现性媒介（The Representational Media）、机械性媒介（The Mechanical Media）三类。[3]其实，他所说的“展示性媒介”亦可扩展、界定为“表象性”媒介。这样不仅可以包括口语、表情、手势等自然语言构成的媒介，还可以囊括“传书燕”、“传书鸽”、“星飞驿马”、“传鼓”、“传箭”、“传梆”、“传烽”等自然界中生物体或非生物体作为的媒介，各种尽意之象。这都是原生态媒介表象。诸如书籍、绘画、摄影、著作、建筑、室内装潢、园艺等再现性媒介，因其使用文化和美学惯例来创造文本，还应视为“创造性”媒介。

至于电话、电报、广播、电影、电视，乃至录音、录像和光碟以及互联网、多媒体、手机等类媒介，由于所使用的渠道是工业制造，并且受到更多技术限制，因此名为“技术性”媒介更为恰切。因为它既包括了利用力学原理而造就的机械性媒介，但又不止于此，其中还包容着非单纯机械性的新兴数字媒介。

尽管媒介形态林林总总，但都有共同点，既有“象”，又能“尽意”、传意。否则，有意无象或有象无意，都不称其为媒介，亦难传播，也不称其为“意象”。

1 ［美］斯蒂芬·李特约翰：《人类传播理论》，史安斌译，清华大学出版社2004年版，第7页。

2 ［三国·魏］王弼：《周易略例·明象》，中华书局1980年版，第609页。

3 ［美］约翰·费斯克：《传播研究导论：过程与符号》，许静译，北京大学出版社2008年版，第15页。

《吕氏春秋》认为，“物合而成，离而生”[1]。这是说事物总是在交叉融合中孕育，在分离中产生，从而显现独自个体与个性的存在。《自然辩证法》也指出，辩证法三个主要规律之一就是“对立的相互渗透的规律”，亦即“两极对立的相互渗透和它们达到极端时的相互转化”，“一切差异都在中间阶段融合，一切对立都经过中间环节而互相过渡”。[2]约翰·费斯克的传播学也强调“媒介彼此渗透”[3]。为此，传播意象媒介队列中还不应忽视“复合性媒介”的存在。电影电视即在此列。例如影片《女王》中，就包容了大量的电视媒介之象和电视广播内容，且象、意皆备。

所谓电视是“电影艺术的变体”，显然不确切，因为电视囊括着大量非艺术成分的电视新闻、电视谈话节目等。但是，电视在其发育过程中，确实受到电影及其他意象媒介的熏陶和影响。与电影比较，电视拥有更大更强劲的胃口和吸纳能力，它捕食了先于自己产生的一切意象媒介，包括电影及其表现技巧与话语形态。不仅一切影片都可以在电视屏幕上播出，使电视成为电影的第二银幕，电视甚至辟有专项电影频道，并且在交叉融合中生成“电视电影”新品种。曾经有人认为，“惟有当电视接受了电影的技巧和语言，并因地制宜的加以利用的时候，电视才开始表现出自己的特点”[4]。事实上，在如今日常生活中，当人们在公交车内观看移动电视，或者通过平板电脑和手机收视电视新闻、电视谈话、电视歌舞、电视剧、电视电影等节目，即已表明，当代电视意象媒介已经借助数字技术与网络技术整合了原生态的表象性媒介，再生态的创造性媒介、传统型机械性媒介与新兴技术性媒介，成为当代最富家庭化与个人化的复合性媒介，兼有技术性与艺术性、纪实性与主观性，以及商业性与教化性，从而愈加彰显其意象媒介载体多样性、信息传播及时性、空间覆盖广泛性、声画形象亲近性，亦即迸发出当代大众媒介意象的全方位震撼力。

至于先于电视诞生的电影意象作为媒介，在其演进与发展过程中，因受各种传统媒介和成熟艺术的影响及渗透，加上不同国度、不同地域的历史与现实文化背景的制约，致使电影的属性与意象创造分别沿着纪实化、通俗化、高雅

1 ［战国·秦］吕不韦：《吕氏春秋》，《诸子集成》（8），岳麓书社1996年版，第140页。
2 《马克思恩格斯选集》（3），人民出版社1972年版，第484、521、535页。
3 ［美］约翰·费斯克：《传播研究导论：过程与符号》，许静译，北京大学出版社2008年版，第15页。
4 ［美］沃·里拉：《作家与银幕》，《世界电影》1988年第4期，第249页。

化和意识化的不同方向消长，渐至形成纪录电影、商业电影、艺术电影、科教电影、动画电影等基本形态及其美学观念。它们“各有所主，各有时代”，既相互分离又相互融合，衍生了诸多交叉融合式电影意象及其美学形态。正是各个国家、各个民族的电影人与理论工作者所积淀的诸如纪实主义、表现主义、传统主义，乃至现代主义等丰富多彩的电影意象创造经验与电影美学手段，才为20世纪60年代开端的以个性化为主旨的整体化综合美学走向奠定了坚实的基础，提供了无所不可综合的可能性和广阔的电影文化发展空间。

三、媒介即文化

媒介所以构成文化，首先在于它们植根于信息及其符号或意象的传播过程。电影电视所创造、所传播的信息及其符号或意象，其形式的日臻丰富和意义的长期积淀，不断汇聚并且扩充着文化之海。中国早期电影理论就认为“影戏是综合的艺术，它的原质，包含文学，科学，心理学，社会学，技术，美术”[1]等，是文化的聚合体，文化传播的载体。

电影电视等意象或符号媒介，是指介于传播者和受传者之间，用以承载、传递、延伸、扩展特定信息的物质实体。信息亦称讯息，又称资讯。“讯息是一种符号结构，通过与接收者互动而产生意义。”[2]加拿大传播学者马歇尔·麦克卢汉所以论断“媒介即讯息”[3]，就由于媒介传播即是人们共享讯息等资源的行为或过程，信息则是媒介传播行为的具体内容。媒介与信息乃是亲密无间地相依、相偎、相融于一体。正如“传书燕”，无书可捎，无意可传，便不成其为媒介或意象。

麦克卢汉说：“任何媒介的‘内容’都是另一种媒介。”[4]即如言语媒介的信息内容是人类内向传播或人际传播的媒介，印刷媒介的信息内容是文字媒介和图像媒介，而印刷媒介又是电报的信息内容。至于言语媒介、文字媒介、图像

1 周剑云、汪煦昌：《影戏概论》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第14页。

2 ［美］特里·K.甘布尔、迈克尔·甘布尔：《有效传播》，熊婷婷译，清华大学出版社2005年版，第2页。

3 ［加］马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介：论人的延伸》，何道宽译，译林出版社2011年版，第18页。

4 ［加］马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介：论人的延伸》，何道宽译，译林出版社2011年版，第18页。

媒介乃至印刷媒介、录音媒介又都是电影、电视媒介的信息内容，为电影电视景框所攫取，所吸纳，所融合。

媒介与文化共生。媒介技术和媒介形式所产生、所承载的意象、信息及其意义，日渐累积，便形成人类社会的精神财富乃至物质财富，亦即构成人类文化。媒介意象既是文化的载体，也是文化的实体构成，形成与文化的同体结构，因而媒介及意象即文化。文化的现代意涵，即全人类都在拥有并分享文化和精神财富，而影视等大众媒介的意义与价值，使得高雅文化与通俗文化因彼此影响而出现既相分离又相融合的态势，并决定了电影电视文化的走向。

从语言的产生到电影电视意象媒介的诞生，人类的媒介文化史历经一个漫长的累积式发展过程。至于电子媒介，作为运用电子技术、电子技术设备及其产品进行信息传播的媒介，包括广播、电视、录音、录像和光碟以及当代电影，等等。电影电视身为当代的意象传播形式，尤其经由数字化提升，二者渐趋合流，作为一种较为高效的信息贮存与传输系统，不仅突破了先前人类以口头、信号、手抄和印刷媒介进行信息传播所承受的时间与空间距离范畴的桎梏，变革了“机械书写”式印刷媒介文化的传统形式与内容，实现了以影像和声音等意象媒介大量记录、复制与传播信息及其历史保存的新生面，使人类文化的传承内容愈加丰富，感受愈发直观，技术手段更加科学先进，亦即使人类知识经验的积累和文化传承的效率和质量产生新飞跃，步入当代文明。

《天堂电影院》在中国的传播，首见于中央电视台的播映。它是意大利导演朱塞佩·托尔纳托雷的半自传体影片，展现的是一个生长在意大利西西里岛詹卡多小镇上的萨尔瓦托列·迪·维塔，从怀有电影梦想的孩童到成为著名导演的电影人生之路及其情感历程。影片以小镇的“天堂电影院”为时代见证，为情节纽带，不仅刻画了在他童年和青年时代，一直带领他成长的引路人——放映师阿尔弗莱德的感人形象，以及两人亲如父子的深挚情谊，并且展现了长达40多年间，电影文化与小镇民众生活亲密相伴的真实场景。天堂电影院曾经放映的让·雷诺阿的《底层》、鲁奇诺·维斯康蒂的《大地在波动》、弗立茨·朗的《狂怒》、约翰·福特的《关山飞渡》、米开朗基罗·安东尼奥尼的《彷徨》和卓别林的喜剧影片，以及巴斯特·基顿、劳莱尔、托马斯·哈代、埃立克·冯·斯特劳亨、丽塔·海华丝等影星，都令小镇影迷们倾倒和动容。影院俨如世界电影文化的荟萃园地，影片中角色的台词，竟然融化为阿尔弗莱

德、托托和观众们的日常生活语言，成为他们日常文化的重要内容，他们思想与情感的传播媒介。天堂电影院及其放映的电影，既已构成当地社会生活和文化生活的重要组成部分，又使观众的主体地位得到重塑，因而也就成为这里民众精神寄托的“天堂”。放映师阿尔弗莱德正是以“仿佛自己是制造快乐的人”而“跟着快乐”，从中体味自己的人生价值。天堂电影院的兴衰与人们的观影经历，既折射出20世纪下半叶人性的不断复苏，人类文明及生活与历史观念的不断演进，又直接或间接地展示了电影技术和电影艺术的发展历程，以及为新兴电视文化所撞击的现实。

当今全世界数以亿万计的家庭，都在借助电视媒介获取源源不断的信息，享用大量的娱乐节目，从而缔造了人类史无前例的家庭文化新形式、新纪元。

电视媒介作为大众传播媒介，包括生产电视媒介产品的电视技术手段与技术设备，也包括管理和运用设备与技术得以生产与传输电视媒介产品的电视媒体机构。由电视媒体通过掌控的电视技术设备大批量生产、传播的艺术信息与非艺术信息，连同其意象形式与内容及其意涵，传输给电视受众群体感知与解读，形成通俗而流行的大众文化主流样式，一种当代人类媒介文化交流的重要新工具。中国古代先哲老子曾畅想的“不出户，知天下”[1]，惟有在当今世界，由“电视给观众提供信息，并且在瞬息之间便使信息传遍各地，从而开启了这样一个时代，任何人只需揿按遥控器便能尽知天下事”[2]。电视媒介可以接通整个世界，把看得见、听得到的生动的声画意象带给全球每个角落的亿万受众，使任何国家、任何民族杰出的文化成果迅速成为全人类的财富。

电视媒介传输的意象及其信息，原本取之社会生活，并且源于一定的文化背景。电视受众，无论个体，或是群体，只要收看电视，便进入了“一个常常是复杂的社会世界，在这个世界里，他们会展示其不同层次的对电视和其他人的思想和情感上的投入。这种投入就其本身而言是一种文化形态”[3]。

电视被约翰·费斯克看成是“意义与快乐的承载体和激励体”，而“文化则是这些意义与快乐在社会中的生成与传播”。[4]电视因为能够生成和传播“意

1 ［清代］魏源：《老子本义》,《诸子集成》(3)，岳麓书社1996年版，第21页。
2 ［美］马克·波斯特：《第二媒介时代》，范静哗译，南京大学出版社2000年版，第20页。
3 ［美］隆·莱博：《思考电视》，葛忠明译，中华书局2005年版，第35页。
4 ［美］约翰·费斯克：《电视文化》，祁阿红、张绍译，商务印书馆2006年版，第2页。

义与快乐”，拥有最基本的社会价值与娱乐价值而成为文化。全世界亿万观众，每日里浸润于电视文化之海，既浏览非艺术传播样式的电视新闻、电视纪录片、电视谈话、体育赛事、真人秀或者电视教育、电视服务类节目，也品味艺术传播样式的电视剧、电视歌舞曲艺、综艺节目、电视电影，抑或介于艺术与非艺术之间、“跨文本”样式的专题片之类节目，既感知与享受电视文化，也读解和参与创造电视文化。

文化是“公众所信奉的现象。它有益于提供同一性的源泉，社会交往的途径和共同体的意识”。[1]同神话、诗歌、小说媒介，或者广播等媒介一样，电影电视所以成为文化，就因为它所承载与创造的文化现象，要受到一定文化所由产生的必要条件的影响，也就是要响应构成一定历史时期、一定民族、一定地域文化形态的知识、宗教、信仰、习俗、艺术、道德、法律、制度等等要素的呼唤与诉求。而“任何一个文化的轮廓，在不同人的眼里看来都可能是一幅不同的图景”[2]。

电视与电影媒介贮存和传播文化信息，均须凭借影像和声音、语言和文字、图形和图像构成的意象表述结构，亦即西方符号学所谓的“符号”。即便同一符号或意象，在不同的语境或在不同的传播者和受传者心目中，将拥有不同的文化意蕴与价值。

譬如，在江苏卫视的婚恋交友类节目《非诚勿扰》中，一次有位男嘉宾捧着白玫瑰登场，首先将三枝分赠节目主持人和另两位特邀嘉宾。其中一位不禁面色一变，欲言又止，耐人寻味。

玫瑰成为文化符号或意象，源于罗马神话《美丽的爱神维纳斯》。从海上波浪泡沫中诞生的爱与美的女神阿佛洛狄忒，被人们“看成植物之母”。其子阿多尼斯则是“欢乐短促的春天化身”，短暂生命虽如昙花一现，而他的美就寄托在花丛中。一次阿多尼斯追逐一头野猪，被咬成重伤。听到呼救声，阿佛洛狄忒慌忙跑去，竟忘穿鞋子，踩在一株玫瑰花上，她的鲜血把白玫瑰染成红玫瑰。罗马神话中的红玫瑰便成为爱与美的象征意象符号。

根据中国现代女性作家张爱玲同名小说改编的影片《红玫瑰与白玫瑰》（1994），亦以玫瑰之喻开端，并赋予新意：“振保的生命里有两个女人，他说

1 ［英］尼克·史蒂文森：《认识媒介文化》，王文斌译，商务印书馆2001年版，第47页。

2 ［瑞士］布克哈特等：《意大利文艺复兴时期的文化》，何新译，商务印书馆1979年版，第21页。

的一个是他的白玫瑰，一个是他的红玫瑰。一个是圣洁的妻，一个是热烈的情妇。”而其主旨，在于凸显“也许每一个男子全都有过这样的两个女人，至少两个。娶了红玫瑰，久而久之，红的变了墙上的一抹蚊子血，白的还是‘床前明月光’；娶了白玫瑰，白的便是衣服上沾的一粒饭黏子，红的却是心口上一颗朱砂痣”。红、白玫瑰的意象演化，凸显了平凡生活中普通人的人性，情路与心路的异化历程，以及他（她）们的挣扎与悲哀。

法国导演吉勒斯·米莫尼编导的《非常公寓》（L' Appartement，1996）中，艺术收藏家丹尼尔在殡仪馆为遭遇车祸的妻子举行的葬礼上，将一枝白玫瑰投入火中，缓缓燃烧。片尾，女主人公丽莎约定当晚四五点之间与前男友麦克斯见面，把机票和祝福都给了女友艾丽丝后，回到公寓住所，先是看到一枝白玫瑰，随着凝固的笑容便玉殒香销于丹尼尔点燃的火海中。白玫瑰意象在片中成为死亡的象征符号。

正是因为玫瑰意象符号拥有多义性文化意涵，以至在《非诚勿扰》节目里，当那位男嘉宾将白玫瑰分赠特邀嘉宾时，其中一位不禁面色有变，大约是白玫瑰意象的负面意义与价值牵动了他的思绪。

意象作为媒介，其社会文化差异决定了媒介文化的多元性和丰富性。文化是一个认识的过程，不仅要认识外部自然或现实，并且要理解文化所处的社会体系，以及社会体系中人的社会身份和日常活动。人类创造了影视媒介及其媒介文化，并且在这一创造过程中创造并重构了人类自身。电影电视媒介不仅依靠、并且创造视觉和听觉范畴的符号或意象，其形式与意义的多样性与复杂性，赋予影视文化以一种具有高度多义性的媒介文化形态，从而提供给诸多阶层受传者进行多样性阅读与解释的开放性文本。影视意象作为媒介创造了影视文化，影视意象也只有依赖文化才能得以传播与传承，创造与丰富人类文明。

第二节　媒介技术与影视文化

“工欲善其事，必先利其器。”[1]技术，通常被认为是人类为了满足自身生存

1 ［清代］刘宝楠：《论语正义》，《诸子集成》（1），岳麓书社1996年版，第405页。

与发展的需求，在实践活动中依据经验或科学知识所创造或改进并加以运用的各种工具、手段、方式、方法的总和。传播媒介乃是人类文明的本质所在，历史就是由每个时代占主导地位的媒介形式及技术所引领的。从古代的甲骨文、竹简和前现代的印刷术，直至当今电影电视技术以及互联网技术，都是人类社会技术进程和技术文化的标志性载体。影视意象创造的文化成为现当代人类文明的重要组成部分，除去媒介传播机制和信息能量，还源自影视技术媒介所生发的媒介技术与技术文化。

一、技术媒介与智能传播

1921年，中国早期电影人顾肯夫的《〈影戏杂志〉发刊词》，即宣称电影“离不开技术”，“影戏的原质是技术，文学，科学的三样”，不仅影片本身“是光学作用的一种现象”，连影戏中的“表情和言论，也是技术”。[1]

“技术”一词，见诸中国古书《史记·货殖列传》，其“医方诸食技术之人”中的“技术”，即指技艺、法术。英文中的技术一词Technology由希腊文Techne（工艺、技能）和Logos（理法）构成，意即对工艺、技能的阐释。这个多义词，它广泛指涉方法学、技术学、工艺、技术、工艺学、工艺技术等。但它最早出现于英文中是17世纪，当时仅指各种应用工艺。到20世纪初，技术的含义逐渐扩展，涉及工具、机器等技术载体及其使用者与使用方法。于是，技术的载体，分别是以能工巧匠、技师、工程师、制造大师、发明大师、科学家、管理大师、信息大师等为代表的技能人群，以及图纸、档案和各类媒体的存储记忆元器件、胶片、磁带、电脑芯片、电脑硬盘等。技术，被现代传播理论视为继人类身体与工具之后的“第二维度的媒介”[2]。

虽然众说纷纭，但人们普遍认为，技术首先在于利用的工具，同时涵盖对工具的智能化操作实践。1924年，中国早期电影人周剑云、汪煦昌的《影戏概论》就指出，“艺人都有技术”，“影戏演员与舞台演员，其表演的技术虽同而实

1 顾肯夫：《〈影戏杂志〉发刊词》，《影戏杂志》1921年第1卷第1期。

2 ［丹麦］克劳斯·布鲁恩·延森：《媒介融合：网络传播、大众传播和人际传播的三重维度》，刘君译，复旦大学出版社2012年版，第63页。

异”，“银幕上一切应备的技术，都是演员恃以活动的工具”。[1]

技术是人类存在与构成的方式，人类本质力量的外化形态。它与宇宙、自然、社会即中国古人所谓的“天、地、人”一同构成人类生活的四个环境因素，是人与自然、社会乃至宇宙沟通和交流的中介。其中媒介技术，指的是人类为驾驭信息传播，不断提高信息生产与信息传播效率，所创造、所采用的工具、手段、知识和操作技艺的总称。而“一旦技术使用了某种特殊的象征符号，在某种特殊的社会环境中找到了自己的位置，或融入经济和政治领域中，它就会变成媒介。”[2]因此，电影电视等技术也是一种媒介，故称“技术媒介”。

1. 器官投影与延伸

技术哲学的奠基人之一恩斯特·卡普于1877年出版的《技术哲学纲要》一书中，提出“器官投影”说，其核心理念便是：技术是人体器官的结构与功能在外界的投影。[3]当代西方著名哲学家卡尔·波普尔在其《客观知识》(1972)中，亦论及“器官的进化”，谈及人类的进化大部分通过发展人体或人身之外的新器官进行，生物学家称之为“外体”或“人身外”地进行，这些新器官是工具、武器、机器或房子。[4]机械媒介、技术媒介和传播媒介都是作为人类“外体”或“人身外”的新器官。结合“器官投影”说，可见包括电影、电视在内的技术、媒介技术与传播媒介，自然都是人体外部器官乃至人体内部器官的“外体”代替或“投影”。加拿大传播学家马歇尔·麦克卢汉论及，“人这个制造工具的动物，长期以来使自己的感官延伸”，“一切人工制造物都是人身心的延伸”[5]。他强调，任何媒介“即人的任何延伸”[6]。

他们的言说，都旨在揭示技术媒介乃是人与工具“第一维度媒介”的替代与延伸。至于传播媒介领域，如果说印刷媒介技术是眼睛的延伸，电话和广播媒介技术分别是下肢与喉咙或者耳朵的延伸，那么电影电视媒介则是下肢、喉咙、耳

1 周剑云、汪煦昌：《影戏概论》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第18—19页。

2 [美]尼尔·波兹曼：《娱乐至死》，章艳等译，广西师范大学出版社2009年版，第74页。

3 引自乔瑞金：《技术哲学教程》，科学出版社2006年版，第45页。

4 [英]卡尔·波普尔：《客观知识》，舒炜光等译，上海译文出版社2001年版，第250页。

5 [加]埃里克·麦克卢汉、弗兰克·秦格龙：《麦克卢汉精粹》，何道宽译，南京大学出版社2000年版，第561页。

6 [加]马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介：论人的延伸》，何道宽译，译林出版社2011年版，第18页。

朵与眼睛的同时延伸。影视媒介及其赖以存在与发展的技术，也就成为人身之外的新器官，实现了人的听觉、视觉、触觉在时间、空间范畴的全面延伸与投影，并且首先是人的头脑、思维机能和智能的延伸。

有位美国作家说："新技术本身就是好思想。"[1]这不仅说明电影电视等技术媒介是人类头脑的外在延伸和投影，并且揭示了技术本身含有思想，拥有智能成分。因为"大脑和技术都是物质装置"，"一种技术只是一台机器，媒介是这台机器创造的社会和文化环境"，[2]从而生成富于社会性、智能化的媒介传播技术与技术文化。

技术原本就包含人对机械、工具的智能性操作与把握，是物质形态与精神形态的结合，也是智力与能力、智能与技能的统一。电影电视等传播技术、传播媒介与传播形式，都是人的智慧与本质力量于传播领域的存在与投射形态。而涵盖影视技术的人类传播史上的五次信息传播技术革命，即口述语言技术的运用，文字记载技术的使用，印刷技术的应用，包括电影、电视在内的电子技术的发明和应用，还有其后计算机技术、互联网技术的普及运用，尤其同现代信息技术的结合，无一不是人类智能的一次次大解放与大突破。

智能，心理学通常认为是智力与能力的综合体。智力是人的综合认知能力，能力则是人们成功完成某种活动所必需的个性心理特征与体能特征。智能亦可谓人类智力及其潜能与显能的统称。电影与电视媒介技术，主要包括电影的摄录、洗印、剪辑与放映技术，电视的传输机械与电视接收机的制造技术，电视意象媒介产品的生产技术与传输技术。中国早期电影人还十分可贵地意识到表演也是重要的媒介技术，认为新流行的电影"有表情，有言论，这表情和言论，也是技术"，游泳、骑马、荡舟、驾飞机、开汽车都是影片"扮演者必须有的技术"，[3]"银幕上一切应备的技术，都是演员恃以活动的工具"[4]。这表明中国早期电影理论已然认识到，电影表演技术亦是电影媒介技术的组成部分，其"表情和言论"及种种形体动作的意象从属于电影媒介技术的智能性操作与把握范畴，决定于传播者的智力与能力、知识与经验、思维与行为。

---

1 ［美］索尔·贝娄：《赫索格》，宋兆霖译，漓江出版社1985年版，第229页。

2 ［美］尼尔·波兹曼：《娱乐至死》，章艳等译，广西师范大学出版社2009年版，第74页。

3 顾肯夫：《〈影戏杂志〉发刊词》，《影戏杂志》1921年第1卷第1期。

4 周剑云、汪煦昌：《影戏概论》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第19页。

2. 影视技术与智能

影视媒介技术的主宰是人类智能，智能的核心则是思维。与影视媒介技术所关联的一切知识、经验都首先是影视意象制作者思维的产物。美国当代社会心理学创始人乔治·赫伯特·米德曾强调，“客我”与“主我”存在于思维过程中，它们表明了思维所特有的交换意见的过程。[1]以“客我”与“主我”交流为特征的自我传播机制，亦是影视媒介传播技术智能化的基础机制。在“客我”与“主我”的自我传播过程中，媒介技术传播者乃至受传者才能不断获得新的知识和“个体经验”，进入智能化和智能更新过程。米德强调，“主我”既召唤“客我”，又对“客我”做出响应，它们共同构成一个社会经验的人。如果它不具备这两个方面，“经验中就不会有新的东西”[2]。包括电影电视在内的媒介技术智能化与智能更新，惟有首先在“主我”与“客我”、个人与社会的沟通和对接中才得以逐步实现。中国著名电影家郑君里在1947年初版的《角色的诞生》中就指出，掌控电影媒介技术的“人的反映是以他全部既得的生活经验为基础的，这些经验在不知不觉地起来帮助他创造。这样说，演员只要有丰富的生活经验、修养，就不愁没有创造的资源”[3]。

米德还强调，人类的智能体现在“通过交流而发生的顺应”。这种基于自我传播之上的“不同个体的动作的互相顺应”，即人与人、人与社会的公共传播与大众传播，主要“借助于表意的符号”。[4]所谓“表意的符号”，如若以中华文化视角观照，就是“立象以尽意”的“意象”。郑君里的《角色的诞生》一书，就是沿用中华文化意象论，阐释其以表演为中心的电影意象美学，认为只有通过媒介技术“先得孕育了角色的意象，才能够在排练中产生它的形象”[5]，实现电影媒介的公共传播和大众传播。

影视意象构成的媒介传播，就是通过对媒介产品制作技术——诸如摄影摄像、录音技术和表演、导演、剪辑与编播技术的智能化操作，将足以“尽意”的口述语言、图形影像、文字符号、线条色彩、声调旋律、表情姿态及其结构

1 ［美］乔治·赫伯特·米德：《心灵、自我与社会》，赵月瑟译，上海译文出版社1992年版，第162页。
2 ［美］乔治·赫伯特·米德：《心灵、自我与社会》，赵月瑟译，上海译文出版社1992年版，第158页。
3 郑君里：《角色的诞生》，中国电影出版社1981年版，第122页。
4 ［美］乔治·赫伯特·米德：《心灵、自我与社会》，赵月瑟译，上海译文出版社1992年版，第67页。
5 郑君里：《角色的诞生》，中国电影出版社1981年版，第59页。

与表述技巧，化为影像、声象和“述事”的“事象”及其境象，借此传达制作者与传播者思想意识的大众文化传播。

譬如，根据同名小说改编的电视剧《那样芬芳》(2012)，表述与传达了传播者对物欲横流、信念多元的当代社会生活中，人们应当如何抉择生活之路，如何确立爱情观念、婚姻观念、家庭观念和人生观念的深度思考。为此，在编导技巧上，选定改革开放三十年的大上海为背景，将镜头切入一个“寻常百姓家”——江家，瞄向一个“邻家”女孩——知青女儿荣芬芳。编导者又由此辐射到林、高两家。将同辈青年林越、林超、高朵，上辈人外婆江母、舅舅建军、舅妈冯阿菊、林父兴民、林母张惠中、集团董事长高文涛、高母肖蓝，以及其他人物如物质女孩宋颜、富家子王为民、李伯钧教授、周老师等作为关系人物或衬托人物。通过他们之间的种种情感纠葛、家庭纠葛、社会纠葛及其恩恩怨怨演绎出来的故事，传达传播者所要宣扬的、以警醒时人的理念。在第16、17集中，当荣芬芳将女人的第一次献给了林超之后，林超为了“必须成功”，认定“婚姻不一定需要爱情”而攀上了集团董事长的女儿高朵。电视片运用画外音和叠印、闪回及变速摄像技术，展现荣芬芳阅读林超绝交信的复杂神情，气喘吁吁地跑向林家的场景，以及伴随“眼泪啊，随风流淌”的歌声渐渐慢了下来的叩门之手。尔后，荣芬芳无怨无悔地参加了林超与高朵的婚礼，送上祝福和红包。6个从不同角度变速拍摄的慢镜头，延展了她先行告别从容离去的瞬间形象。一天荣芬芳在辅导中文系大学生诗朗诵之时，突然出现呕吐反应，她警觉自己已经怀孕。这时，在连续剪接几个跳绳的特写镜头之后，摄像机先以旋转拍摄技术，用两个360度的平视近景转拍背靠梧桐树干的荣芬芳，一边捶打自己一边痛呼，旋即升高机位，以高俯角度的全景拍摄梧桐树下的芬芳。摄像技术、剪辑技术与声画配置技巧，同演员生动逼真的表演相辅相成，形象地传达出重压之下荣芬芳的愤懑、无奈与自责，达到智能化的“意”以“象”传。

智能作为心理功能在思维成果上的反映，多种认知能力的综合，将取决于传播技术操控者的知识数量和经验的广度与成熟度。智能成分包括先天素质的本源成分，后天的知识获得成分和操作成分。其中知识与经验的获取、积累与整合，观念的除旧布新，直接影响影视技术人员的智能水平与媒介技术水平。英语中常用的“智能”(Intelligence)一词，兼容智能、理解力、情报之义，也

暗示智能与智力和信息之间的关联。只有尽可能多地掌握信息，经过思考、加工并成为记忆的库存，才能扩展知识的积量，有助于智能的裂变，适时有效地应用与传播。因此，所谓“用人类创造的全部知识财富来武装自己的头脑”，应当是提升影视技术人才智能的根本路径和至高准则。实践表明，包括表演者在内的影视技术人员只有不拒绝信息与知识的吸纳，观念的不断更新，才有可能踏上媒介文化创造力与创新力的起跑点。

反之，如果目光仅仅盯视西方文化理论的几个主义，而忽视中华传统文化，恰如古人所言，“家有千金之玉而不知，犹之贫”[1]。对待传统文化遗产，只见“狭义”小概念的“象征性”意象之木，不识“广义”大概念的“意象”之林，也难免挂一漏万。电视新闻制作者有的固守“摄影机不说谎”的信条，跑新闻为应差，“象”孤“意”寡，缺乏对新闻素材的精选、提炼与提升，缺乏新角度、新亮点、新手法，亦即缺乏精品意识与精致产品。影视剧制作者，颇多信守摄影机摄像机主要为着承载“故事”的理念，又自恋于“大众文化”传播，因而专注于故事的表述，摄、剪技术的顺手，而忽视影像画面与声音造型语言及其智能化的探索，致使文化意味淡薄，甚至满足于自身与受众双向的长期“无语”或“失语”状态。无论影视剧或其他影视艺术片，都应当不“仅仅是用影像讲故事”[2]，同时还要“以纯视觉的形式表现意念”[3]，“立象”以“尽意”，多一些文化与精神文明的含金量。

同在20世纪20年代，意大利文艺评论家利西奥多·卡努杜作为电影理论领域的先驱者，指出电影是继建筑、音乐、绘画、雕塑、“诗”和舞蹈等媒介形式之后“从现代人的意愿、科学和艺术中诞生的，为的是更强烈地表现生活，通过各种空间和时间来阐明永远是新的生活的意义”[4]。1927年，中国作家郁达夫撰写《电影与文艺》表述自己对电影的看法，认为“电影是合成各种艺术长处的集大成者”，“是艺术的立体化而且具有动的性质”，[5]亦指出这一新媒介兼容了艺术创造智能的属性。

1 ［清代］汪继培：《尸子校正》（卷下），清光绪浙江书局刻本。

2 ［法］弗朗索瓦·特吕弗：《眼之愉悦》，王竹雅译，凤凰出版传媒集团凤凰出版社2010年版，第13页。

3 ［法］弗朗索瓦·特吕弗：《希区柯克论电影》，严敏译，上海文艺出版社1988年版，第6页。

4 ［意］卡努杜：《电影不是戏剧》，施金译，《外国电影理论文选》，上海文艺出版社1995年版，第47—48页。

5 郁达夫：《电影与文艺》，《银星杂志》1927年第12期。

美国心理学家霍华德·加德纳在其《心智的架构》(1983)一书中提出多元智能理论，所说的多元智能结构中的视觉、空间智能，就是指能准确感知视觉空间及其周遭一切事物，并能把感知的物象以画面空间造型形式表现出来的能力。这项智能将包括对视觉空间范畴中的人、景、物、光、色、境及其所显现出来形状、线条、空间布局、透视关系、动静变化、光调、影调、色调等等具有敏锐的洞察力、记忆力、思考力、想象力和以“象”尽“意”的表现力。当代视觉空间造型技术的智能性把握，既是运用影视媒介技术创造艺术价值、美学价值的必由之径，也是衡量影视媒介技术价值、智能水平和文化价值的重要尺度。对影视媒介而言，理应通过现代媒介技术的恰切运用，智能性地全面把握，不断充实与创新以具象形式表现意识的造型语言，包括画面造型语言与声音造型语言以及造型化的叙事语言。

电视连续剧《那样芬芳》由于借鉴和吸纳了电影摄影技术和剪辑技术这方面的积极成果，勇于探求电视声画语言的创新，从而呈现一定的创新特色，且又升华了电视剧种的智能度。即如第16集中，就采用了电影的画面分割技术，这种原本是电影默片时期在一个镜头空间内实现画面拼接的技术。这一集有9处借鉴了电影画面分割技术，形成一个镜头空间内少则2个、多则5个画面的拼贴，分别从不同角度展现同一瞬间不同人物的神情或心理状态。例如董事长高文涛婉拒林超辞职、责其“赌气”时，所拼贴的5个画面，1个是双人近景的主体画面，另外4个从属特写画面有高文涛的2个、林超1个、辞职信1个，展示了围绕“请辞”一事形成的二者关系与态度。当高朵带领林超回家向高文涛、肖蓝报告自己的正式男友时，高朵、高文涛、肖蓝与林超4人的大特写拼贴画面，集中展现了他们刹那间共时态的不同神态。当囊中羞涩的林越打电话给荣芬芳，告知林超结婚的消息，并要她备下两份份子钱时，并置画面将身处京沪两地的他与她拼接在一个镜头画面空间内。最后，制作者以荣芬芳的正面特写和斜侧中近景两个画面的并置，展示了荣芬芳应许下来的淡定神态。画面分割技术创造的画面并置结构，不仅活跃了电视片的画面空间节奏，并且在扩展了的当代荧屏上替代了镜头组接的蒙太奇效果，简洁凝练，为电视剧的制作带来一股智能化创新的气息。

3. 技术智能与创新

媒介的技术形式决定着它所传播的意象信息及其价值的类属。影视媒介技术是为电影电视文化发展提供的创造性平台和可能性空间。英国哲学家波普尔指出："知识的进步主要在于对先前知识的修改。"[1]修改与更新知识是提升影视媒介技术形式与技术掌控者智能水平的重要途径。不消说电影媒介诞生后，围绕影像与声迹两大轴心的大大小小技术变革，最终归结于顺应新的叙事与造型形式及话语形态的表达诉求，以及文化经济的发展需要，体现于影像领域，即摄影技术、剪辑技术、彩色摄影技术与数字技术已在电影史上树立起四座里程碑。就电视而言，"电视作为一种技术，它不仅仅只是一个摄像机加上一个接收机，而是由构想、发明、节目生产、商业化运作、不断革新等环节构成的一个系统工程"[2]。电视媒介技术发展史表明，电视技术智能化程度的升腾，也都是伴随一次次技术进步与革新得以实现的。

20世纪三四十年代，是电视技术产生和初步发展时期。1933年，美国科学家兹沃伊金发明了具备光电扫描功能的摄像管。1936年11月，英国广播公司的实用电视台先用贝尔德的机械扫描系统，以240行扫描正式播送电视节目效果不甚理想，几个月后便改用兹沃伊金的电子扫描系统，扫描线为450行，图像清晰，效果前所未有。

其后，彩色电视问世，是该时期电视技术进步的重要标志，带来电视文化的大发展。彩色电视是在黑白电视的基础上发展而成，其关键技术是解决了二者的兼容问题。1940年，美国哥伦比亚广播公司和全国广播公司都开始了彩色电视的试播，发明了"场描法彩色电视系统"技术。但此系统传输出来的彩色信号在普通黑白电视机上无法显像，直到1946年研制成功"点描法彩色电视系统"技术，克服了先前场描法系统的缺欠，成为彩色与黑白电视兼容制技术系统。由于兼容制彩色电视其色度信号编码方法不同，呈现为不同的彩电制式，如美国的NTSC制式、法国的SECAM制式、联邦德国的PAL制式，形成国际上三种彩色电视制式并存发展的局面。彩色电视的制造与传输技术，极大地提高了电视媒介的再现力与表现力以及视觉美感效应，令观者赏心悦目。

1 ［英］卡尔·波普尔：《猜想与反驳》，傅季重等译，上海译文出版社1986年版，第40页。
2 ［美］加里·R.埃杰顿：《美国电视史》，李银波译，中国人民大学出版社2012年版，第35页。

在中国，1958年5月1日始名为“北京电视台”的中国中央电视台开始试播黑白电视节目，使中国新闻传播从先前单一的话语传播扩展为声画媒介传播。建台初期，发射功率只有1kW，次年增为5kW，发射天线架设于广播大厦塔楼顶上，高度为80米，信号覆盖半径仅为25公里。同年8月，研制出中国第一辆3信道电视转播车。1958年中国第一台黑白电视机于天津诞生，其电视机研制技术与日本基本处于同一起跑线。1970年12月26日，中国第一台彩色电视机亦在天津诞生，从此拉开了中国彩电生产与传输的帷幕。1977年，原北京电视台和上海电视台第一套节目全部改为彩色电视节目，标志中国电视传播技术已经开始由黑白向彩色转型。至1978年，全国有电视台33座，全国电视接收机拥有量已从1958年的20架激增到150万架。1978年5月1日，原北京电视台更名为中央电视台，是中国电视技术与电视传播事业大发展的历史必然，也是中国电视媒介智能传播的新节点。

20世纪90年代以来，中国电视广播事业取得令人瞩目的发展。据2013年有关资料显示，广播影视加快由模拟向数字、高清、超高清演进，由单向广播向双向交互演进，实现视听效果新的飞跃。中国地面数字电视信号已覆盖323个地级以上城市，并在全国共开播了30多个数字高清电视频道和一个3D电视试验频道。随着宽带网络建设和智能终端应用的日益加速和普及，广播影视新媒体新业态发展明显加速，多媒体综合集成速度明显加快，IPTV、互联网电视、手机电视等视听新媒体业务成为新的增长点。许多系统、终端厂商和互联网企业运用社交网络、大数据、4G和智能终端等技术，开发并提供无处不在的智能互联网电视跨屏融合业务。截至2013年10月，中国已批准开办20家网络广播电视台、608家互联网视听节目服务机构、7家互联网电视集成播控平台，移动多媒体广播电视覆盖全国336个地级以上城市和855个县级城市；IPTV用户已接近2500万，移动多媒体广播电视终端用户超过4700万，网络视频用户达到3.89亿，手机在线收看或下载视频的网民数达到1.6亿，并呈现持续增长的态势。[1]

如果说人类发明了车轮、吊臂、蒸汽机、电力和电话、录音机、录像机、电影、电视等技术工具是延伸了人的四肢与视听感官，那么计算机即俗称“电脑”的诞生则延展了人脑的功能，并将当代电影电视媒介卷进数字媒介环境涌

1 聂辰席：《创新驱动 融合发展 加快推进广播影视信息化》，《光明日报》2013年10月24日07版。

起的智能化大潮。

“一个历史阶段的强行推出意味着的，可能不是从一种存在状态过渡到了另一状态，而是意味着一种复杂化，意味着将一种结构与另一种结构加以叠合，意味着对同一社会空间中的不同原则进行增值处理或多重处理。”[1]随着数字时代的到来，原本“光学-化学”与“光学-电子”的电影电视传播技术，与人类高智能的数字技术、网络技术大融合，得以极大延伸，致使电影电视作为一种技术、一种产业，得到史无前例的改造与变革。数字技术拓展了影视制作者创造性思维空间，实现了以往传统工艺难以企及的创意和想象，极大地提高了影视画面模拟与虚拟、再现与表现的能量，既能外化内心世界活动状态，展现不可名状的主观幻境，又能异乎寻常地仿写天地万象任何形态状貌，甚至制造科学幻想与神话奇境。诸如影片《魔戒3：王者归来》（2003）的巨龙呼啸、猛犸象兵压境，《纳尼亚传奇》（2005）中的半羊人和人头马身人，电视剧《斯巴达克斯》（2010）的刀过头落、躯体肢解，都创造出逼真自然而惊心动魄的视像奇观。

詹姆斯·卡梅隆编导的《终结者2》（Terminator2：Judgment Day，1991），是继第一集中机器人主脑派出T-101型终结者欲灭杀未来人类救星约翰·康纳之母康·莎拉，所幸凯尔·瑞斯乘坐时光倒流机，返回现代舍命相救，致使机器人计划失败的故事而续拍的。第二集中，公元2029年，控制机器人的核心电脑天网派出最先进的智能机器人——T-1000型终结者，返回到20世纪90年代即约翰·康纳的童年时期，预备杀死约翰，使未来人类世界群龙无首。人民抵抗军和约翰·康纳得知消息，立即派未来战士——机械杀手，赶回现代保卫童年时期的约翰，救出约翰，也将莎拉从精神病院中救出。为了阻止人类的毁灭，他们决意消灭制造电脑芯片和T-1000型的塞柏电脑公司，同警察部队一阵恶斗后，电脑公司天网及其实验室被炸成一片火海。然而，T-1000型仍穷追不舍，将莎拉等人逼入钢铁厂，并将未来战士撞成重伤。结果，在肉搏格斗中，影片采用橡皮人加电脑修饰的手段，表现T-1000型终结者在尚未反应过来之时，其液体金属之身终于被子弹炸得四分五裂，掉进钢水里，尽管千变万化张牙舞爪，终竟难逃灭顶之灾。这里数字影像将影片情节推向高潮，起到推进叙事意

1 ［美］马克·波斯特：《第二媒介时代》，范静哗译，南京大学出版社2000年版，第26页。

象的作用。

数字影像的所叙事象，甚至包括它的细节意象，可以完全服务于叙事，成为戏剧性情节的载体。如《终结者2》中，未来战士划开并撕下自己胳膊的皮肉，露出机械骨架给人看；T-1000型智能机器人的金属之身可以射得烂却打不倒，金属伤洞转瞬即愈合；莎拉的意识中现出核爆炸及其冲击波带给人类的灾难，人在刹那间成为一具骨骼等等，这些数字影像连同声音及其叙事，同样成为数字电影本体的重要构成要素。

德国籍导演沃尔夫冈·彼德森摄制的美国影片《完美风暴》（The Perfect Storm，2000），片中2/3的镜头都是用电脑绘画（Computer Graphic）合成的，那滔天巨浪、颠簸的渔船以及船上人都是数字影像，惊心动魄的海洋风暴，凸显了人性、人格与人的精神境界的完美。数字化影像所拥有的巨大潜能，不仅在于它愈加真实逼真地展现事物面貌，尤其在于它足以使传统制作技术不敢想象或无法实现的境界成为数字现实。同时，表象型数字影像同传统影像一样，亦可衍生具象型、抽象型、变形型诸种形态影像。

影视片制作中，数字影像链如《角斗士》（2000）、《侏罗纪世界》（2015）中的老虎和形形色色恐龙的数字化意象，更有成效地服务于影片情节构思、形象刻画及主题意旨与风格建构的需要。数字影像不仅展现事实及事物形貌，表达思想，同时也在借助其表象结构评价所表现的对象，并把情感因素贯注其中。因此，表情、表意、表风格亦是数字影像所能发挥的重要作用。2005年版的《金刚》，片中有3处于不同场景但都是美女安·黛萝与银背巨猩面迎晨曦的远景剪影画面，显露他们和睦友爱相处的和谐美。

曾经出色地执导《魔戒》三部曲的新西兰导演彼得·杰克逊，于2005年完成的重拍片《金刚》（King Kong），由于数字技术的成功运用，实现同名影片的高度创新。1933年版的金刚，原本由可操控的木偶担当，然后再用定格动画技术合成，加之投影背景、多面玻璃喷绘和精致的微缩模型等视觉特效技术，创造了美国院线的票房新纪录，并使濒临破产的雷电华电影公司（RKO）绝处逢生。1976年版本的金刚起用真人扮演，几乎将演员闷死在厚重不透气的猩猩道具服中。彼得·杰克逊创造的高达24英尺的金刚杰作，先以现实生活中大约6英尺高的成年雄性大猩猩作为模特原型，然后使用最新的电影“动作捕捉技术”，捕捉演员安迪·瑟金斯在摄影棚中模拟大猩猩的动作和表情，又采用绿

屏技术（Green Screens）创造了经济大萧条时期的纽约和骷髅岛这两个完全不存在的场境，特别是热带雨林的奇幻世界，林中的恐龙与巨型昆虫，构成影片的重要情节内容，创造了电影史上新《金刚》的里程碑。

电影数字技术的广泛运用，必将丰富、创新与发展当代电影的表现手段与表现形式。美国导演迈克·菲吉斯2000年编导制作的《时间密码》（Timecode），是用四台数码摄像机从不同空间角度同时跟随四组演员拍摄的一部奇作。影片共耗时90多分钟，成片时采用数字技术和相应的独特技术手段，将普通银幕分割成四块空间，由四组人马拍摄的画面分别在左上、左下、右上、右下角4个银幕空间同时播放，让观众同时面对四个小银幕空间观看全片。《时间密码》因而变革了电影媒体的剪辑功能和空间特性，并使故事情节朝着各自不同方向延展，人物时分时合，一块银幕上仿佛同时有4道小溪交汇成一条河流，引导观者以全新的视角，经历制片公司内外包括4次地震在内的事变，历经一次独特而不凡的影像之旅，并变革着观众的声画审美习惯。这部实验性影片体现了新条件下新的数字技术与电影艺术的新的综合形态，它将促进关于电影抑或电视的语义单位、镜头、剪辑、蒙太奇、长镜头等范畴的传统观念的更新。

影视意象首先诉诸人们感性和情感，再达到理性感悟的意义诉求。摄影机、摄像机和录音设备既是人类目力和听力的延伸，是视觉和听觉的拓展，它也是人类智力的开拓。电影史上“绝大多数伟大的影片都是独立的、有活力的并处于支配地位的智者的产物”[1]。电影技术的智能性把握，历经了将技术用于以记录性、模拟性、叙事性、情节性见长的传统电影制作阶段，用于以意识化和理念化为特色的现代主义电影阶段，又进入到将技术的传统式运用和现代式运用融为一体的当代电影的崭新阶段。当代任何电影家的任何艺术创新，都不仅仅是技术、技巧上的突破，同时是艺术形式与艺术内容、思维形式与思维内容的出新，亦是生活经验与文化艺术经验，即知识体系的整体创新。这正像每一新媒体、新技术的诞生，都伴之以知识创新、知识革命一样。无论过去、现在还是将来，电影电视媒介及其意象文本，都是科学技术的完美性与人的智慧性和创造性的结晶体。

1 ［美］克拉伦斯·布朗：《制片人必须是总管》，《好莱坞大师谈艺录》，中国电影出版社1998年版，第338页。

电影、电视媒介及影视意象文本是人类智能综合化与个人化相整合的结晶，而非单一的科学技术产物，更不是仅限于感官愉悦的商品。实践证明，单凭科学技术，包括电脑特技和单一的摄录、剪辑技术所创造的视听奇观，并不能造就出色的电影、电视媒介及影视意象文本。无论传统制作技术，还是数字技术与虚拟现实技术，其智能性把握都将涵盖着科学技术运用的创新化、人性化、声像化、艺术化和风格化，闪耀着个人性、睿智性、创造性乃至原创性的光辉。彼得·杰克逊执导的《魔戒3：王者归来》和《金刚》，其巨大成功不仅在于数字技术打造的视听意象奇观、史无前例的史诗般巨作，还在于细腻的感情展现，深厚的人文精髓，对爱、勇气、和平、人性的讴歌。取得电影电视产品制作的成功，绝非惟一决定于资金和科技的高投入而获得的奇观效应，最终的决胜因素，依然是驾驭影视技术的制作者的智能、素质、生活与艺术经验以及想象力和原创力所传达出的人文关怀，即包含人性、人格、人生哲理在内的整体意义和潜在价值体系及其创新性体现。

二、影视技术与技术文化

20世纪中叶，“技术文化”理念渐渐浮现于国际学术视野。“技术构成了一种新的文化体系，这种文化体系又构建了整个社会”[1]。即如照相、录音、通信技术和电影技术、电视技术、计算机技术、互联网技术，既然是文化发展的动力，并贯穿于一种特定文化的发展过程，使技术与文化呈同构状态，也就必然成为该文化的重要构成部分，并且作用于现实社会，渐至演化为一种生活方式、思维方式乃至行为方式。这种现代文化亦即一种技术文化。

1. 文化技术与文化

美国当代理论家与批评家弗雷德里克·詹姆逊在《论“文化研究”》中论及，“真正使传播区别于文化研究的是传播方面的技术”，认为“这二者之间的分野犹如肉与灵、文字与精神、机器与鬼神之间的区别一样”，并且引用了

1 Winner.Autonomous Technology.Cambridge，Mass：MIT Press，1977，P.17.

“文化技术”的概念。[1]

“技术属于广义的人类文化”，“文化有其物质的层面，技术有它精神的层面”。[2]顾名思义，所谓“文化技术”乃是创造或生产一定文化形态与文化产品及其文化价值的技术，其技术专指科学技术范畴，诸如印刷技术，电影、电视等“传播方面的技术”。至于影视表演技术则属于人文范畴。建立在科学技术基础之上，由文化技术创造或滋生并得以展现的文化形态，则为技术文化。

技术作为生产力的要素，都要生产一定的产品，并且同技术生产者的技能、智能和文化素质相关联。作为一定时代、一定社会的重要生产技术的发展程度与价值，又往往成为一定时代文化的标志，如石器时代及其文化、陶器时代及其文化、青铜器时代及其文化、印刷时代及其文化、信息时代及其文化等。而电子时代及电子文化，则是由电话、电报、录音、录像、电视、当代电影乃至电脑、互联网等技术媒介创造的。这些电子技术就是创造包括电影电视文化在内的种种文化技术。

关于技术与文化，中国古书早有涉猎。在汉代，《史记·货殖列传》里载有“医方诸食技术之人”，便将医生和具有访仙炼丹方术之士都归为“技术之人”。自唐代始设的翰林院，其“翰林”即文翰之林，意犹文苑，而翰林院则为“供奉艺能技术”人士的文化机构，不仅表明技术已被纳入文化范畴，并且意味这种文化具有制度文化的表征。南宋学者叶绍翁在《四朝闻见录》中记载，宋高宗在位期间“百工技艺咸精其能，故挟技术者率多遇，而亦有命焉”。技术人才所以有好际遇、好命运，是因为他们创造了有价值的技术文化财富。

由于文化的多元构成，况且中国古代文化中技术概念既包含科学性的“技艺”成分，亦夹杂伪科学的“法术”杂质，其不同的技术类文化自然兼具正面价值与负面价值，也就必然引发不同的认识。宋末元初历史学家马端临的《文献通考》中，记载自唐玄宗后翰林分为两种：一种是翰林学士，供职于翰林学士院；一种是翰林供奉，供职于翰林院。其中学士院“必有文辞、经学之士，下至卜、医、技术之流”。这里所谓“卜、医、技术之流”，都是关涉文化技

1 ［美］弗雷德里克·詹姆逊：《文化研究和政治意识》，王逢振主编：《詹姆逊文集》，中国人民大学出版社2004年版，第6—7页。

2 ［德］彼得·科斯洛夫斯基：《后现代文化》，毛怡红等译，中央编译出版社2011年版，第10、9页。

术之才，但为“下至”，表明当时对技术生产者的技术文化价值已存有一定歧见，同时也间接反映翰林文化中已存在由“文辞、经学之士”创造的知识文化、观念文化和由“技术之流”创造的技术类文化的分野。

事实上，自宋代始在知识界就有了“道”与“术”，即知识文化、观念文化与“技术”文化之争。曾在宋仁宗朝升任礼部尚书的晁迥，在其《法藏碎金录》中就说：“予尝独断以其无为而大者谓之道，有为而小者谓之术。道之神妙无为而自然也，术之神妙有为而精至也。学其道者可名道士，学其术者可名术士，道德、技术不可同日而言。”他们强调“文辞、经学”、“道”之类的知识文化、观念文化“无为而大”，技术文化则“有为而小”，二者有所区别，并有高低、大小、尊卑之分。

明代学者解缙则认为，“诸子百家凡能言者之书心，下至商贾、技术莫不有书，择其善者而行，未有不善也。”（《解学士文集·吴山书院记》）他强调，无论知识文化、观念文化或者“技术”文化，关键在于趋利避害，只要“择其善者而行”，便“未有不善”。社会文化历史发展证明，不管是“无为而自然”的知识文化、观念文化乃至制度文化，还是“有为而精至”的技术文化，都将殊途同归于广义的文化。

虽然中外学界对文化概念众说纷纭，但对于广义文化愈趋认同，即认为广义的文化是人类在社会历史发展过程中所创造的物质财富和精神财富的总和。这是基于人类文明发展历史的视角，从人类与一般动物、人类社会与自然界的本质区别出发，立足于人类独有的生存方式、生产方式与社会现象而形成的判断。因此，广义的文化亦可称为“大写的文化”（Culture With A Big C），简称“大文化”。大文化就是物质形态文化、精神形态文化与兼容形态文化的复合。

物质形态文化是人类的物质生产活动方式及其产品的总和。这种物态文化，包括物质生产文化与物质产品文化两个基本层面。创造各种媒介及产品的技术文化与管理文化，是生产文化的主干支架。其中电影、电视生产技术及其管理科学，便滋生了影视文化及其技术文化、管理文化和企业文化。

精神形态文化，是人类在从事物质文化生产、消费物质文化产品以及改造客观世界的过程中所形成的特有的意识形态范畴。这种精神文化是人类各种意识观念形态的总汇，它涵盖制度文化与观念文化、知识文化、心态文化、行为文化诸多层面。

其中，制度文化与观念文化，由人类在社会实践中建立的各种社会规范所构成，包括政治制度、经济制度、文化教育制度、宗教社团制度、婚姻家庭制度、社会生活制度、货币交换制度及其相应的意识形态观念。例如，电影电视作为精神产品的生产，不仅熔铸了制作者的欲望、情感、思想、知识、理念与美学理想，并且总要依附于各自传媒产品生产与管理的媒体相应机构，适应社会发展和民众精神生活的需求，遵循一定的文化政策、法令和审查条例以及价值准则组织生产与发行，形成各自特有的制度文化与观念文化形态。

知识文化，亦可谓信息文化，是指自然科学与社会科学知识。至于成就文化，即艺术和文学创作成果，如电视节目和电影作品，将置身于艺术与文学史册，进入“符号宇宙”[1]和意象世界，积淀为社会科学知识体系，与自然科学知识体系并驾齐驱，同属于知识文化范畴。

心态文化，是人们在社会生活实践和意识活动中承继所形成的思维方式、审美情趣、宗教信仰、价值观念等主观化情愫与主观意识形态，包含社会心态文化、群体心态文化和个体心态文化三个主要层次。因此，心态文化也就是思想文化。

行为文化，亦即生活文化，它是基于不同民族、不同地域、不同历史时期的差异，以约定俗成的民俗、风俗、礼仪等形态表现出来的普遍与个别的生活方式与行为模式。纵观中外电影与电视，人们可以从中饱览中外古今世界各国、各地、各民族的历史变迁，风土人情，人生状貌，如同大百科活书。

相对于大写的、广义的大文化，单一的制度文化与观念文化、知识文化、心态文化、行为文化种种，则是狭义的“小写的文化”（Culture With A Small C），简称“小文化”。中国古人强调的以人文化成天下的“文化”，当指这种狭义文化；而中华文化所指的传统文化，主要指涉制度文化与观念文化及知识文化，亦被视为常态文化。英国人类学家爱德华·伯内特·泰勒在其《原始文化》（1871）一书中提出，文化“是包括全部的知识、信仰、艺术、法律、道德、风俗以及作为社会成员的人所掌握和接受的任何其他的才能和习惯的复合体”[2]。它所以被认为是狭义文化的早期经典学说，就因其内涵已初步涉及了精神形态文化所囊括的制度文化与观念文化、知识文化、心态文化、行为文化诸

1 ［德］恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第33页。

2 ［英］爱德华·泰勒：《原始文化》，连树声译，广西师范大学出版社2005年版，第1页。

层面。

不过，文化作为特有的物质形态和精神形态而存在，其大文化与小文化、物态文化与精神文化以及精神文化内各层面之间并非泾渭分明，也不可能老死不相往来。其各个构成要素既然共处一体，必然相互关联与渗透，并且存在相互交叠、过渡的兼容成分与节点。

即如建筑文化，奠基于建筑技术，具有技术文化特质，其成果归属物质产品文化。然而，建筑的物态文化既然是由人创造的，且需要设计师、建筑师、工艺美术师和各工种专业工人的技艺和才智，必然打上知识文化和观念文化的烙印。至于电视纪录片《天坛》(2011)，作为电视文化与建筑文化相融合的形式，则以电视文化样式，传播了建筑文化的观念形态。例如，电视片所着力展示的天坛建筑，圜丘分三层，直径45丈，取9与5之积，象征“九五至尊”；祈年殿的柱子，最上4根，中层12根，檐柱12根，象征四季12个月，一天12个时辰，这显然都是制度文化和行为文化的鲜明标志，呈现“天人合一”的精神文化特色和传统建筑美学理念。电视文化由于宣传了建筑文化的制度文化和行为文化，自身也就自然拥有了相应的色彩。

12集电视系列片《中国民居趣谈》是以“民居”为内容，以“趣谈”为形式的电视作品，分别从民居的结构、功能、等级等十二个话题完整地记录和诠释了中国的民居建筑，向观众展示了一个为人们既熟悉而又陌生的中华民族的生存空间。系列片力求以充满知识性和趣味性的电视语言，对民居的文化内涵进行深入而有意义的探求。所涉及的民居建筑，诸如北京的四合院、陕西的窑洞、广西的“杆栏式”、云南的“一颗印”，以及客家围龙屋等，其风格和形式，反映着不同历史时期、不同地区、不同民风与民俗文化。例如客家围龙屋的大圆形布局，在整体造型上就是一个八卦图，是古代阴阳太极思想的投射，体现建筑物体与天然地形的协调统一与传统的宗族文化观念，以及团结互助、敬老尊贤的传统伦理文化意识。四合院建筑，在封建宗法礼教支配下，依南北中轴线对称的法则布局房屋与院落，“四”为东西南北四面，“合”为和合之意，使中国传统文化通过建筑技术文化而传承，并借助当今电视技术文化形态而广泛传播。

由此可见，技术文化就是在人类技术活动中和技术产品里反映出来的社会意识形态和精神风貌，兼容物态文化和精神文化。

至于通过数字与网络技术整合的影视媒介新技术文化形态，其“互动

性”将成为新文化技术的核心概念，即通过数字与网络技术，经由人机交互界面（HCI）和图形用户界面（GUI），为用户提供选择信息和控制信息的能力。这不仅是处理数据的新方式，并将生发出影视媒介文化产品新形式，使观众群体获得新的“参与式”与“介入式”体验，为人类主体提供了积极操控影视媒介的机会，并得以参与创造影视艺术作品的内容、意义，从而产生各种个性化的新文化技术产品。这必将改变影视文化生产者与文化经济消费者之间的关系，拓展人类的思维方式，创造新的思考维度，使人们摆脱批量产品的被动消费者地位。

互联网等新媒体所构成的影视传播系统及其新文化技术体系将鼓励积极的参与和对话。在虚拟社区中，人们可以探索新的认同方式，创造新的交互关系，这使影视媒介文化艺术产品的生产带有“民主化”特征，重建代表新主体性的“理想公共领域”，即以现代手段实现“雅典广场式”的市民参与。基于上述特性，美国维亚康母集团旗下的“全球音乐电视台”（MTV）推出一个互动计划，将电视节目规划和广告安排控制权移交给观众。通过网络渠道和移动技术，观众可以改写正在播出的节目，也可为电视提供原创内容，或是进行未来的节目策划，MTV和VH1音乐节目吸收最佳的用户生成内容，将之作为重要的新媒体项目。BBC（英国广播公司）也推出了“360度传播平台”策略，让“移动小组”、“在线小组”和“交互电视小组”共同合作，规划节目。“伦敦第四频道”也用多媒体思维改造单一的传统媒体制作理念，大力开发“互动”元素。

在新媒体文化技术产品的使用与消费中，受众不再是电影、电视的“观众”，而是凭借新媒体的“互动性”，在观看和阅读的同时，变成新的主体——“用户”，能够主动介入文本，创造意义。这无形中构成了文化产业转型的新契机，必将推动影视文化艺术市场的发展与出新。

2. 影视与技术文化

所有的历史与文化在不同程度上都是累积的。在此意义上可谓“世界上没有，也不可能有‘变化的零起点’”[1]。任何技术都是文化积累的成果，而每一技

1 ［法］克洛德·列维-斯特劳斯：《结构人类学》，张祖建译，中国人民大学出版社2006年版，第815页。

术的产生都为人类文化和文明提供新的增长因素和生长点。任何科学技术成果都在变革或创造人类文化，它“对文化发展的冲击，表现在它对技术进步的贡献之中，尤其是对信息传播和知识传播的贡献之中”[1]。影视媒介技术对影视媒介传播及影视文化发生、发展的推进，也使自己获得生存与发展的活力，升华为现当代的一种技术文化。

作为前现代文化技术的手抄、手刻技艺，近代文化技术的机械印刷技术，以及包括电影电视在内的现代文化技术，所生发或所创造的技术文化，都无一例外地兼具物态文化与精神文化双重形态。譬如，作为知识文化的书法文化，是书法家亲手挥毫将书法技艺与智能倾泻于纸帛材料上而创造。作为技术文化的书法作品集，是通过印刷机械和印刷操作过程将其书法家的技艺才干大批量地复制出来，再现出来。而电视专题片《中国书法五千年》(2013)，作为电视技术文化的成果，则是通过摄像机、录音机和电视发射设备与接收装置的系统操作而实现的。印刷文化、影视文化所以为技术文化，都是凭借文化技术将物态文化与精神文化复合而成，并且烙印着社会文化的印记。因而电影电视等现代文化技术乃是精神文化产品的物态化、批量化生产技术。

传统的书法文化作为精神文化通过个人技艺而展现，印刷文化作为精神文化与物态文化形态是通过相关机械技术而生成，影视文化作为现代技术文化则通过电子科学技术而实现。显而易见，电影电视等文化技术与技术文化，所以不同于一般技术与常态文化，首先在于它们是人类社会发展历程中现代科学技术乃至高科技与精神文化的融合体，不仅是“技术的高度综合”[2]，并且兼容了知识文化、心态文化、行为文化、制度文化与观念文化诸多形态。

譬如，影视技术是创造现当代影视文化，使人类身心在影像、声音领域得以延伸的技术。影视技术发展史是影视技术文化史，也是影视文化史和影视人类学的重要构件，亦即成为人类文化史与文化人类学（Cultural Anthropology）的有机组成部分。

镜头是电影电视摄取影像的技术设备的主要构件，是人类仿生眼的替代装置，景框就是人类视界的投影。电影镜头从初始“定点”长镜头形态到随船而行的移动摄影技术的发现，使视野空间获得解放；从单一镜头到多镜头组接而

1 ［加］哈罗德·伊尼斯：《传播的偏向》，何道宽译，中国人民大学出版社2003年版，第167页。

2 ［法］克洛德·列维-斯特劳斯：《结构人类学》，张祖建译，中国人民大学出版社2006年版，第851页。

产生剪辑技术与蒙太奇技巧，形成影视文化特有的影像时空运动思维，从景框宽高比例单一的窄片规格到后来影视边框技术规格的多变，反映传播者与受传者认识世界的窗口在渐次扩展，思维机制的丰富与精致化。影视技术的这些变革，无不如同不停运转的齿轮，驱动影视艺术表现力及其文化价值的提升，也无不在影视文化史与文化人类学上印下前行的足迹。

电影电视等现代技术文化不是孤立的存在，它本身就是物质文化、精神文化与社会文化有机融合、共生共长的文化，并因应时代的政治、经济状况，以及地域、环境、风俗文化习惯诸多条件的不同而显现出不同的形式与特征。例如，每一个国家的电视广播和电视生产，都遵循一种既定的制式，其黑白电视制式和彩色电视编码制式的不同技术内容，组合成自己国家特定的电视制式，也就成为一个国家或地区播放电视节目时所采用的特定制度和技术标准，一种制度文化形态。

彩色电视制式形成了NTSC制、SECAM制和PAL制三种。它们既是不同国家技术素养的重要组成部分，也是其政治、经济、贸易状况乃至意识形态特征及其相互联系的某种显现。新式彩电的一个显著特色是制式多，有的模糊地称为多制式，甚至称为全制式，反映了全球化条件下电视技术文化从初始追求个性与技术垄断而渐趋融合的新趋势。

电视屏幕的宽高比，便是画面宽度和高度之比。电视信号制作、发射与传送的初始标准格式为4：3，形成电视屏幕正屏格式的高宽比值1：1.33。这实则因袭老电影窄片画格高宽比格式。这种1：1.33的比值和其后普通银幕画面高宽比的1：1.375，都分别接近当年俄国彼得堡、德国德累斯顿或奥地利维也纳、西班牙马德里、荷兰阿姆斯特丹等城市的绘画珍藏品或风景画画面宽高之平均比值，而1：1.375还接近当年意大利、比利时、法国、英国等19座城市所珍藏的风景画画面高宽比，即1：1.38，都在追求一种视觉和谐的比值，从而使电影银幕、电视屏幕景框拥有绘画艺术与精英文化的基因。

当下通行的数字电视（DTV），其新生面不只在于数字化传输方式的改变与影音的优异，还在于采用了16：9的屏幕比例。与传统屏幕比例的4：3有所不同，屏幕比例改进的根本主旨在于符合人的视野左右宽度较之上下高度更加宽广的生理特点，以符合人体工程学所追逐的良好视觉效果，更具中国先哲管

仲首倡的“以人为本”[1]的人文本色。

人体工程学（Ergonomics）是20世纪40年代后期发展起来的一门技术科学。Ergonomics一词在1857年由波兰学者雅斯特莱鲍夫斯基提出，它来源于希腊文。在20世纪初，英国泰罗设计了一套研究工人操作的方法，旨在研究如何操作才能省力、高效，并制订出相应的操作制度，人称“泰罗制”，这是人体工程学的创始者。现代，人体工程学在设计过程中已成为设计师自觉考量的一个重要因素，它是研究“人—机—环境”系统中三大要素之间的关系，为解决该系统中人的效能、健康问题而提供的理论与方法的科学，也是具有人文色彩的科学。

在视觉上，根据人体工程学的研究，人的两只眼睛的视野范围并不是方的，而是一个长宽比例为16：9的长方形，人体眼睛的瞳孔比例也刚好是16：9。数字电视16：9的屏幕比例，正是符合人体工程学的视觉生理范围。倘若在一个原宽高4：3的屏幕上，投影宽高比值为1.85或2.35的现代影视片，如不通过任何调整，影视片依照原画面规格投放出来，势必在屏幕上下两端分别形成一条黑带，其视域有效画面就会狭小，不但造成视域显示面积的浪费，而且形成违逆视觉美感的屏幕效果。同时，就技术而言，16：9的屏幕更加符合切割工艺法则。屏幕的液晶面板在生产线依此比例切割，浪费的面积最小，且切合技术工艺美学。因此各大电视机生产商愿意投产屏幕比例16：9的显示器。

电视屏幕已成为电影的第二银幕，家庭影院的主要片源曾来自DVD影片。为了符合原始电影胶片的画面比例，DVD的画面比例大致上可分为4：3（1：33）、1.85：1（接近16：9）和2.35：1三种比例，尤其后两者是当今电影最常使用的规格。通过电视屏幕观看宽屏幕版本的DVD影片时，16：9的屏幕比例可以比4：3的拥有更大的视界显示空间。就国际标准化而言，欧洲的1.66：1以及美国和英国的1.85：1，作为两种折中方案，使得胶片电影可在普通的16：9的电视显示屏上铺满。日本的高保真电视（Hi-Vision）原本使用5：3屏幕比例，所以有所改变，旨在归靠国际标准的5.33：3即16：9的新比例。数字电视的16：9屏幕，这一文化技术规格的采用与推行，不仅扩容了景内空间和信息量，并且顺应了世界范围内媒介融合的总趋势，有助于影视合

1 ［汉代］刘向、［清代］戴望：《管子校正》,《诸子集成》(6)，岳麓书社1996年版，第172页。

流，有利于电视传播美学与电影传播美学的融合，推进电视与电影技术文化的共赢与发展。

电影电视的技术文化既是技术形态的“文化”化，又是文化形态的“技术”化。技术文化既然是建立在技术基础上的文化形态，技术文化中的技术成分自然包含管理科学中的方法、手段等要素，必然具有严格的科学性、先进性，蕴含人文因素。影视文化技术在凝结一定的原理和方法而体现科学性、先进性的同时，亦熔铸丰富的知识与文化信息，体现着鲜明的人文特征。它包括诸如技术与社会、技术与人的关系，技术的生理、心理等人本观照，技术的历史、时代、习俗、地域、审美意识等文化意识，技术的政治、法律、道德、环保等社会视野。电影电视的技术文化作为物质文化、精神文化与一定社会文化的有机融合，是三者共生共长的文化，因而电影电视文化技术上的任何变迁，都必然引发影视文化的嬗变，同时变革现代世界和当代人类生活及其价值观念。

20世纪80年代，电影电视开始初具规模地走进中国大学课堂，起初因缺教材、缺设备、缺资料带而吸引影视课教师踊跃加入高校影视学会，其一为互通教学经验和学术成果，其二便是为在会上可以观摩经过特批而开放的影片资料。即便电影学院师生也为每年举办的各国电影回顾展欣喜若狂。数年间VCD和DVD盘片伴随录放机风靡全国，流进千家万户，也堂而皇之登堂入室到大学讲坛，为世界电影电视文化在中国的大普及推波助澜。然而，几度红红火火的盗版光碟生意陡然败落，风光不再，代之而起的是网上点击和电视点播。而今，就连便携式小巧高清摄像机也都纷纷飞入寻常百姓家，催生微电影（实为微电视作品）的兴起。想当年，人们从电视上观看由两位世界级影星出演的法国影片《老枪》，曾艳羡片中于连医生一家能够拍摄家庭纪录影片，而今只能说那不过是老一辈人久远的业已实现的梦想。

人们文化生活方式与观念的改变，正是文化技术与技术文化的变迁使然。可以说，电影电视文化技术因高智能数字技术和互联网技术的介入，使影视技术文化如虎添翼，倍增魔力，拥有能量巨大的文化吸盘、储存库和转换器，将一切媒介、一切意象媒介文化经过数字技术与网络技术的整容和网络影视文化的包装，均收归自家旗下，为自家所用，成为小大由之、可俗可雅、仪态万方，且最具包容度、多元化的当代大众文化的主要形态。因而在影视文化技术

及影视技术文化史的横截面上，隐然镌刻着先前诸多媒介文化技术与技术文化的年轮。

德国哲学家马丁·海德格尔于1938年在《世界图像的时代》中预言："从本质上看来，世界图像并非意指一幅关于世界的图像，而是指世界被把握为图像了。"借助视觉机器及其传统工艺技术，世界不仅被把握为图像，并且已经成为电影电视的活动化图像，即镜象。世界被视觉化，人类作为世界中的存在者"从而才获得存在之镜象"，成为世界和世界图像与镜象的主体。"世界之成为图像，与人在存在者范围内成为主体，乃是同一个过程"，标志着"现代之本质"。[1]当今，计算机及其数字化技术又把世界与人类主体把握为"拟象"（Simulation）世界与"世界拟象"的主体，则标示世界随同新文化技术与技术文化由现代向当代嬗递的进程。数字化技术的电脑绘画手段，完全可以穿透传统工艺技术的记录性与近真性，创造传统技术难以企及的超人、超常的意象与"异象"世界。诸如超越常人的"超人"意象，如"超人"（Superman，1978）、"X战警"（X-Men，2000）、"蜘蛛侠"（Spider-Man，2002）、"钢铁侠"（Iron Man，2008）；超越人类的"超人类"意象，如《纳尼亚传奇》（The Chronicles of Narnia：The Lion，the Witch and the Wardrobe，2005）中的人兽混种形象；超现实世界的《外星人E.T.》（E.T.：The Extra-Terrestrial，1983）中的外星人、《侏罗纪公园》（Jurassic Park，1993）、《侏罗纪世界》（Jurassic World，2015）中恐龙和《哥斯拉》（Godzilla，1998）中怪兽；以及《角斗士》（Gladiator，2000）中人虎相搏、《魔戒3：王者归来》（The Lord of the Rings：The Return of the King，2003）中宏伟的战争场面，等等。拟象世界成为奇观的流动和流动的奇观世界，形成当代影视技术文化的一种新特征和新风貌。

数字技术、网络技术、移动技术联袂，不仅把当代人类，也把电影、电视媒介及其意象创造一同带入新媒体文化时代。互联网及其衍生的各种新媒体传播形式是技术与智能拓展的结果，其本身既是文化技术，又构成了技术文化。当新媒体与社会客观发展进程和社会生活需要相契合时，便形成了巨大的社会推动力，不仅带来社会、文化和制度变革，其自身也以新的媒介文化形态存在于当代社会生活结构之中。英国政府通信白皮书《通讯的新未来》的前言提

1 ［德］马丁·海德格尔：《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社2004年版，第91、94页。

到，“我们的世界正在改变，其核心便是传播媒介。数字媒介彻底变革了信息社会。很快，所有人都会拥有多频道电视。越来越多的人能够通过个人电脑、电视、手机，甚至游戏机进入互联网。可供选择的服务多于以往。高速电话线使家庭得以进入通信服务和体验的全新领域。利用电视机，人们便能够收发电子邮件，在家购物，设计自己的个人观看计划。传媒革命已经到来。”[1]

由于数字电视信号被转换成二进制代码，从而比先前模拟技术的任何时期都传播得更好、更快、更便宜和更卓有成效。数字电视信号不再以类似无线电波形式那样在空中传播，也不再通过电缆传输，而是凭借电视的数字化、网络化得以再生和飞升，从而以光速传输和互联网传输使电视成为近乎“随时、随地、随行”的电视，亦即使电视比其技术发展史上任何时候都更加智能化、个人化，也就更具适应性，更易于便携和更加普及，愈趋完美地满足人类的诸多需求。电视的数字化、网络化与宽屏化、高清化，不止提升了家庭收视的质量，使电视真正成为多功能的家庭媒介和电影的第二银幕，冲破“大银幕小脑袋，小屏幕大脑袋”的影视初始划界，将中外一切影片融汇为“电视电影”资源，转化为电视电影的复合形态，同时开创了电视电影自身创作的绚烂前景，并且促使电视屏幕朝向巨幅化与微型化的多极方向延展。诸如广场上与体育场馆内大型电视屏幕的问世，愈加有益于电影电视媒介的当代合流；人们凭借移动电视或手机即可收看电视新闻、网络剧和网络电影、网络动漫等节目，致使电影电视信息传播可以迅疾遍布世界任何一个角落，势必将全世界、全社会每个成人乃至孩子都席卷进由数字化电视和网络空间构成的快节奏环境与文化氛围中，促动人们认识与思考这一传播革命所产生的影响与价值，提升自己的素质与智能，以拥有一套全新的大众传媒认知与文化素养，与由数字技术和网络技术传播影视文化的新媒介时代齐步共进。

从文化技术发展观来看，新数字化技术与新媒体汇集了各种传统媒体的功能与特性，其强大的融合力使原有影视媒体在新的整合下充分发挥表现潜能，从而拓展人们的接触范围和感受能力，变革人类对意义的获取和领受方式，使信息的量度、频度和饱和度成几何级数递增，全面满足用户的各种消费需求与信息获取需要。2015年3月9日，美国苹果公司与美国有线电视公

1 Albert Gore，Jr，in President Willian J.Clinton and Vice-President Albert Gore，Jr，A Framework For Global Electronic Commerce，Washington，D.C.

司“家庭影院频道”HBO[1]达成合作，在Apple TV[2]上内置流媒体[3]（Streaming Media）视频平台HBO Now。4月起，苹果公司的Apple TV、iPhone、iPod和iPad等产品用户均可订阅HBO Now。苹果用户每月仅需支付14.99美元，便可观看HBO所有原创节目及热门影视剧、纪录片及体育等其他节目。[4]对此，美国派杰投资银行分析师吉恩·芒斯特指出，传统的电视机市场缺少创新，苹果进入该市场将为公司带来积极影响。目前，电视机每年销量为2.2亿台，如果苹果能获得10%的市场份额，每年的销量就能达到2200万美元。[5]2015年3月16日，HBO又与纽约长岛有线电视网共同宣布，所有有线电视网用户无需付费就可免费使用HBO流媒体服务。此前，美国卫星电视供应商Dish Network[6]也推出了一项网络电视套餐，覆盖了诸如体育频道ESPN[7]这样的一系列广受欢迎的频道，每月收费20美元；美国哥伦比亚广播公司（CBS）和“索尼”也推出了类似的互联网服务。

“互联网思维”亦渗透到电影业的投资、拍摄、宣传、发行及反馈等诸多层面，“粉丝经济”、“影院社交”、“O2O模式”、“弹幕电影”等新兴概念悄然盛行，既为电影和电视领域注入新的生机，同时也为影视意象创造与制作带来新的挑战。以互联网为基础的新媒体亦对影视创作思潮本身产生巨大影响，不断变革着电影电视这一传统文化形式的话语方式和叙事形态，以及人类生活方式、思维模式、价值理念与意象传播观念。

1 HBO（Home Box Office）：家庭影院频道，是总部位于美国纽约的有线电视网络媒体公司，为华纳公司所拥有。HBO电视网于1972年开播，全天候播出电影、音乐、纪录片、体育赛事等娱乐节目。

2 Apple TV是一款由苹果公司所设计、营销和销售的数字新媒体播放机。

3 流媒体是指采用流式传输的方式在互联网播放的媒体格式。

4 Bryan M. Wolfe，The HBO Now video streaming service is now available on Apple TV，iPhone and iPad，April 07th，2015，http://appadvice.com/appnn/2015/04/the-hbo-now-video-streaming-service-is-now-available-on-apple-tv-iphone-and-ipad?utm_source=tuicool.

5 《分析师再次预测苹果会在2016年发布全功能电视》，科技广电网，2014-12-18，http://bc.tech-ex.com/2014/digioverseas/60028.html.

6 Dish Network是一家美国卫星广播服务提供商，为美国用户提供卫星电视、卫星网络、广播等服务。

7 ESPN（Entertainment and Sports Programming Network），即“娱乐与体育节目电视网”，是一家24小时专门播放体育节目的美国有线电视联播网，最初ESPN也播放娱乐节目，后来全力发展体育节目。

第三节　影视意象与媒介符号

每一种理论角度都是提供观察事物的一种普遍方式，如同一组使人从不同方面认识世界的透镜。“符号学是结构主义的一种形式，它认为我们不能以世界的本身意义来认识世界，而只能通过我们文化的概念和语言结构来认识世界。”[1]通过影视媒介文化认识世界与反映世界，依照不同的视角，固然可以借助西方符号学认知体系及其符号结构，亦可凭借中华文化范畴的意象论及其意象结构，展现影视媒介文化的意义与价值，进而重构当代影视意象美学，传承与传扬中华民族文化光华。

一、意象与符号

符号学家认为，人类进入文化社会，就不再生活在一个单纯的物理宇宙之中，而是“生活在一个符号宇宙之中”，“语言、神话、艺术和宗教则是这个符号宇宙的各部分”[2]。符号，是文化的载体，文化的创造和传承将以符号为媒介。传播学也指出，要使传播发生，就必须使用符号创造信息。我们认为，符号或意象都是承载和传递信息的中介与外显形式，是人类认识事物的一种简化手段，并借以传达知识、思想和情感的重要方式。包括电影电视在内的任何媒介对信息的传播，亦将借助某种符号或意象及其结构施于受众，并通过受众的读解而产生意义与媒介文化价值。

1. 符号与意象

作为符号学奠基人之一的瑞士语言学家索绪尔（1857—1913），他认为语言是基于符号及意义的一门科学。他的语言符号学两元论提出语言与言语、能指与所指、组合与聚合、共时与历时等双项对立范畴，认为单一符号是能指与所指二者的结合。能指（Signifier）亦称意符，是符号的语音形象或物象；所

1 ［美］约翰·费斯克：《传播研究导论：过程与符号》，许静译，北京大学出版社2008年版，第97页。
2 ［德］恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第33页。

指（Signified）亦称意指，是符号所代表所代替的事物、概念及其意义部分。

中国周代《周易》所谓“立象以尽意”[1]，不仅指出古代先人取法万物形象及其变化，画卦“立象”，以此“易象”占卜祸福吉凶的史实，同时也提出观物取象、以表层之“象”尽传内里之“意”的传播理念，对后世广义“意象”理论的发生发展产生深远影响。这实则已经深刻触及一切媒介，一切符号，包括电影、电视在内的文学艺术媒介，都是外“象”与内“意”的结合体，均由意象之“象”的能指网络而走向“意义”世界的创造规律。广义意象作为易象的定型概念，连同“立象以尽意”理念，也就成为中华文化意象论及其诸多范畴分支美学之胚、之魂。

例如，中国电视剧《甄嬛传》（2011）第74集，雍正皇帝决心除去果郡王允礼，且命甄嬛亲手以毒酒杀死她的恋人果郡王。案上置有两个按钮的一只酒壶，作为符号形式的能指之象，是盛有所谓御赐的“好酒”；而所指的符号内容之意则是剧毒药酒。甄嬛不忍爱人被害，自己喝下那盅毒酒，却不料在她关窗之时毒酒已被果郡王调换。允礼口吐鲜血告诉甄嬛，她才是自己一生中惟一的妻子，悲痛万分的甄嬛于他气绝前亦告之自己的一对双胞胎乃是他的骨肉。该剧以毒酒符号之“象”，传达出王权无情与爱情至贵之“意”。毒酒符号的能指，连同包括酒具“影像”、两人话语与音乐的“声象”，以及由此生发的情节“事象”，所指意义还须通过片中意象与受众互动而最终产生。

符号学的核心是符号。符号（Sign）源于希腊文。符号学认为，符号是由一定形式构成的表示一定意义的记号或标记，是人类用以替代其他事物或含义的简便形象形式，其作用是指称现实现象。一个符号所以成为符号必须具有三个条件：一是必须具有被感知的物质形式，二是必须有所指向自身之外的事物或含义，三是必须有他者认同或使用。换言之，就是一要有具体物象，二要有所指物和意义，三要有所用。例如玫瑰园中一枝玫瑰，就是一枝玫瑰，鲜花一枝。如果这枝玫瑰置放公园长椅上，它可能是一个记号，或者一个信号。作为记号，是能引起注意、易于记忆辨识的标记；作为信号，则是负载消息的工具，是消息的载体。一旦一枝玫瑰连同另外98枝，被一位男嘉宾捧到《非诚勿扰》电视节目录制现场，它就成为一种符号，承载了爱心、爱意，并且为场上

1 《十三经注疏·周易正义》，中华书局1980年版，第82页。

女嘉宾和屏幕内外观众所认同。符号由能指与所指构成。能指作为符号形式，是所能感知的符号形象，如玫瑰形貌和现场的声响。所指作为符号内容，则是能指所指代的概念和人们理会的含义。99枝玫瑰代表着男嘉宾的心意。

中华文化的广义“意象”，由意象之“象”与意象之“意”结构而成。《甄嬛传》中那有一对按钮的酒壶，所以是电视剧中的一个微型意象，首先因为它是一个可感知的物象，是可见之象。倘若在现实生活中，一把酒壶只是一个器具，充其量是个工艺品摆件，人们所见的只是它的物象，而非意象。一个事物只有当它被赋予一定的意念，有所寄意，有所用，其物象被“意化”才成为“意象”，“尽意”之“象”。倘若将酒壶作为礼品馈赠他人，便成为心意的符号，一种意象，传意之象。在电视剧《甄嬛传》中，双按钮的酒壶已成为杀人工具，尽管果郡王允礼初始未必知晓，但是剧中人甄嬛和局外人观众却已明白，它是皇上假甄嬛之手以毒杀允礼的工具，成为艺术作品中的载意之象，一个用以承载艺术构思的细节意象。意象相较于符号，“显于外者”为意象之“象”，即对应于符号形式，符号之能指；“蕴于内者”为意象之“意”，则对应于符号内容，符号之所指。

2. 意象普适性

中华文化的意象与西方符号学的符号，具有结构对应性、分类相似性与功能相近性。中华文化意象说作为人类的一种思维产物和思维模式，亦可谓一种广义的泛符号说。意象具有能指、所指功能，就使得建构其上的当代影视意象美学不仅是中华民族独特的审美视角和思维模式，具有自己的“言语”特色，并且拥有同世界他者话语实现某种交叉、渗透、对话乃至对接可能的同一性“语言”要素。

对应于汉文化“意象”的他者语言文字，诸如英文、法文、德文的“Image”或“Imagery”、“Idée”等，无论它们被应用于心理学或美学范畴，被如何诠释，都无外是“根据现实自然所提供的材料”，由“想象力所形成的一种形象显现”[1]，无论“再现出来”的“在场事物”乃至“从未存在过的事物

1 引自朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社1964年版，第399页。

形象”[1]，又都“有着表象的所指”[2]，实质都是某种物象或心象同主观意识的结合物，即“象”之能指与“意”之所指的“意象”结合体。

不仅如此，就文化学与艺术学视觉而言，西方的“意象”概念与中华文化的“意象”也拥有难以分割的同一性。

例如，英国哲学家霍布斯（1588—1679）的《利维坦》第45章，论及世俗崇拜与神灵崇拜时说，“幻象形式、幻影或视觉中可见物体的影象，都只是形象”，“这就是就其原有和最恰当的意义说来被称为意象和偶像的形象”，“它们类似于制作者大脑中某些虚幻的存在对象”。这无外在说明“意象”和“偶像的形象”都是大脑中主观之“意”与客观“可见对象”之“象”的聚合体。

德国哲学家黑格尔（1770—1831）的《美学》第二卷，强调“意象就不再使人想起一个具体的感性观照对象，而直接想到它的抽象的意义”[3]，表明“意象”的价值在于以“感性观照对象”揭示“抽象的意义”，即“立象以尽意”。

奥地利心理学家弗洛伊德（1856—1939）的《精神分析引论》第十一讲认为，“梦的工作也有一定的活动，因为白天的愿望往往入梦而变为现实，思想则往往变为视觉的意象”。这意在说明梦现实的“意象”，就是“思想”之“意”与“视觉”之“象”结合物。

意大利美学家克罗齐（1866—1952）的《美学纲要》指出，“意象性这个特征把直觉和概念区别开来”，即指明意象融合了感性“直觉”的“象”与理性“概念”的“意”，因此“意象性是艺术固有的特点”[4]。

德国哲学家恩斯特·卡西尔（1874—1945）的《人论》论述反思问题时，引证“当他从涌向他诸感官的全部游离恍惚的意象梦境中，能够集中于醒着的一瞬，自动地细想一个意象，清晰地并更加宁静地观察它，并且抽象出能够向他指明对象是这个而不是另一个的特征”[5]，指明意象已有别于客观物象，是客观之象与恍惚之意、抽象之思的融合。

---

1 ［美］S. 阿瑞提：《创造的秘密》，辽宁人民出版社1987年版，第64页。

2 ［美］乔治·H.米德：《心灵、自我与社会》，赵月瑟译，上海译文出版社1992年版，第301页。

3 ［德］黑格尔：《美学》（第二卷），朱光潜译，人民文学出版社1958年版，第128页。

4 ［意］克罗齐：《美学纲要》，韩邦凯、罗芃译，《二十世纪西方美学名著选》（上），复旦大学出版社1987年版，第9页。

5 ［德］恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第51页。

法国哲学家米歇尔·福柯（1926—1984）的《疯癫与文明》，在评述小说《愚人船》时说，“这个意象世界的一个基本变化是，一个多重意义所具有的张力使这个世界从形式的控制下解放出来。在意象表面背后确立了如此繁杂的意义，以至于意象完全呈现为一个令人迷惑不解的面孔。于是，这个形象不再有说教的力量，而是具有迷惑的力量”。它所谓的“意象世界”，正因为由多重“意义”与“形象”形式组构而成，所以不仅具有理性的说教力量，并且具有艺术的魅力。

由于“中华意象说”的象、意对应于西方语言学及结构主义中的符号能指与所指结构，并且与西方的“意象”词语具有同一性的有机联系，因此中华文化的意象美学亦可阐释中外一切影视文化现象及艺术形象。

被誉为“战后法国思想界最后一位大师”的雅克·拉康（1901—1981），发展了弗洛伊德精神分析学说，提出著名的“镜象阶段”理论，主要借鉴了索绪尔和雅可布逊等语言学家的学说，同时也得益于他对中国文化怀有浓厚兴趣。拉康理论中，以“古老术语‘意象’”指涉“镜中影像”和“心理对象”[1]，对应于中国“意象”美学范畴内“意中之象”的部分内涵。拉康所说的“人的欲望”也是意象之“意”的一种构成形态，他指出“人的欲望是在中介的影响下构成的”，“他以一个欲望，他人的欲望，作为对象”[2]，这种“认同在他人身上并一开始就是在他人身上证明自己”的主体“意象”，实质同中国意象说所意味的借他者之“象”以“尽”自我之“意”异曲同工。

《一个导演的故事》的英译者在剖析意大利电影家安东尼奥尼及其电影作品时说：“我们知道在表露的意象背后，还有另一个对真实更忠实的意象，在那之后还有一个，层层包容。但那绝对、神秘的真实，那真正的意象是没有人可以看得到的。”[3]他实质揭示了电影意象的构成。其所谓“表露的意象”显然是指影片的镜象和声象，在这“背后”的“另一个”“意象”可以是“对真实更忠实的”生活原生态与本质或者观众头脑中的映象，而“在那之后还有一个”“没有人可以看得到的”“真正的意象”，则是安东尼奥尼曾在访谈中谈到的“导演

1 ［法］雅克·拉康：《拉康选集》，褚孝泉译，上海三联书店2001年版，第90、196页。

2 ［法］雅克·拉康：《拉康选集》，褚孝泉译，上海三联书店2001年版，第188页。

3 ［意］米开朗基罗·安东尼奥尼：《一个导演的故事·英译者前言》，林淑琴译，广西师范大学出版社2003年版，第3页。

在他的影片里除了找寻自我之外无他。它们不是记录一个完成的思想，而是一个思想的成形”[1]。换言之，影视作品的意象就是其“表露的意象”之“象”及其“背后”的意象内蕴，以及为观众努力发掘的创作者“自我”“思想”的综合体。影视作品意象的“表露”过程，就是其意象之“意”即创作者自我“思想的成形”过程。

黑格尔的《美学》指出，“艺术的任务在于用感性形象来表现理念，以供直接观照，而不是用思想和纯粹心灵性的形式来表现，因为艺术表现的价值和意义在于理念和形象两方面的协调和统一”[2]。法国当代美学家米凯尔·杜夫莱纳（Mikel Dufrenne）也指出，审美对象的存在，“就它向感知提供的内容而言，它有着感性的存在；就其表现时的意义而言，它有着观念的存在；而当它表达时又有情感的存在”[3]。他们的美学理念也都恰恰揭示并涵盖了西方艺术美学与东方意象美学的同一性，所谓“用感性形象来表现理念”，即“立象以尽意”，求得“理念和形象”、亦即“意”与“象”的“协调和统一”就是其“价值和意义”。

影视媒介的传播虽然包含艺术传播与非艺术传播两种形态，但是它的基本使命亦无外以“感性形象来表现理念”，其“价值与意义”亦在于理念和形象、意与象的协调和统一，亦即符号学与意象论所遵循的以“能指”表达“所指”，实则“立象以尽意”。世界著名电影家艾尔弗莱德·希区柯克说，“我要用一种纯视觉的形式来表现我的意念”，就是以外在视觉之“象”表达自我内在之“意”，所创造的便是视觉“意象”。他所说的“借助电影特殊手段表达自己的意念”[4]，就是创造电影意象。

传播学家马歇尔·麦克卢汉曾预言，终有一天，影像的推论会成为推论的影像。实际上，无论是影像的推论或是推论的影像，均为“意象”范畴。电影电视创作与理论探索的实践都表明，当代电影电视意象传播确乎具有雄心勃勃的态势。人类的这种意象传播形式可以得心应手地将各种影视技术与艺术、原始素材和象征符号、经验知识与抽象理性结构模式相融合，并且为当代影视文

1 ［意］米开朗基罗·安东尼奥尼：《一个导演的故事·英译者前言》，林淑琴译，广西师范大学出版社2003年版，第5—6页。

2 ［德］黑格尔：《美学》（第一卷），朱光潜译，人民文学出版社1958年版，第86页。

3 ［法］米凯尔·杜夫莱纳：《审美经验现象学》，程晓岚译，《二十世纪西方美学名著选》（下），复旦大学出版社1988年版，第292页。

4 ［法］弗朗索瓦·特吕弗：《希区柯克论电影》，严敏译，上海文艺出版社1988年版，第21—22、36页。

化提供了于融合各种思维模式的进程中建构不同个性空间的可能性。

3. 意象即符号

西方符号学视角下，符号是指某种事物或概念在一定认知系统中具有一定通约性的替代形式，包含社会文化信息或意义的独特物质载体。意象则是中华文化视界中独具东方色彩、拥有独特指向、同主客观自然密切相连的文化载体。不同文化的关联，不全在其名其表，而在其实其里。符号与意象，二者名异而实同，只是出于不同文化视角。真正打通符号与意象之间壁障的是美国符号论美学家苏珊·朗格（Susanne K .Langer，1895—1981）的论述。她说："艺术品作为一个整体来说，就是情感的意象。对于这种意象，我们可以称之为艺术符号。"[1]简言之，意象就是符号，艺术的符号，"把有意义的形式看作是表现出来的情感表达方式"[2]。我们则认为，就其实质而言意象即符号，符号亦意象，意象不仅是"情感表达方式"，并且是欲望、思想、认识、理念、观念乃至意识形态的表达方式；它不仅是艺术的符号，并且可以是文学的、科学的、宗教的、哲学的、语言的、一切文化领域中各个范畴的符号。总之，与一切符号等值。它们生成的意义与价值，就产生于意象化抑或意指化，亦即"形象"与"理念"的"协调和统一"中，从而形成意象或符号及其种类、作用，生发黑格尔所强调的相应的"价值和意义"。

影视意象与符号及其艺术符号既具有同一性，又具有同源性。这表明影视意象与影视符号拥有相近相似的基本结构、功能与价值，因而具有普遍性意义，也就具有广泛的普适性。1924年，中国早期电影人周剑云、程步高就指出，"文艺是一种描写思想的工具，电影也是一种表现思想的物件"[3]，即都是一种"尽意"的意象符号。苏珊·朗格也认为，"每一个单独的符号都有着自己独特的意义"[4]。

现代符号学的理论意义发端于美国哲学家查尔斯·桑德斯·皮尔斯

1 ［美］苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，中国社会科学出版社1983年版，第129页。

2 ［美］苏珊·朗格：《情感的象征符号》，傅正元、马元德译，《二十世纪西方美学名著选》（下），复旦大学出版社1988年版，第44页。

3 周剑云、程步高：《编剧学》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第45页。

4 ［美］苏珊·朗格：《艺术符号和艺术中的符号》，滕守尧、朱疆源译，《二十世纪西方美学名著选》（下），复旦大学出版社1988年版，第56页。

（Charles Sanders Peirce，1839—1914）。皮尔斯的符号三元论，把符号阐释为符号自身形体、符号指示对象和符号的解释项这样三位一体关系，并且依据符号与客体存在物之间解释关系，将符号分为图像符号（Icon）、标志符号（Index）和象征符号（Symbol）。影视意象作为影视符号的对应性概念，自当包括能指与所指，即意象之“象”与意象之“意”两种基本成分，从而形成有所侧重的表象符号与表意符号，亦即表象型意象与表意型意象这两大基本类别，并且由此派生出叙事意象（符号）、表情意象（符号）、隐喻意象（符号）、象征意象（符号），乃至境界意象（符号）与风格意象（符号）种种。

影视意象之“象”作为符号能指，涵盖影像、声象、事象及其境象等“四象”。

影像亦作“影象”。影视影象是借助影视技术与设备实现动态化、活化了的图像符号系列，不仅指涉银幕或屏幕上映现出来的人（主持人、出镜者或演员）、景（实景或置景）、物（静物与动物）、光（自然光或布光）、色（自然色彩或人工色彩），还包括所呈现的其他影像画面，诸如照片、图片、影片、文献资料、绘画、示意图、模型、动画、栏目片头与题花以及各种特技镜头，乃至各种字幕的“字象”，等等。

“声”象，对应于影视表象符号系统的声音符号，是指伴随影像的自然音响、现场同期声、效果音响、话语声、音乐和无声等形态。其中话语声，包括解说词、播音人语言、主持人或出镜者的口述、节目中的语言以及演员的角色语言等。这种自然语言系列，构成有别于影视非语言符号系统的语言符号系统，兼具表述、表情、表意诸多符号及其功能。

影视影像、声象符号的动态化、连续化的信息流形态，构成影视叙述、叙事的“事象”。事象就是事物存在与运动形成的事件的状态形象。东晋佛理学家僧肇（384—414）的《物不迁论》有言：“欲言其无，事象既形。”电影电视的事象符号，实则是对片中人物或事物其存在与运动过程，处于和谐或矛盾状态的声画呈现与陈述形态。

境象则是影视声画造型所营造的环境氛围及其受众所感知的境界之象。唐代诗僧皎然在《诗义》中说：“境象非一，虚实难明，有可睹而不可取，景也；可闻而不可见，风也；虽系乎我形，而妙用无体，心也；义贯众象，而无定质，色也。”其中有物象实境，亦有心象虚境。境象作为影视意象的一种构

成形态，它是客观自然界物象和主观自然界“心象”之境经由制作者的意识作用而后在银幕、荧屏和观者心目中的投射。

影视意象之“意”，或称符号所指，则是影视片象内意涵的体现，它包含中华文化范畴的欲、情、思、识、理、道，大体指涉人的主观欲望、情感、思维，以及对客观世界的识见、理念和种种道理汇合而成的“道”，即包括对事物及其发展规律认识的总体观念，从而显现意象的意义与价值。

例如，英国导演阿尔弗雷德·希区柯克赴美后摄制的第一部影片《蝴蝶梦》（Rebecca，1940），改编自英国女作家达芙妮·杜穆里埃的同名小说《丽贝卡》。这部融爱情、惊悚、剧情、悬疑、心理诸多类型元素于一炉的悬疑性心理影片，在当年之所以大获成功，一举斩获第13届奥斯卡最佳影片奖、最佳摄影（黑与白）奖，并获最佳导演奖、最佳编剧奖、最佳原创音乐奖、最佳剪接奖、最佳特效奖、最佳美术指导奖、最佳男主角奖、最佳女主角奖、最佳女配角奖提名，倘以电影意象美学观念观照，主要基于“立象以尽意”的影像叙事与叙事影像的营造，以及影像、声象的“象”以寄“意”。

《蝴蝶梦》的意象之象，同样涵盖着影像、事象与声象、境象。清人李重华的《贞一斋诗说》有言：“物有声即有色，象者，摹色以称音。”[1]影视片中，影像乃状物摹色之象，声象即称音之象，境象为周遭环境之象，事象则是借助影像、声象及其境象展示万物存在与运动、变化形态及其过程的“述事”之象。《蝴蝶梦》的艺术震撼力，首先在于以影像和声象中的人物话语、音响与音乐，在近十分之七的篇幅中步步设悬，遍布疑阵，在富有悬疑与惊悚效果的叙事中营造了一个曼德利废墟之谜和始终并未出场却又时时在场的丽贝卡及其溺死之谜。

以“丽贝卡”（Rebecca）命名的影片，丽贝卡其人却在影片中从未露面，成为不在场的缺席，即已构成一大悬念。然而，丽贝卡在曼德利城却又无处不在，成为不在场的在场，从而又构成影片艺术表现力的一大技巧，一大特色。片中R字符号就是丽贝卡无所不在的印痕。R字作为丽贝卡名字的符号，是已故丽贝卡及其幽魂的物化象征，亦是丹弗斯得以对新夫人实施精神戕害、继续行恶的利刃，还是曼德利城堡的象征性境象。初到曼德利，新夫人到餐厅找水

1 ［清代］李重华：《贞一斋诗说》，《清诗话》，上海古籍出版社1963年版，第921页。

喝，即看到餐巾上的R字符号；进起居室，桌上3本记事簿封面都有R字徽记。她不顾德文特拦阻，追踪小狗到海边石屋，毛毯上的R字赫然在目。德文特为她去了小屋而不快，她噙泪追随着丈夫，掏出手帕，依然有R字。R字也就成为影片中挥之不去的惊悚元素。当丹弗斯随着法维尔跳出窗外而突然消逝，新夫人决意上楼推开丽贝卡西馆卧室的雕花房门，丹弗斯又突然现身，将新夫人推进幽魂之屋的恐怖氛围，其间特地指点枕套上的R字说，这是她替夫人绣的。这表明丹弗斯乃是丽贝卡幽魂的制造者。她将丽贝卡幽魂充斥曼德利大厦内外，把曼德利演变为禁锢与摧残新夫人精神意志的牢笼，从而摧毁德文特与新夫人的爱情，从根本上摧垮曼德利的幸福基石。她机关算尽，利用新夫人欲举办盛大化装舞会以修葺情感危机之机，巧布陷阱，诱使新夫人制作了跟故夫人一样的服饰穿戴，致使德文特勃然大怒。就在丽贝卡卧室，丹弗斯杀机毕露，指着窗外大海，逼使新夫人自杀。精神濒于崩溃的新夫人，此刻伏在床头，眼前所见又是枕套上的R字。影片结尾，这一R字焚毁于曼德利城熊熊大火之中，回应了影片开头的悬念设置，缝合了全片，也意味着一个精神牢狱和人性之恶的毁灭，从而完成象以尽意，并且点化出意中之道。

二、意象与世界

皮尔斯的符号三元论，将符号分为图像、指示、象征三类，又把符号诠释为符号自身形体、符号指示对象和符号的解释项三位一体关系，并揭示了图像符号与“符号的释义符（Interpretant），符号代表某物，即客体（Object）”[1]这三者的关系。这实则颇有助于阐释与理解影视意象乃是中华文化中三个“自然”理念，即“万物自然”、“物性自然”与“妙造自然”在影视领域的投射。法国电影符号学家克里斯蒂安·麦茨（1913—1993）强调拉康描述的“想象界、象征界和真实界的功能”[2]，也在总体上呼应了中华文化三个自然的理念。

1. 物象世界

汉语中，“自然”原指非人为的天然及其形态，其广义则指宇宙间生物界和

1 ［美］约翰·费斯克：《传播研究导论：过程与符号》，许静译，北京大学出版社2008年版，第35页。
2 ［法］克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指》，王志敏译，中国广播电视出版社2006年版，第9页。

非生物界的总和，属于客观的物质世界。“世界”作为佛家语，犹言宇宙，“世为迁流，界为方位”（《楞严经》卷四），是时间与空间的统一体，可广指自然界和人类社会，乃至其间某一领域、范围。

影视意象作为意象之象与意象之意的复合体，其“象”的能指，便是影视意象的代表物，客观存在之体，亦即客观自然在影视符号宇宙中的投射，反映“万物自然”其物质表象存在与运动形态。

客观存在的“天地之自然”、“万物之自然”，在春秋时代的《亢仓子》、《文子》、《子华子》中即已明确提及。万物自然是由浩瀚宇宙和大千世界物质实体构成的“客观意义的自然界”[1]，一个既富于变化又拥有自身规律的天地万物及其“物象”世界。影视意象之象，无论电视新闻节目中的人与事，电视谈话节目中话语与场景，还是电视剧乃至电影中的故事、角色与环境，都是客观物象世界的复写或再现，都是受众可视、可听或者可阅读的视听符号能指。它们正如中国北宋哲学家张载所说，“凡可状，皆有也；凡有，皆象”[2]。即便电视字幕，也是客观存在的文字符号的复写影像。所以影视意象的表象，其影像、声象、事象及其境象，都首先具有“有形体，所据不虚”[3]的客观实在性，具体可感性。物象世界赋予影视意象以物质性形态与表象，即影视意象的外在形貌，所谓符号外在形式的能指，从而形成电影电视的“真实界”。

意象之象，既然源自万物之象，也就必须“拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象”，“象也者，像也”[4]。它与表现对象具有仿同性和类似性。皮尔斯所谓图像符号即“类象”符号，就是通过写实或模仿来表征其指称对象，在形状或色彩上显现指称对象的某些特征。

与文学、绘画、雕塑乃至戏剧的意象之象不同，由于科学技术的支撑，电影、电视的意象之象，就本体而言，是由动态化影像、声象及其境象和声画主体在时空中运动所形成的叙事事象而构成。其独有的记录功能和运动性，使虚幻的影视之象同被复制的对象具有惊人的类象性和仿真性，成为客观自然现实的渐近线。因此，自法国的《工厂大门》、《火车到站》和中国的《定军山》伊

1 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，刘丕坤译，人民出版社1979年版，第122页。
2 ［宋代］张载：《张载集·正蒙》，中华书局1978年版，第63页。
3 ［汉代］王充：《论衡》，《诸子集成》（9），岳麓书社1996年版，第96页。
4 《十三经注疏·周易正义》，中华书局1980年版，第82页。

始，电影意象即率先同绘画、雕塑、戏剧等意象符号明显分离，虽有同一性，却泾渭分明，拥有既可化静为动，又可动中取静，远近皆宜，“小大由之”，足可以“笼天地於形内”、“观古今於须臾，抚四海於一瞬”的时空表现力。电视意象又全盘接过电影的这一魔力，于是仿真性、“类象”性便成为屏幕上一切电视意象的普遍特征与基本功能，特别是“实肖”或模拟之象乃至电脑绘画的“虚拟”表象，构成了电视意象美学的现象学基底。“自然为美”[1]、“唯贵自然”[2]也就成为富有民族文化色彩的影视意象美学的基本理念。

譬如2014年春季，中国电视剧《一仆二主》曾走红电视荧屏。广大观众所以感到好看、耐看，就在于剧中的故事和人物源自现实，贴近民众，靠近民生，广涉社会万象，包罗生活百态，聚焦了中国当代社会生活中诸多热点议题，诸如傍大款、攀富婆、当小三儿、大男剩女、谈车论房、出国热、打工族难，等等，透析了当代中国人的求偶观、爱情观、婚姻观、家庭观、伦理观、理想观、事业观、成才观、人生观、幸福观、美丑观、价值观种种，并且释放出正能量。其形象逼真而不泥于实，语言风趣而不油滑，风格轻松而不轻佻，饱蘸现实生活的清新露珠，从而拨动观众心灵与情感引发共振。就像《一仆二主》中，为当黄老板的小三儿，甚至口称“一不怕苦、二不怕死”的莉莉，向顾菁菁传授婚恋经时，说自己后悔对一个装穷的求婚者说，“宁在宝马里哭，也不在自行车上笑”。这话就出自某省卫视征婚节目的一位女嘉宾之口，曾为人们热议，令观众感觉莉莉就是从现实生活跳进电视剧的人物。

根据同名畅销小说改编的美国影片《恋恋笔记本》(The Notebook，2004)，把一个富家女艾丽和穷工人诺奇60来年无怨无悔的爱情故事，拍得一波三折、凄美动人，首先在于故事情节的创作灵感源自小说作者妻子祖父母的真实经历，因而都具有真实界基底。

影视艺术意象，特别是电影、电视剧中，往往有人物或角色的思索之象、记忆之象、梦幻之象，实则人之“心象”。既然有如东汉哲学家王充所说：“人，物也；物，亦物也。”[3]恩格斯也说，“我们连同我们的肉、血和头脑都是属

1 ［汉代］董仲舒：《春秋繁露·竹林第三》(卷二)，南宋嘉定四年江右计台刻本。

2 ［晋代］葛洪：《抱朴子·外篇》，《诸子集成》(10)，岳麓书社1996年版，第209页。

3 ［汉代］王充：《论衡》，《诸子集成》(9)，岳麓书社，第181页。

于自然界，存在于自然界的”[1]，那么影视意象的“心象”，无外是客观自然界的物象在人头脑中的投影，即“意中之象”投射于银幕或荧屏，成为影视意象之象。影像化的心象也就是客观自然物象的心理化形态，一种主观化物象，依然源自并从属于客观自然界。

至于影视艺术传播中的动画片、神话剧、科幻影片，诸如电影版《生化危机》（Resident Evil，2002）里的形形色色怪物，电视剧《西游记》（2007）中孙悟空、猪八戒以及各路妖魔鬼怪形象，都是第一自然中人物、动物、静物、景物经过艺术化了的或变形、或变异、或幻化的影像。他们的相貌音容无外来自摄制场之人、之口、之手、之笔，包括电脑笔；所折射的亦无外人的欲望、情性、思索、认知，人世间的种种事态、情态及至事理、情理、道理。因而也就成为有意义、有价值的影视意象。

2. 意识世界

东汉哲学家王充认为，“物性亦有自然”，“春观万物之生，秋观其成，天地为之乎？物自然也”。[2]这“物性”自然由于是内蕴于物象世界内的自然，它首先是隐匿于客观自然内的自然之性、自然之理、自然之道，再经过人类对其感知、认识与概括也就形成“主观意义的自然界”，一个主观感受和主观经验的意识世界。这个意识世界，唐朝末年道家学派人物无能子称其为“心之自然”[3]。作为“心之自然”的头脑本“属于自然界，存在于自然界”，而“心之自然”作为思维机制和意识世界则属主观自然界，是影视意象之“意”所由而生的哲学本原与思想渊源，由此生发出电影电视的“想象界”。“心之自然”的头脑实则纵跨实虚两界。

影视意象之意，或称影视符号的内容与所指，既来自电影或电视节目制作者、传播者的主观意义自然界，也再生于影视受众的主观自然界。影视意象之意，作为“心之自然”有感于万物世界的欲、情、思，以及反映物性自然的识、理、道，均须影视制作者、传播者和影视受众对世界、对影视意象拥有本质的认识与掌握，也就必须经过对客观自然的表象原材料实行由物质到观念、

1 《马克思恩格斯选集》(3)，人民出版社1972年版，第518页。
2 ［汉代］王充：《论衡》，《诸子集成》(9)，岳麓书社1996年版，第56、160页。
3 ［唐代］无能子：《无能子·真修第七》(卷上)，浙江范懋柱家天一阁藏本。

由具体到概括、由个别到一般、由实到虚的抽象概括。“存在形式离开了物质当然都是无，都是仅仅存在于我们头脑之中的空洞的观念、抽象”[1]。因此，影视意象之意，作为影视符号的所指，是主观感受与主观经验的心灵家园，也是被提纯、被抽象了的“虚其无形”的“意义”世界与理性王国。它以由实而虚的心灵性、思维性、抽象性和概括性为本质特征。

寄寓性是影视意象或称符号的又一本质，因而也就成为物象世界内所蕴含的物性自然的重要特征。古书《关尹子》认为“天地寓，万物寓，我寓，道寓，苟离于寓，道亦不立。”虚其无形的物性自然与心之自然寄寓于所据不虚的物象世界本体内，意象之意寄寓于意象之象，正是三国时期魏国学者王弼（226—249）所谓的“象者，出意者”，“象者，所以存意”。[2]这说明意象之意寄存于意象之象内，其象则是“出意”的躯体。符号学法国学派创始人A.J.格雷马斯（1917—1993）也曾强调“包裹意义的声音或图像外壳”，其“意义必须透过它们传给我们”。[3]可以说，影视意象的外壳与意义，作为符号的能指与所指，其意象之象与意象之意乃是互为表里、实虚的存在。清代文学家刘熙载（1813—1881）所强调的“寓主意于客位”[4]，为一个世纪后法国现代心理学家雅克·拉康（1901—1981）相关理论所呼应。拉康说：“意象在人身上出现的第一个效果是一个主体异化的效果。这是基本的一点。主体是认同在他人身上并一开始就在他人身上证明自己。”[5]刘熙载与拉康都准确地揭示了意象创造须将主观之意寄寓于客观物象，因而具有“在他人身上证明自己”的寓主于客的基本路径以及寄寓性特征。

无论中外电影、电视剧还是电视新闻，均无外借他者之象表述创作者主观之意。伍迪·艾伦的《安妮·霍尔》（Annie Hall，1977），片首就借助犹太喜剧演员艾维·辛格之口，面对观众滔滔不绝地讲述，继而引出他与女歌手安妮·霍尔的爱情悲喜剧，并且不时从故事情节中疏离出来，面向观众诉说，实质表达了主创者对后工业社会中人的内在世界与人性的伯格曼式的探讨，对人生的深沉感悟，成为后工业社会中知识分子对命运的抗争，对内心焦虑和无言

1 ［德］恩格斯：《自然辩证法》，《马克思恩格斯选集》（3），人民出版社1972年版，第556页。
2 ［三国·魏］王弼：《周易略例·明象》，《王弼集校释》，中华书局1980年版，第609页。
3 ［法］A.J.格雷马斯：《论意义》，百花文艺出版社2005年版，第5页。
4 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第12页。
5 ［法］雅克·拉康：《拉康选集》，褚孝泉译，上海三联书店2001年版，第188页。

痛苦的后现代式的畸形表达，并且不时地调动观众的参与性，以引发人们一同思索。中国电视剧《一仆二主》借剧中人和事，形象地反映了诸多流行于当今的生存之道，其中不乏错乱的观念，但主创者并未听之任之。譬如对拜金女莉莉侃侃而谈的一套流行哲学，主创者往往借助顾菁菁之口予以质疑或调侃，并且通过莉莉的自身际遇和情变轨迹而自悟。

如果说张艺谋执导的《红高粱》（1987）赞颂了反帝反封建、无规无矩的自由精神，《菊豆》（1990）批判了封建规矩对人的桎梏与窒息，《大红灯笼高高挂》（1991）则进而透过颂莲、梅珊与雁儿等个人命运的演变过程，展现了在“老规矩”即一个腐朽落后的意识形态体系及其传统惯性的掌控下，人性如何被异化扭曲，如何“吃人”与“被吃”的悲剧性发展历程，不仅批判了悲剧产生的社会与思想根源，并且揭示了“悲剧也产生于人物自我”[1]，从而展示出创作者对社会人生的独特艺术视角，并赋予影片以个人化的创意之美。

一切电影与电视节目的意象之“意”所体现的意指层和内涵层，可谓“意涵”或“意蕴”，是寄寓或蕴含于影视表象之内的欲、情、思、识、理、道。影视意象之“意”包含的“欲、情、思”，直接属于主观领域的生理或心理机制，显现为不同程度的欲望、感情、思维；至于“识、理、道”，既是客观万物自然含蕴的本质、规律和运行轨迹，又是它们在人类主观自然界中的反映以及形成的认识、理念乃至理论、观念、学说。所以，影视意象之意，或称影视符号的意指，隐含不同形态、不同程度的心理性、情感性、思辨性与倾向性，从而形成影视意象或符号的鲜明特质。由意象的寄寓性，又生发了艺术意象或符号创造“托寓万物，因浅见深”[2]、“以含蓄天成为上”[3]的审美创造原则。

3. 意象世界

意象世界便是唐代文学家司空图（837—908）所谓的“妙造自然”[4]。它是以万物自然与心之自然为蓝本，为根基，经过主观“想象界”的创造或创新，在“实肖”或“虚构”的物象与心象中熔铸一定意图和意味，生成林林总总“意

1 张明：《与张艺谋对话》，中国电影出版社2004年版，第126页。
2 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第36页。
3 ［宋代］张表臣：《珊瑚钩诗话》，《宋诗话全编》（3），凤凰出版社1998年版，第2603页。
4 ［唐代］司空图：《二十四诗品》，《历代诗话》，中华书局1981年版，第41页。

象”或文化符号，构成中外古今艺术意象世界和文化传播的“符号宇宙”。美国符号论美学家苏珊·朗格称，“意象”是“打开一个新的世界的钥匙”[1]。

由影视“意象单元”为基础结构，进而汇聚成为横向组合段与纵向聚合体意象结构，终至构建成影视意象总体架构，即影视片整体，并由种种影视意象，包括细节意象宛如百川入海般汇合而为影视媒介文化，成为妙造自然的有机组成部分。影视意象或符号，是融会了万物自然的实在物象和心之自然的虚灵心意，兼具两个自然的基因，且又经过人类妙造作用生成的物我合一、含虚蓄实的精神性物质产品。正如黑格尔所说，“它一方面是感性的，另一方面却基本上是诉之于心灵的”[2]，兼容了感性之象与心灵之意。黑格尔还强调艺术乃美在“意蕴与形象的符合”[3]。显而易见，“虚实互生”性和“妙造”性也就成为意象世界及其影视意象天地的重要特性。

拉康特别谈及中国“古老的对子阴和阳”，中国占卜的卦象，并认为是从“阴阳”两极对立的“对子”“产生了意义世界”[4]，而“镜子阶段的功能就是意象功能”，“这个功能在于建立起机体与它的实在之间的关系，或者如人们所说的，建立在内在世界与外在世界之间的关系”。[5]这些理念，也大体对应于影视意象美学所诠释的艺术或传播媒介的意象世界，乃是意象之象与意象之意、外在物象世界与内在意识世界“虚实互生”的产物，是个妙造自然界。

既然从属于妙造自然界，影视意象亦如中国明代哲学家、文学家王廷相（1474—1544）所言，“贵意象透莹，不喜事实粘著，古谓水中之月，镜中之影，难以实求是”[6]。人们不应忽略，这位中国明代学者将意象喻为水中之月的“映像”和镜中之影的“镜象”，同雅克·拉康的“镜象阶段”理论，以“古老术语‘意象’指涉‘镜中影像’和‘心理对象’”[7]，认为“镜子阶段的功能就是意象功能”[8]的阐释异曲同工，成为中西学者纵隔四五个世纪惊人的历史呼应。

由此不难说明，意象也就不便单一定义为“意中之象”。意象可以包含意

1 ［美］苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，中国社会科学出版社1983年版，第126页。
2 ［德］黑格尔：《美学》（第一卷），朱光潜译，人民文学出版社1958年版，第42页。
3 ［德］黑格尔：《美学》（第一卷），朱光潜译，人民文学出版社1958年版，第94页。
4 ［法］雅克·拉康：《拉康选集》，褚孝泉译，上海三联书店2001年版，第23、287页。
5 ［法］雅克·拉康：《拉康选集》，褚孝泉译，上海三联书店2001年版，第92—93页。
6 ［明代］王廷相：《与郭价夫学士论诗书》，《明诗话全编》（2），凤凰出版社1997年版，第2047页。
7 ［法］雅克·拉康：《拉康选集》，褚孝泉译，上海三联书店2001年版，第90、196页。
8 ［法］雅克·拉康：《拉康选集》，褚孝泉译，上海三联书店2001年版，第92—93页。

中之象，但不能与其完全等同。意中之象作为创作者思维中的形象，一种心象，犹如火花，可以燃成火焰，亦可一闪即逝，并非都拥有思维结晶与妙造性质及其媒介文化价值。《文心雕龙》“神思篇”所谓“独照之匠，窥意象而运斤”，所“窥意象”只是艺术创作者“运斤”创造之前乃至创造过程之中的“意”中之象，一种构想，乃是清人郑板桥言及的“胸中之竹”。虽然已经从“眼中之竹”升华为“胸中之竹”，但并未完成妙造的全部过程，只是意象的胚芽状态，孕育中的雏形。因此，“意中之象”可谓“内意象”。商务印书馆（香港）有限公司出版的《汉语大词典》，将意象诠释为“寓意深刻的形象”、“经过运思而构成的形象”，亦在强调它是已然“构成”的并且是“寓意”之象。中华意象论的意象乃是经过创造或创新性思维，体现创作者思维意图、且有意味的物象与心象。意象作为“寓意”之象，意识的形象反映，乃是将“眼中”和“胸中”之竹，完化为“寄意”和“尽意”的“落笔”之竹、“手中之竹”。意象既不是单纯外在的客观物象，也不是纯一内在的主观意识，而是经过意识化，实现意象之象与意象之意、能指与所指的熔接与有机接合，融入并承载欲、情、思、识、理、道，使之固化为实中寓虚的物象与心象。它承载了人的情思、意念以及对生活、对世界的认识、理念，成为传输“意化”之象、隐意之象与传意之象的文本，直至为受众读解才能最终完成其意义的生成和价值的创造。

由此亦见，影视意象地图囊括麦茨与拉康所谓的“象征界”，但其幅员又大于并多于象征界。

三、意象即隐喻

“符号要通过他人来理解，也就是说它会以释义符的形式对符号的使用者产生效果”，这种“恰当的释义效应”，“是由符号以及使用者对客体的体验两者所产生一个精神概念”。[1]所谓“释义效应”自然涵盖意象或符号其意义与价值的全部释放和终极创造。可以说，包括影视在内的一切意象、符号及其意义与价值的创造，始发于制作者与传播者，而终结于受传者。

1 ［美］约翰·费斯克：《传播研究导论：过程与符号》，许静译，北京大学出版社2008年版，第35—36页。

中华文化视域的意象，包括影视意象在内，都是“以物象为骨，以意格为髓”[1]，拥有象意、表里、形神统一的基本结构。由影视意象整体构筑的文化世界，所以从属于“妙造自然”和“符号宇宙”，就由于它兼具客观与主观两个自然的基因。这不仅孕育了“妙有虚实”[2]的传统美学观念，并且使意象这种精神性物质产品，既成为人类心灵的产物，同时又以其人造性物质文本形态成为客观自然中拥有妙造自然色彩与特征、富有创造性的人造物象世界新现实。

1. 象乃非其象

意象这一新物象现实，正如王弼所说，“象生于意而存象焉，则所存者乃非其象”[3]，是指意象已非自然物象，如同镜中花已非自然之花，水中月亦非天空之月。既然意象“指代的是并非其本身的其他物”[4]，成为“心灵和世界的符合”[5]，有质变，有增值，有所寓所藏。因此，意象乃是“非其”第一自然之“象”的寓意之象和传意之象。鉴于此理，人们也就不难理解美国学者尼尔·波兹曼所谓“媒介即隐喻”[6]的论断。

我们坦承影视意象即隐喻，不仅在于意象即媒介，尤其在于意象的本质特征就是“喻意象形”[7]，以“象形”传达“喻意”。“喻”是通过告知、说明甚至打比方，让人知晓、明白。这就是传播行为。意象或符号便是“物之可以喻意象形者”，凭借客观自然界的象形之物为媒介，来喻示寓隐其内的主观意识及其价值与意义。隐喻就是寓“隐”的言外之“喻”，象外之“意”。影视意象世界可谓隐喻的世界。它包含“象征”意象。在本质上象征也是一种具有隐喻意味的意象，但象征意象只是意象隐喻世界的一种成分，而不是其全部。由此可见麦茨、拉康所说的“象征界”，只能覆盖影视“妙造”自然图谱的局部。

意大利电影导演米开朗基罗·安东尼奥尼（1912—2007）说：拍电影必须叫人可以理解，你得帮它提供它自个儿的一套意义。罗兰·巴特说过，一件作

1 ［唐代］白居易：《金针诗格》，《诗学指南·卷四》，乾隆敦本堂刊本。
2 ［清代］方薰：《山静居论画》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第584页。
3 ［三国·魏］王弼：《周易略例·明象》，《王弼集校释》，中华书局1980年版，第609页。
4 ［美］约翰·费斯克：《传播研究导论：过程与符号》，许静译，北京大学出版社2008年版，第35页。
5 ［德］汉斯—格奥尔格·加达默尔：《哲学解释学》，夏镇平、宋建平译，上海译文出版社2004年版，第80页。
6 ［美］尼尔·波兹曼：《娱乐至死》，章艳等译，广西师范大学出版社2009年版，第15页。
7 ［汉代］刘安：《淮南子》，《诸子集成》（8），岳麓书社1996年版，第1230页。

品的意义不能建立在自己之上，作者只能制造意义的联想，如果你喜欢，也可以是形式的联想，它们是由世界填满的。[1]所谓“由世界填满”的表象“形式”所制造的“意义的联想”，就是“象形”以“喻意”。

意象的“喻意象形”，也揭示出影视意象或符号结构的三个层面：外在的“象形”影像、声象、事象及其境象，内在寓隐的“喻意”，由二者结合而为“意象体”。中国明代书画家董其昌论述宋元画风时，曾引用宋诗人晁补之的“画写物外形，要物形不改。诗传画外意，贵有画中态”[2]，亦间接阐明“画外意”与“画中态”、意与象、虚与实相依共存一体的关系。影视意象的“画外意”，亦须寓于象内“画中态”。影视制作者无论进行艺术传播还是非艺术传播，均须将表达的“画外”喻意寄寓于影像、声象、事象乃至境象之中，借“象”以“寓意”。这样，影视受众才能透过画中态，“寻象以观意”[3]，从而完成对意象结构及其意义的两度创造。

影视意象必然有所寓隐。清代美学家刘熙载强调“有寓理，有寓情，有寓气，有寓识。无寓，则如偶人”[4]。倘如土木陶瓷等制成的人形物，毫无生气，必然丧失意象媒介生命力。影片《恋恋笔记本》所以令观者动容，就在于透过饱含诗情画意的影像、音乐和话语，让人看到伴随岁月的流逝，一位老男人每日黄昏都会划船到湖畔疗养院，如时拜会那位患有老年痴呆症的老妇人，摊开腿上褪色的笔记本，为她轻轻地讲述所记载的故事，直到一晚两人并肩安然地永远睡去。影片开头是琴声中的晚霞、湖光、船影，随着一群缓缓展翅的天鹅，划船人摇向湖畔疗养院，此刻年迈的艾丽正在楼台窗口伫望，从此掀开诺奇的记忆篇章。影片结尾则是七只天鹅飞翔在森林高端，直向远方。影片首尾意象呼应，给人以无限回味与遐想。

电视新闻是否“无意之象”？电视新闻乃至影视纪录片，所涉及的自当是事实，真实的地点、事件与人物，并非虚构作品，又似乎“物形不改”，有些镜头影像甚至抢拍而来，偷拍而得，又有何隐喻？事实上，不管新闻现场状况如何，摄像机乃至话筒总是掌控在记者和现场播音员手中，现场直播还要

1 ［意］米开朗基罗·安东尼奥尼：《一个导演的故事》，林淑琴译，广西师范大学出版社2003年版，第86页。

2 ［明代］董其昌：《画禅室随笔》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第254页。

3 ［三国·魏］王弼：《周易略例·明象》，《王弼集校释》，中华书局1980年版，第609页。

4 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第42页。

连接于电视机构的导播与控制台。事发现场的人、景、物、事、境，是显现之象，但采访者究竟选择什么，舍弃什么，如何“立象”，又立于何种角度如何反映与表述，无不取决于采访者乃至导播的意念、观念和态度，即已“尽”隐其“意”于中。至于电视纪录片，其结构亦由汇集起来的纪实性摄录资料所决定。虽然有人宣称“摄影机不会说谎”，然而当电视机构的编导者决定如何剪接摄影机的素材，屏蔽什么，显露什么，添加什么，强化什么，淡化什么，亦必呈现一定的意向性。

纯然“无意之象”只会是第一自然中的天然物象。只要融入媒介世界，经由传播者之手、之脑注入信息，成为使用者的符号，万物之象便立即蜕掉“无意”的透明纱衣，披上“意象”新装，成为“意化”之象。正是基于如此前提，德国电影理论家克拉考尔认为，“自然物象是有多种含义的，它们很容易触发各种不同的心情、情绪和内在的思想活动”[1]。即如英国导演德瑞克·贾曼辞世前的最后作品《蓝》(Blue，1993)，全片77分钟无人物，无情节，无对白，只有自始至终的满眼蓝色，贾曼宁静安详的话外音自白和诗性的背景音乐，使得《蓝》成为一部充斥纯然抽象意象的影片。他说：“我献给你们这宇宙的蓝色，蓝色，是通往灵魂的一扇门，无尽的可能将变为现实。”艾滋病致使贾曼双目失明，一片湛蓝是他失明后的主观视像，同时这神秘而沉重的蓝色世界，也寄寓了他对生命的眷恋和对死亡的理解与体验，表达了影片的意图和贾曼的内心欲望、情感。欲念、情感和意图，正是意象之意的欲、情、思范畴。

毫无疑义，只要有了创作者的妙造作用，无论新闻纪录片、纪实性影视片，还是贴近生活的影视剧，就整体而言都是不同程度、不同色彩的“喻意”之象，“尽意”之象，其差别只是“单义”与“多义”、“显义”与“晦义”的差异而已。尽管纪录片以“实肖”自然物象为主导，可以复原物质现实原貌，但毕竟不是客观自然中被摄对象原物照搬，业已经过影像化和制作者不同程度的主观作用，不消说它终竟浸染一定的内在意识，就是它所含蕴的“自然之性”与“自然之道”，所揭示的隐藏于人物和事物之内的含义，亦融进和“隐”入意象之“喻”意范畴。

意大利电影家米开朗基罗·安东尼奥尼回顾自己的创作实践时曾经思索：

1 ［德］齐格弗里德·克拉考尔：《电影的本性》，中国电影出版社1982年版，第85页。

每当拍完一部片子，总是费尽心力开始构思另一部。“这是我惟一能做的事，而且是我知道该怎么做的事。有时我流连于曾读过的一行诗句，这首诗完全撼动着我：谁是始终走在你身旁的第三者？”他认为，促动艺术家能做的、并且知道该怎么做的就是“感触”、思想，亦即那个总是走在身旁的第三者。[1]

2. 意之显与隐

影视意象之意，作为始终走在身旁的第三者，有显义与隐义之分。媒介世界中既然本不存在“无意”之象，然而有的影像或图像文本却又貌似“无意”，势必将观者引入“晦义”迷宫。“晦义是一种无所指的能指”[2]。法国哲学家吉尔·德勒兹则将“‘事实—影像’的新影像”视作“新的符号类型”，这些新的符号指涉着各种各样的影像，有时是平凡的日常生活，有时是特殊的或有限的环境，“但首要的是，它们都是主观的影像”。他特别重申，新现实主义电影是“瞄准一个总是模糊、尚待破译的真实”[3]。任何“尚待破译”的真实，都会是晦义意象，而不是无意之象。

皮尔斯也曾谈及“指示”符号有别于类象符号，是因其指示符号与指称对象之间关系的非模拟性，如同烟的符号是火的标志，呈现事物之间的因果关系或者时空关联性。这种指示性表象，也是喻意的某种藏身之所，为意象的含义所在。借用某一事物的某一属性或部分形态喻指此物全体，或用全体喻指部分，强调毗连性关系，被称为转喻或换喻。依此理解，影视片的特写镜头，环境景物的全景画面，撕掉的日历，飞转的车轮，便都具有转喻或称换喻的意味，都是隐喻形态。

影视的指示意象，可以指示人、物、事、境，指示运动主体的所行方向、空间方位、时间状态。其中“指事”类意象，例如影视叙事“事象”，尤其表述性意象，因包蕴某种因果性或时空关联性而呈现某种事理和事物变化之道。早在春秋时期，《关尹子》就提出“以道运事”，“以事归道”。既然“古今人事

1 ［意］米开朗基罗·安东尼奥尼：《一个导演的故事》，林淑琴译，广西师范大学出版社2003年版，第88页。

2 ［法］罗兰·巴特：《显义与晦义》，怀宇译，百花文艺出版社2005年版，第54页。

3 ［法］吉尔·德勒兹：《超越运动-影像》，《凝视的快感》，徐晶译，中国人民大学出版社2005年版，第188—189、182页。

一也。有意象可通”[1]，那么具有指示符号性质的“事象”型意象，其“指示”性、“归道”性，也就是隐寓事象中的“喻意”层面。电视剧《一仆二主》中的莉莉、孟来财、齐建军、树苗与其母石惠，乃至杨树、唐红等等，他们每个人的故事，其所思、所言、所行，都反映或折射出当今不同人的生活哲理。

鲁迅说：“创作难，就是给人起一个称号或诨名也不易。”[2]他特别提及俄国人善于给别人起名号，名号一出，就是跑到天涯海角也要跟你走，摆也摆不脱，“正如传神的写意画”，不过寥寥数笔，而神情毕肖。《一仆二主》中的人物姓名，大都像“写意”画，概括着人物的某种个性特征。例如孟来财、莉莉、石惠、唐红是“梦”来财、“利利”、“实惠”或“膛”红的谐音，喻意为或信奉拜金主义、实用主义的信条，或心肠热、胸襟坦阔的个性。杨树则以其喻示平凡而伟岸的特征，喻示人物虽是平常“一司机”，但品格高尚。人物的这些名字，大都成为该电视剧的一种象征符号，象征型意象。

电影电视的象征符号与意象，是通过具有联系性、类似性或传统性，即拥有约定俗成内涵意义的表象能指来指称对象，尤其选择能够代表抽象事物的物质实体。因此，皮尔斯所谓的“Symbol”亦可兼及象征符号与抽象符号，拥有概括意义或象征意义。对应于皮尔斯“解释项”的意象之意，既可泛指意识范畴，亦可细化为欲、情、思、识、理、道。在表意型影视意象系统中，凡是引象喻理、以象明道的意象均可视为具有隐喻性质的象征符号。

中国影片《大红灯笼高高挂》（1991）的影像画面造型，频频以X形纵深透视关系的焦点，凸显焦点处的门、窗、帐帏、圆镜以及庭院内轮廓所显现的口字型构图，诱导观众咀味口字意象的象征性隐喻意义，喻示封建思想文化传统下的陈家大院犹如囚人之笼、吃人之口。美国电视剧《斯巴达克斯：血与沙》（Spartacus：Blood and Sand，2010）颇多闪现鲜血飞溅，甚至凝结空中的影像画面。但它以慢镜头形态缓缓展现，便消解了杀人场景的原生自然态，而被赋予深刻隐喻性，不仅喻示斯巴达克斯从奴隶至英雄的血泪史，也凸显了《血与沙》的人性主题，无论爱情与死亡，都有如热血一般炽热而壮烈。由此令人联想影片《角斗士》（2000）中，马克希穆斯率罗马军队同日尔曼人刀光剑影的残酷肉搏镜头，竞技场上刀落血溅的暴力场面，一经主观化的慢镜头处理，立即化刚

1 ［明代］王廷相：《与许伯诚》，《王肃敏公集》，明蓝格钞本。

2 鲁迅：《五论“文人相轻”——明术》，《鲁迅论文学艺术》，陕西人民出版社1974年版，第79页。

为柔，化为心理空间与哲理空间相融合的隐喻意象空间，成为消解与解构暴力残酷性的一种柔化暴力的意象美学空间，拥有美感性的美学空间。

总之，影视意象及其生发的影视意象美学，乃是中华文化意象论在影视领域于当代时期的继承与延展。宇宙包含“万物”自然、“物性”自然与“妙造”自然的“三自然”观念，构成影视意象及影视意象美学的哲学基础，衍生了“喻意象形”、“妙有虚实”、“自然为美”等传统美学基本理念，也决定了影视意象或符号的审美结构及其意义与媒介文化价值的创造法则。

“科学的进步就在于一种理论被另一种所取代，这另一种既可以解释前一种理论所已经解释的一切，又可以解释前一种理论所应该解释但却未能解释的各种类型或类别的事物或‘现象’。”[1]本书《影视意象美学：历史及理论》旨在以史、论为脉，构建与阐释当代影视意象美学体系。全书立足于世界影视文化发展史实，以经典影视作品为佐证，论述影视意象及其美学观念的科学技术基础、哲学根基和文化属性，与西方符号学及形象思维论的同一性与差异性；诠释电影意象美学的历史渊源、发展脉络与理论图谱，影视意象的结构、意义与价值，以及影视意象美学的审美理念、范畴、意境及其生成机制；并阐明当代影视文化在继承与创新中，将综合化与个性化整合一体的整体综合美学风格走向。

恩格斯说：“一个民族想要站在科学与艺术的最高峰，就一刻也不能没有理论思维。”所谓理论思维的最通俗的注脚，就是“摆事实，讲道理”。任何理论都源自实践，且“始末相承”。本书采用的“事实”，无外理论的事实与实践的事实。理论的事实包括中国古人与前人的理性阐释，中国早期电影理论的相关论述，近期电影人的创作经验总结，以及西方文化理论的有关阐述。实践的事实，则是中外影视文化发展史实及影视作品。为增强本书的学术性、应用性与可读性结合，便于业内外广大读者阅读，作品选例重在例证的典范适用与大多数读者的触目可及。事实乃是论理依据。本书所引以为据者，并据此所论之理，就是中华文化的意象论及意象美学观，足可以融中外，通古今，摄众妙，出万有，它既是民族的，又是世界的，无论在人类的古代文明或者现当代文明中，都是中华民族引以为豪的文化瑰宝。本书即从中华传统文化出发，以中

1 ［英］科林伍德：《历史的观念》，何兆武等译，中国社会科学出版社1986年版，第376页。

华文化独有的意象美学视界，重新审视与梳理中外电影史的发展进程与主要流派，辩证地分析与借鉴西方文化理论成果，在中西方影视及文化理论的碰撞与接合中，实现影视理论的创新性阐释，确立中国影视理论的本土化建构，彰显其民族性独立品格。

第一章

CHAPTER 01

影视意象美学的源流

“大江从来万山中，山势尽与江流东。”包括电影电视在内的当代意象美学，渊源于中华文化意象说及意象美学。在几千年的中华民族历史发展中，中华文化意象论与意象美学积淀了胜过千万倍“千金之玉”的文化遗产，并且在现当代历史阶段中，不仅在中国文学艺术创作领域与理论界被实践、被引申，并且为世界诸多理论家的著述所辉映、所印证，从而汇合与吸纳了丰富的滋养和多种文明的含金量，也就为影视意象论及其美学提供了更加宏伟的理论架构，更加开阔的当代性阐释渠道与内容，使得影视意象及其“价值与意义”的主脉愈加彰显鲜明。

当代影视意象论及其美学，作为中华文化意象论流经当代影视文化时空领域的一条支流，不仅要与中国当代文学艺术的其它河川相融合，并且必然会同世界上其它民族文化及其美学理念相渗透，相融汇，竞相流注全球文明之海。影视意象思维既在追寻对全人类而言的大致相同的价值，也在表现本民族文化的独创性价值。

“大江从来万山中，山势尽与江流东。”包括电影电视在内的当代意象美学，渊源于中华文化意象说及意象美学。在几千年的中华民族历史发展中，中华文化意象论与意象美学积淀了胜过千万倍“千金之玉”的文化遗产，并且在现当代历史阶段中，不仅在中国文学艺术创作领域与理论界被实践、被引申，并且为世界诸多理论家的著述所辉映、所印证，从而汇合与吸纳了丰富的滋养和多种文明的含金量，也就为影视意象论及其美学提供了更加宏伟的理论架构，更加开阔的当代性阐释渠道与内容，使得影视意象及其“价值与意义”的主脉愈加彰显鲜明。

第一节　中华文化前意象说与意象论

人类创造自己的历史，并非随心所欲，而是在既定的条件下创造。中国当代影视意象美学不是无源之水，无本之木。它在新时代科学技术和科学民主精神的催生下，在源远流长的中华文化意象论的美学沃壤中得以植根、吐叶、生长和发展。

中华文化意象论滥觞于周代至春秋战国时期，形成于两汉魏晋南北朝，成熟于唐宋，绚烂于明清两代，且延伸扩展至现当代文学艺术乃至科学领域，呼唤当代影视意象论及其审美方式的建构与阐释。

一、“前意象”说：《周易》与《管子》

《周易》是中国哲学思想的渊薮，也是意象论的源头之一。它所昭示的“立象以尽意”，就是包括文学艺术与科学意象在内的一切意象及其审美方式的创造法则、传播之道与价值本原。

《尚书》记载，古者伏羲氏“始画八卦，造书契，以代结绳之政”。所画八

卦，就是易象。作为古代占筮用书，《周易》解释“《易》者，象也；象也者，像也。”易象就是由阴爻、阳爻符号组成八卦卦象，分别代表天、地、雷、风、水、火、山、泽八种自然界物象，又以八卦两两相覆得64卦象。其卦象及卦辞、爻辞，既有图像显现，又有语言文字阐释，文图并茂，实质以图形与文字之“象”表“意”。《周易》的易象说，提出观物取象、“拟诸其形容，象其物宜”、“立象以尽意”[1]的理念，已经触及一切媒介意象都是简易的形象替代形式，是形象与意识的结合体，经由形象媒介走向意义世界的创造规律。“易象”及其“立象以尽意”理念也就成为其后“意象”与意象论及其美学之胚、之魂，贯穿于后世意象论及其美学的血脉。

纵览中国美学史，俨然树状结构，以《周易》之说为一根荄，沿着“象”、“意”两大脉系接合的“立象以尽意”的理念主干，循其“立象”说与“尽意”说两大枝干滋生发展，终至根深叶茂。周代至汉代所以是中华文化意象论及其美学的“前意象”植根阶段，就因为中国先哲们于此阶段已经较为准确完整地认识到“象”与“意”的基本内涵和外延，特别是二者互为表里的相依共存关系。与此同时，形影说、声响说、名实说、形神说、虚实说等哲学理念都相随而生。“象”论与“意”论作为中华文化意象论的两大枝干，绵延且纵贯至今。

据现存文献资料考察，准确地说，除却《周易》直接提出“立象以尽意”之说而外，不容忽视的另一重要奠基者乃是春秋时期著名政治家、思想家管仲（前723—前645）及其著述《管子》。

管仲和春秋战国时期的政治家、思想家以及文学家们在纵谈国事、家事、人事、艺事时，其政论、人论、文论或诗论、乐论均以哲论为根基，为增强论辩力与感召力，每每远取诸物，近取譬论，寄意于言语与文字之象，以明其理。

据《六韬》所载，周代就有了“天地自然”概念。《管子》的“象”说，认为“天地，万物之橐，宙合有橐天地”，是说天地是万物的盛器，宙合又盛得下天地。论及“天有常象，地有常形”，“知其象则索其形，缘其理则知其情”，便以物之形、影、声设譬，还将自己与君主间关系喻为“影之从形”、“响之应

1 《十三经注疏·周易正义》(上)，中华书局1980年版，第82页。

声”。[1]就本体论视角而言，它揭示了客观自然万物之象与其形、其影、其声的因果性关联。其后诸多学者如春秋时期辛鈃的《文子》、王诩的《鬼谷子》，战国时期列御寇的《列子》、荀况的《荀子》、吕不韦的《吕氏春秋》，汉代董仲舒的《春秋繁露》、刘向的《说苑》等都曾起而呼应“形影”说与“声响”说，以述哲思，明伦理，正人伦。

《管子》的“意”说，将天地自然与“道”关联，如“得天之道，其事若自然”(《形势第二》)。倘若说《周易》历数天、地、人、神、君、臣诸道及“道济天下”功能，指出“立象以尽意”旨在明道示理，因而强调立象须简化，象之“形”亦须与道关联，道之本质即“形而上者”[2]。那么,《管子》尤重于论道、释道。它强调“道在天地之间”，乃“万物之要”。《管子》善于借象论道，缘形述理，曾以“若影之象形，响之应声”为哲学理念，劝谕仁主、圣者循道而舍欲，无为而治，兼而论及“物固有形，形固有名”，“形生理”，“顺理而不失之谓道”，道者“虚其无形”，而“虚者万物之始”。[3]它不仅为其后《老子》以道为核心的哲学思想体系首开先声，并且为客观自然界与主观自然界划出有形与无形、实与虚、形与神的界线，从而为中华文化的意象论及其美学观念与美学范畴以及当代影视意象美学奠下重要的基石。

《管子》所论，也滋养了其后《老子》的“有无相生”[4]说，以及《庄子》的“以有形者象无形”[5]、《抱朴子》的“形者，神之宅”诸理念。[6]他们的论说，都从不同角度为其后意象论以及影视意象美学观提供了由有形至无形、以形传神、立象尽意的营造之道，不仅化为中华文化意象论与传统美学的有机成分，尤其使当代影视意象论及其美学的构建据此形成象与意两大基本框架，将“形”象与“声”象作为意象之象的主要构成，并且厘清“象”中之形与神，“意”中之物与义的分野。

管仲强调“意”的主导作用，倡导“心之中又有心。意以先言。意然后

1 [汉代]刘向、[清代]戴望：《管子校正》,《诸子集成》(6)，岳麓书社1996年版，第68、198、274、319页。

2 《十三经注疏·周易正义》(上)，中华书局1980年版，第77、82、83页。

3 [汉代]刘向、[清代]戴望：《管子校正》,《诸子集成》(6)，岳麓书社1996年版，第268、202、266、269、42、200、268、269页。

4 [晋代]王弼：《老子道德经》,《诸子集成》(3)，岳麓书社1996年版，第1页。

5 [清代]王先谦：《庄子集解》,《诸子集成》(4)，岳麓书社1996年版，第183页。

6 [晋代]葛洪：《抱朴子》,《诸子集成》(10)，岳麓书社1996年版，第24页。

形，形然后思”，“是故内聚以为原”[1]。其“意以先言”说，开创了其后“意在笔先”的立意论先河。至于“意”说所涉范畴，引发了后世学者的诸多阐释。如春秋末期的《子华子·北宫意问》曾说“理者意也”，战国时期《韩非子·解老》则说，“道，理之者也”。他俩都认为理与道均属“意”之范畴。老聃与庄子，亦曾论及“象”与“万物”、“理”与“道”，阐述了“大象无形”或“意之所随者，不可以言传”的哲学理念和审美观念。“大象”即为“意”之范畴中无形之“道”。清代学者黄宗羲的《明儒学案·江右王门学案》还曾诠释，“意者，心之意念”，“情识即意”，“意者，有识有知”。另一学者王夫之的《读四书大全说·颜渊篇》还说：“私意者，即人欲。”这些，不仅有助于影视意象说中“象”、“意”两大审美范畴的定格与扩容，并确立影视意象美学外在“象”之影、声、事、境，内在“意”之欲、情、思、识、理、道，即欲望、情感、思维、认识、理念乃至观念学说的基本架构与分支结构。象为实，意为虚，“妙有虚实”的美学观念就是美在象与意、有形之实与无形之虚的有机结合。

二、“意象”论：“象”、“意”说合流

汉代之前，“象”论与“意”论犹若并蒂芙蓉。西汉淮南王刘安与其门客合撰的《淮南子》，所论“物之可以喻意象形”，以及“宣乐”或“饰怒”等情感“皆有充于内，而成象于外”[2]的理念，极其鲜明地触及“象形”与“喻意”、外象与内充的主客观契合关系，触及一切审美意象的本质及其创造的基本规律，因而表明植根于“象”说与“意”说的“意象”论已呼之欲出，并预示象论与意论亦将合流为主脉。

东汉思想家、文学理论家王充（27—约97）整合了前人“前意象”说的“象”、“意”概念，连缀一体，于《论衡》首次提出“意象”概念。“意象”从先前“易象”寄生体中分蘖而出，开创了中华“意象”论与意象美学的新纪元。其所谓“画布为熊麋之象，名布为侯，礼贵意象，示义取名”，是说将熊、麋之象画于布靶子上，取名为“侯”，意在射杀无道诸侯。王充将含有寓

1 ［汉代］刘向、［清代］戴望：《管子校正》，《诸子集成》（6），岳麓书社1996年版，第272、273页。
2 ［汉代］刘安：《淮南子》，《诸子集成》（8），岳麓书社1996年版，第365、152页。

意的图像称为“意象”，提出“立意于象”、“以象其意”的主张，且又提出“上天自然”与“物性亦有自然”的内外两个自然，以及“自然之真”[1]的理念，从而揭示出“意象”具有外在表象与内在意义、客观自然与主观自然二者融合一体的本质，以及“自然之真”的审美追求。因而既超越了“易象”说，又与其“立象尽意”本质一脉相承，并纳入两个“自然”的主客观范畴。至此，当代影视意象美学的基本架构以及美在“自然之真”理念便得以奠基并拥有理论依据。

魏晋南北朝是中国艺术史上一个自觉的时代，也是一个美学的自觉时代。三国时期年轻学者王弼（226—249），其《周易略例·明象》以精辟的阐释，概括了言、象、意三者的辩证关系，辨析了“言”、“象”的达“意”功能，强调“象者，所以存意”、“象生于意”、“象以出意”、“意以象尽”，以及“触类可为其象，含义可为其征”[2]的创造路径与法则。与此同时，还阐明“存意”之“象”与“意以象尽”二者互为表里、相依共存的辩证关系，并且言及易象与意象的根本特征。他的阐释赋予新兴意象论以理论与美学雏形。

南朝齐梁时期思想家刘勰（约465—520）的《文心雕龙》，突破“象”说与“意”说先前只是拘囿于分别涉猎哲论、政论、人论、文论、乐论、诗论、画论、书论等散漫空间域界，而将“意象”概念引入艺术形象创造整个领域和美学思想的阐释中，完成艺术审美意象理论的创建。他提出“独照之匠，窥意象而运斤”[3]，强调有独到见地的匠师进行艺术创造必须根据头脑中已经带有意念的形象进行创造，其所“窥”“意象”不仅包含了意象的“意”中之“象”狭义概念，尤其凸显了尽意之象的广义空间。他阐释了“神与物游”、“神用象通”的意象创造与意象美生成的基本规律，揭示了意象生发“文外曲致，言所不追”的含蓄之美，从而实现中华文化从“易象”说到“意象”论、从“易象”哲学思维到“意象”审美思维模式的飞跃，使富有中华文化特色的意象论与意象美学斯为大备。《文心雕龙》50篇的总论、文体论、创作论、批评论各章，实则都是围绕他在《神思》篇中提出的“意象”概念，以此“文心”为枢纽而阐释如何“立象”与“尽意”，即如何“雕龙”的艺术创造、艺术审美理论。

1 ［汉代］王充：《论衡》，《诸子集成》（9），岳麓书社1996年版，第142、142、24、56、160页。
2 ［三国·魏］王弼：《周易略例·明象》，中华书局1980年版，第609页。
3 ［南朝］刘勰：《文心雕龙》，周振甫：《文心雕龙选译》，中华书局1980年版，第131页。

意象说自唐后，伴随文学艺术实践的发展，日臻丰实，又渐次生发了诸多艺术意象领域的结构学、风格论、功能说、审美学、鉴赏学、价值学种种。在晚唐，就有所传白居易的《金针诗格》，阐释了“以物象为骨，以意格为髓”的意象结构与本质特征；贾岛的《二南密旨》，揭示出意象“取物比而象之”，拥有“指事而陈，显善恶之殊态”及其讽刺、正道、美德化与“生民悦之”的诸多功能与价值；画家张彦远认为意象创造亦应“意存笔先，画尽意在”[1]。诗人、文论家司空图的（837—908）《二十四诗品》则提出“意象欲生，造化已奇”、“超以象外，得其环中”、“离形得似”等美学主张。特别是“妙造自然”[2]的观念，概括了一个有别于客观万物自然和主观物性自然与心之自然的第三自然，从而为传统意象论和后世文学与艺术及其影视意象美学的当代性科学阐释，奠立了坚实的哲学与美学基础，得以成为以中华文化视角观照文学艺术及其现当代符号宇宙，认知与创造艺术意象及其影视意象和意象美的中华本土化理论与思维机制。

司空图的“超以象外”说影响颇广，以“象外”一词入唐诗者竟有30篇，表明唐代的意象创造及其理论概括均重在“象外”含蓄之美。

意象论及其意象概念在宋代更得到广泛传播，臻于全面成熟。将意象一词融入宋诗的达39篇，表明意象观念已深入渗透于宋代艺术创作实践。宋代意象论颇具承前启后的特色，诸多美学理念的涌现拓展了意象论与意象美学的河床。

如北宋诗人梅尧臣承袭唐代意象说，强调“物象明则骨健”，“意圆则髓满”，[3]进而主张“意新语工，得前人所未道者，斯为善”[4]。画家郭若虚既称道唐代画家张璪的“外师造化，中得心源”，又力主“特出意象”。[5]北宋大文豪苏轼亦援引司空图之论，重申“其美常在咸、酸之外”说，宣扬“妙在笔画之外”，“得之在象外”，并且倡导立意出新，强调“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”[6]。伴随宋人多领域的意象创造实践以及艺术思维与理论思维发展的新特征，意象风格及其美学创造路径空前扩展。如南宋词人姜

1 ［唐代］张彦远：《论画》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第39页。
2 ［唐代］司空图：《二十四诗品》，《历代诗话》（上），中华书局1981年版，第41、38、43、41页。
3 ［宋代］梅尧臣：《续金针诗格》，《宋诗话全编》（1），凤凰出版社1998年版，第148页。
4 ［宋代］欧阳修：《六一诗话》，《宋诗话全编》（1），凤凰出版社1998年版，第214页。
5 ［宋代］郭若虚：《图画见闻志》（卷五），江苏美术出版社2007年版。
6 ［宋代］苏轼：《书吴道子画后》，《苏轼文集》，岳麓书社2000年版，第759页。

夔提出意象创造的四种美，即“理高妙”、“意高妙”、“想高妙”与“自然高妙”，且求“自有一家之风味”。[1]画家郭熙也提出“兼收并览”并“使我自成一家”。[2]这标志中华文化意象论由唐代重“象外”意与含蓄美向宋代重“创意”与哲理美的重大转折。

就总体而言，由于宋儒理学的勃兴，致使“以意为主”说异峰突起。北宋史学家刘攽首竖“以意为主”[3]大旗，诗人陈师道假托魏文帝曹丕之论予以印证“以意为主，以气为辅”[4]，从此响应者云集。诸如宋代编辑家阮阅以意象创造和理论文字俱“以意为主”[5]说跟进，惠洪僧推崇的“以意为主，以气为客”[6]说，北宋末年张表臣再度申明“以意为主”[7]说，诗评家吴可所论尤重“以意为主，辅之以华丽，则中边皆甜”[8]。因众人捧柴，“以意为主”论跃升为宋代意象论的主导风格。

但“以意为主”论并不等同“意在笔先”说。传承《管子》“意以先言”说，东晋书法家王羲之在《题卫夫人笔阵图后》一文中将书法譬喻布阵论兵，力主“意在笔前，然后作字”。其后，盛唐诗人、画家王维论及“凡画山水，意在笔先”[9]。五代后梁画家荆浩又引申生发“意在笔先”说，强调“虽巧不离乎形”，“度物象而取其真”[10]。显而易见，“意在笔先”说主要重在取象与构思，“凡未操笔，当凝神著思，豫在目前。所以意在笔先，然后以格法推之，可谓得之于心，应之于手”[11]。至于“以意为主”说，乃强调在“象”与“意”的接合体中突出“意”的主宰地位，“象”则次要地位。“以意为主。意犹帅也。无帅之兵，谓之乌合。”[12]其说功在令意象创造立一主以待

1 ［宋代］姜夔：《白石道人诗说》，《宋诗话全编》（7），凤凰出版社1998年版，第7549—7550页。
2 ［宋代］郭熙：《林泉高致》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第65页。
3 ［宋代］刘攽：《中山诗话》，《宋诗话全编》（1），凤凰出版社1998年版，第442页。
4 ［宋代］陈师道：《后山诗话》，《宋诗话全编》（2），凤凰出版社1998年版，第1023页。
5 ［宋代］阮阅：《诗话总龟》，《宋诗话全编》（2），凤凰出版社1998年版，第1488、1922页。
6 ［宋代］惠洪僧：《天厨禁脔》，《二六、古诗押韵法》，《四库全书存目丛书·集部四一五》，庄严文化事业有限公司1997年版。
7 ［宋代］张表臣：《珊瑚钩诗话》，《宋诗话全编》（3），凤凰出版社1998年版，第2603页。
8 ［宋代］吴可：《藏海诗话》，《宋诗话全编》（6），凤凰出版社1998年版，第5539页。
9 ［唐代］王维：《山水论》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第32页。
10 ［五代·后梁］荆浩：《山水诀·笔法记》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第53、49页。
11 ［宋代］韩拙：《山水纯全集》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第142页。
12 ［清代］王夫之：《姜斋诗话》，《清诗话》，上海古籍出版社1963年版，第8页。

宾，主旨鲜明。其说之弊，在于与“文以载道”说偕同走向极致蜕变为“主题先行”怪论，致使形象蒸发，概念化与符号化盛行，无论在新旧中国，都曾伤及文坛，危及艺术意象的创造。

对“以意为主”说，早在南宋时期，曾与岳飞等人同仇敌忾的张戒，就直言“诗妙于子建，成于李、杜，而坏于苏、黄”，只因“以议论作诗”[1]。南宋文学批评家严羽，也直斥“以议论”营造艺术意象“可谓一厄”，而主张有别材、别趣。“有别材，非关书”，“有别趣，非关理”，“不涉理路、不落言筌”，应将创作者的“妙悟”熔铸于意象整体创造之中，其要旨在于“入门须正，立志须高”。[2]如此言辞，对当今影视意象的创造似乎仍非过时。

第二节　意象美学的绚烂集成与流芳

任何“思想史都是思维模式的历史”[3]。中华文化意象论的成熟标志乃在于意象美学其综合思维范式与个性风格理念的日趋定型与延展。

一、意象美学及其综合思维

中华文化意象论在明清两代绚烂盛开。“意象”概念已广泛运用于诗词、文章、绘画、书法、音乐、戏曲、小说等领域的创作以及评析和理论探索实践中，涌现诸多理念与学说。其中，文学家与哲学家王廷相（1474—1544）的《与郭价夫学士论诗书》，英年早逝的文人何景明（1483—1521）的《与李空同论诗书》，可谓意象专论，足以彪炳千秋。

在明代，意象的理论探讨，已经从先前分别侧重“象”说或“意”说的诠释，转向对“立象尽意”的综合探索，并且注重象、意的接合体形态与构成规律，表明富有综合思维特征的意象美学已经粲然与世。例如文学家、书法家

1 ［宋代］张戒：《岁寒堂诗话》，《宋诗话全编》（3），凤凰出版社1998年版，第3240、3246页。
2 ［宋代］严羽：《沧浪诗话》，《宋诗话全编》（9），凤凰出版社1998年版，第8718—8720页。
3 ［美］弗雷德里克·詹姆逊：《语言的牢笼》，钱佼汝译，百花洲文艺出版社1997年版，第1页。

李东阳的“意象具足”[1]说，明代“前七子”领袖人物李梦阳的“贵意象”[2]说，何景明的象意“应合”与“乖离”[3]说，文史学家王世贞的“神与境合”[4]、“意象衡当”[5]说，闽派学者谢肇淛的“有故事便须立意结构”[6]说，陆时雍的“善于言情，转意象于虚圆之中”与“离象得神”[7]说，书评家何三畏的“意象情态不必尽同”[8]说，都从不同角度、不同层面总结了意象的本质，象意“混融”结构形态与如何“立象尽意”的创造规律。此外，像明初学人苏伯衡的“象外之象含意中之意”，孙绪的“意于象外露生机”，理学家周瑛的“独于象外得其理”，文艺批评家胡应麟的“象外得真”，明末布衣诗人何白的“神探象外幽”，八大山人朱耷之叔朱谋垔的“得象外趣”，蒙古族学者鹿善继的“神原在象外”、“意原在言外”之说，都聚焦于“象外”空间意、理、趣、真的潜质与功能，拓展了意象论及其美学价值的空间。

明代意象理论绚丽多彩的另一标志，体现在对意象创造中多元风格与美学范型的探索和总结。诸如明初史学家、文学家陶宗仪的“意象高古”[9]说，王廷相的“贵意象透莹”[10]与古今“意象可通”[11]之说，文学家杨慎的意象有“实象”与“假象”[12]说，哲学家王畿的“意象识神之说”[13]，戏曲理论家何良俊的“意象俱新”[14]说，翰林院学人王立道的“意象浑厚”[15]说，书画家顾起纶的意象“融炼并工”[16]说，学者胡直的意象“中和”[17]说，王世贞之弟王世懋的“意象声响”[18]说，藏

1 ［明代］李东阳：《麓堂诗话》，《明诗话全编》（2），凤凰出版社1997年版，第1626页。
2 ［明代］李梦阳：《空同集·卷第六十一：论学上篇》，四库全书影印文渊阁本。
3 ［明代］何景明：《何景明诗话》，《明诗话全编》（3），凤凰出版社1997年版，第2255页。
4 ［明代］王世贞：《艺苑卮言》，《明诗话全编》（4），凤凰出版社1997年版，第4202页。
5 ［明代］王世贞：《弇州四部稿》（卷六十四），齐鲁书社1997年版，影印本。
6 ［明代］谢肇淛：《五杂俎》（卷七·人部三）（10），国学珍本文库本。
7 ［明代］陆时雍：《诗镜总论》，《明诗话全编》（10），凤凰出版社1997年版，第10648、10656页。
8 ［明代］何三畏：《何氏居庐集》（卷五），四库别集43部。
9 ［明代］陶宗仪：《书史会要》（卷六），浙江人民美术出版社2012年版。
10 ［明代］王廷相：《王廷相诗话》，《明诗话全编》（2），凤凰出版社1997年版，第2047页。
11 ［明代］王廷相：《王廷相集》，《浚川集》，书简一，中华书局1989年版。
12 ［明代］杨慎：《太史升庵文集》（六十五卷），清乾隆周参元重刊本。
13 ［明代］王畿：《龙溪王先生全集》（卷八），意识解，清道光二年刻本。
14 ［明代］何良俊：《何良俊诗话》，《明诗话全编》（4），凤凰出版社1997年版，第3558、3577页。
15 ［明代］王立道：《具茨集》，《具茨遗藁：表》，江苏巡抚采进本。
16 ［明代］顾起纶：《国雅品》，《明诗话全编》（4），凤凰出版社1997年版，第3931页。
17 ［明代］胡直：《胡子衡齐》（卷七），《豫章丛书》本。
18 ［明代］王世懋：《艺圃撷余》，《明诗话全编》（5），凤凰出版社1997年版，第4829页。

书家朱承爵的“词家意象”[1]说，思想家顾宪成的“意象凌豁”与“意象氤氲”[2]说，明代后期书画家董其昌的“意象有神”[3]说，何白的“意象简逸”[4]说，文学家沈德符的“杂剧”[5]意象说，明末古文家章世纯的意象“浩然之气”[6]说，都将各自意象说提升到审美领域，阐释在象意混融中因各自有所侧重、有所强化而形成个性化意象风格与意象美的多元化建树，使中华文化意象论与意象美学愈趋完美。这些理性阐释，都为当代影视等领域意象创造性思维与风格多元化的拓宽提供可资借鉴的先例。尤其是电影电视，作为当代最主要的大众文化形式，理当顺应“大众”结构的变化而不断更新与丰富自己的形式与内容以及风格样式，以满足多样化的审美需求。

哲学与美学“寻求的是一个包括所有个别形式的普遍的综合的概观”[7]。早在战国时代，《吕氏春秋》即已清晰认识到“物合而成，离而生”[8]的事物发展基本规律。至明代中期，一种综合美学思维已渐次成型。譬如，何景明《与李空同论诗书》认为事物“殊途百虑，而一致同归”，因之“可以通古今，可以摄众妙，可以出万有”。文学家谢榛则论述为“集众长合而为一，若易牙以五味调和，则为全味”[9]。“摄众妙”、“集众长”的“全味”综合，当量的积累达到一定变量，必然致使质变，提升艺术创作的品格与美学价值。

清代意象论的总集大成与意象美学的粲然面世，不仅体现于综览既存意象创造的全部领域，并且突破前人诸多语录体式概括的拘囿，而施以全面汇总提升且结集，使之愈加理论化、系统化、体系化，体现出对前人意象说所涉领域的拓展与审美创造理论的升华和出新。

例如，黄宗羲、顾炎武、王夫之、章学诚、皮锡瑞、梁启超等著名学者，在撰写其主导学科专门著述时，兼及意象论的“象”与“意”、“立象以尽意”范畴，将意象论与意象美学置于更加开放的学术背景，更加科学的哲学基础与

1 ［明代］朱承爵：《存余堂诗话》，《明诗话全编》（2），凤凰出版社1997年版，第1961页。
2 ［明代］顾宪成：《泾皋藏稿》（第16、22卷），浙江孙仰曾家藏本。
3 ［明代］董其昌：《容台文集》（卷三），西泠印社出版社有限公司2012年版。
4 ［明代］何白：《何白诗话》，《明诗话全编》（7），凤凰出版社1997年版，第7760页。
5 ［明代］沈德符：《顾曲杂言》，杂剧院本。
6 ［明代］章世纯：《章大力先生稿·上孟》，北京出版社1998年版，影印本。
7 ［德］恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第89页。
8 ［战国·秦］吕不韦：《吕氏春秋》，《诸子集成》（8），岳麓书社1996年版，第140页。
9 ［明代］谢榛：《诗家直说》，《明诗话全编》（3），凤凰出版社1997年版，第3159页。

理论范畴。即如经学家、史学家黄宗羲的《明儒学案》，在批判宋代程朱学派的理一元论、阐释气一元论的唯物主义观点时，提及物象、气象、景象、色象、时象、罔象、万象、形象、有象、无象、取象、法象、成像、离象和物之理、心之理、在物之理、在心之理、心外之理、性善之理、自然之理、当然之理、真实之理、公共之理诸多概念，认为“无万象则无天地”，“立象而意尽于其中”，“天道之真，不过物象之似”，“人心之理，即天地万物之理”，[1]拓展了意象之“象”与意中之“理”的内涵与外延。因此，也就使得文学艺术与科学论著的意象内涵与外延均得以宽展。

思想家、史学家顾炎武认为，无论绘画或者写文章、写辞赋，都是“依类象形”，“指事象物”，“序述往事”。意象美的创造应依“物象之本”，而意象与物象有差异“不必一一符同”，但须有“曰明道”、“纪政事”、“察民隐”的功能和“使观者可法可戒”的价值，从而“有益于天下，有益于将来”[2]。哲学家王夫之认为，意象的实质是“以有形象无形”[3]，将无形之意实行有形的象化，致使“景以情合，情以景生”，象意互融，并主张意象创造“俱以意为主”，但应“内极才情，外周物理，言必有意，意必由衷”[4]，且美在“妙合无垠”[5]。史学家章学诚的《文史通义》，论及“象之通于”诸多领域之“义”时，指明“有天地自然之象，有人心营构之象”，其“人心营构之象，亦出天地自然之象”；强调意象创造“贵求作者之意指，而不可拘于形貌”，应“因事结构，命意各殊”[6]，不可雷同。借鉴诸多思想家与学者对意象论与意象美学的相关论述，也就可以充实与丰富当代影视意象论及其“立象”与“尽意”的审美范畴。

至于清初最重要的一位唯物主义美学家叶燮，其《原诗》集中国古代诗话之大成，且笔扫千古诗论，以“理、事、情”，即“象”之“事”与“意”之“理、情”为学术聚焦点，论及意象创造“必先有所触以兴起其意”，“出而为情、为景、为事”，历经“幽渺以为理，想象以为事，惝恍以为情”、“默会意象之表”的营构，终至“当乎理，确乎事，酌乎情”，“言前人所未言，发前人所

1 ［清代］黄宗羲：《明儒学案》（卷25、61、50、22），山东巡抚采进本。
2 ［清代］顾炎武：《日知录》（卷21、19），清道光十四年黄汝成家刻本。
3 ［清代］王夫之：《庄子通》，中华书局2009年版，第64页。
4 ［清代］王夫之：《夕堂永日绪论外编》，《姜斋文集》，岳麓书社2011年版，第843页。
5 ［清代］王夫之：《姜斋诗话》，《清诗话》，上海古籍出版社1963年版，第11页。
6 ［清代］章学诚：《文史通义》（卷1、卷6），中华书局1985年版，第5、21、198页。

未发”，“自成一家”。[1]叶燮的意象美学，将中国古典的唯物主义美学观推向一个新阶段。

刘熙载的《艺概》作为古典美学的经典之作，总括文、诗、赋、词曲、书、经义六概，是继刘勰的《文心雕龙》之后一部总结概括“立象”与“尽意”、“实肖”与“虚构”、“构象”与“炼意”、“炼格”与“炼才”等审美创造规律的通论性总汇巨著。它阐释的一系列关于意象创造基本原理的精湛论述，诸如“立象以尽意”，“寓主意于客位”，“托寓万物”，“皆有个人自家在内”[2]等，广博而慧深，为其后诸多学者所推崇，也为当代影视意象的创造与美学理念的建构与更新亮起一盏明灯。

二、意象美学思维根深叶茂

清代意象论的总集大成与意象美学勃兴，还体现在对新兴小说评点理论体系的成熟与意象论视角的沿袭。

继明代李贽、余象斗、叶昼、钟伯敬和明末清初李渔等人对古典小说《水浒传》、《三国演义》、《金瓶梅》的评点之后，金圣叹的批本《贯华堂第五才子书水浒传》、毛宗岗的批本《醉畊堂第一才子书三国志》、张竹坡的批本《皋鹤堂第一奇书金瓶梅》，乃至连同其后他人的《汇评证道西游记》与《汇评金玉红楼梦》诸文本，它们都拥有惊人的“异”中之“同”处。第一是它们都具有完善的评点形态，融评述、议论、析理于一体。第二是都将其视点汇聚于各文本所明示的“之象”，如“人物”、“叙事”或“叙述”之象，“景象”；之“境”、“结构”、“风致”及“之意”、“之义”、“之情”、“之理”，以及创造“之法”。第三是又都提升至审美领域，探求古典小说其“之妙”及所以“为美”、“妙绝”“之道”。此外，均又触及小说意象的“立象尽意”本质。如张竹坡就直言，《金瓶梅》“假捏一人，幻造一事，虽为风影之谈，亦必依山点石，借海扬波”，有名人物不下百数，“大半皆属寓言”。[3]金圣叹则先虚掩一笔，说“施耐

1 ［清代］叶燮：《原诗》，《清诗话》，上海古籍出版社1963年版，第567、587、585、575、584、578、571页。

2 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第133、12、36、9页。

3 ［清代］张竹坡：《〈金瓶梅〉寓意说》，《金瓶梅》，齐鲁书社1987年版，第11页。

庵本无一肚皮宿怨要发，只是饱暖无事，又值心闲，不免伸纸弄笔”，随后又讲“此书者之胸中，吾不知其有何等冤苦，而必设言一百八人，而又远托之于水涯”[1]。他们都在揭示其寄意于象、托寓人物的意象创造本质与规律。他们对小说技法的发掘与概括，不仅为当代小说，亦为戏剧、电影、电视中人象、事象及其境象的创造所镜鉴。

清代画论规模空前，诸人之说各具体系，对静态意象造型中“象”、“意”、“境”、“构”、“法”、“味”、“妙”诸范畴均有所论，各有所重，并有画论专著涌现。如石涛的《苦瓜和尚画语录》计18章，认为“画者，从于心”，“寄兴于笔墨”，倡导意象创造中“我之为我，自有我在”，“无法而法，乃为至法”。沈宗骞的《芥舟学画编》计4卷，专论传神、山水、人物，痛斥俗学，弘扬正法，“能于精神意象之间，如我意之所欲出”，“开自己之生面”。[2]此外，唐岱的《绘事发微》认为，“画者成教化、明人伦、穷神变、测幽微，与六籍同功”，主张“意象浓粹者，间一寓之于画，心溯手追，熟后自臻化境”。[3]方薰的《山静居论画》认为，“在画时意象经营，先具胸中丘壑，落笔自然神速”，主张“意造境生”，“妙有虚实”。[4]这些艺术创造经验的积淀，对于以画面为基本构成的当代影视意象的创造，无异于润物春雨。

明末清初美学家、戏曲家李渔不只醉心于诗词、散文、小说、戏剧、园艺、建筑意象之作的实践，所著《闲情偶寄》的“词曲部”、“演习部”、“声容部”、“居室部”等则是拥有完整体系的戏曲与建筑诸领域的理论专著。其中，他汲取前人理论成果，结合动态造型的戏曲艺术实践与自身创作经验，以其完整体系将戏曲理论的深度与广度推向中国古典戏曲理论高峰，也为其后影视意象美学范畴中角色塑造、情节构思、细节意象提炼等层面的当代阐释，扩展思路。

李渔开宗明义就说，“古人呼剧本为‘传奇’”，“传奇无实，大半皆寓言”。[5]所谓寓言即寄意于言、寓意于象的形式，实则指明戏剧亦是一种意象形态。李渔剧论所及，关乎戏曲意象之“象”、“意”、“结构”、“取法”、“境界”、“机趣”

1 ［清代］金圣叹：《读第五才子书法》，《水浒传会评本》，北京大学出版社1981年版，第15、38页。
2 ［清代］沈宗骞：《芥舟学画编》，人民美术出版社1959年版，第72页。
3 ［清代］唐岱：《绘事发微》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第421页。
4 ［清代］方薰：《山静居论画》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第584、592、584页。
5 ［明代］李渔：《随笔全集·闲情偶寄》，巴蜀书店1997年版，第17页。

及所谓“妙”、“美”、“佳”、“贵”诸审美层面。所倡导的独先结构、立主脑、脱窠臼、密针线、减头绪、戒荒唐、贵显浅、重机趣、戒浮泛、审虚实等一系列艺术主张，概括了文学与艺术领域中意象创造与艺术审美的普遍规律，因而亦被继承并融入中国现当代文艺理论与艺术美学观念之中，化为其有机成分，也为当代戏剧与影视的人物、叙事意象的创造与创新，辟出一条明径。即如夏衍的电影理论启蒙之作《写电影剧本的几个问题》，谈及片中人物出场，就引述了《李笠翁一家言》的相关著述。[1]

借鉴中华文化传统意象论，当代综合型艺术范畴的影视意象论及美学观念亦可定位于：影视意象之“象”包含影像、声象、事象及其境象“四象”，其影像由人、景、物、光、色“五要素”构成；意象之“意”则为欲、情、思、识、理、道等“六域”，即欲望、情感、思维、认识、理念、观念以及学说。影视意象及其美学的“价值与意义”，亦即首先蕴含在其“象”与“意”于创造与审美阶段，或应和、或乖离的接合形态而生成“立象以尽意”的效能中。

第三节　电影意象美学的建构与阐释

“前人去后后人至，今古异时登眺同。”阅古览今，人们不难发现，即便业已融合中外学术观念的中国现当代文艺理论、文艺批评及美学理念，其论所及依然不离中华意象说所涉“立象”、“创意”两大范畴及其结合结构、境界、风致、审美之宗原，并且始终聚光于“立象尽意”这一焦点。与此同时，意象论也延展于现当代文学、绘画、建筑、戏剧、电影电视等创作与理论探讨领域，并且倒逼当代影视意象美学及其审美模式的建构、阐释与创新。伴随中国民族电影创作实践的产生与发展历程，中国电影意象美学其理论建构大致历经了初构、完形、初兴与振兴四个时期。

1　夏衍：《写电影剧本的几个问题》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第461页。

一、初构

有位科学家说：没有理论，实践不过是习惯产生的例行工作。惟有理论才能唤起发明灵感，使其得以发展。1905年以戏曲纪录片《定军山》为发端的中国电影问世后，早期电影人相继拍摄了《武汉战争》(1911)、《上海战争》(1913)等新闻短片与一些风景片，又尝试拍摄了《难夫难妻》与《庄子试妻》(1913)，据同名新剧改编的《黑籍冤魂》(1916)等短故事片，《春香闹学》与《天女散花》(1920)等戏曲片。中国电影于20世纪第一个十年的早期创作实践及制片业与放映业的兴起，不仅呼唤中国本土电影理论的创建，并且为其理论阐释提供了初始样品，从而催发中国民族电影理论及美学观念的建树，为其擂鼓助威壮行色，并指引前行路径。1921年顾肯夫的《〈影戏杂志〉发刊词》，掀开中国电影理论与电影意象美学建构的第一页，迎来中国电影意象美学于20世纪20年代的初构时期。

中国电影意象美学的初构，基本沿袭中华文化意象美学的一体两枝，即意象论主体及其“象”说与“意”说的两大支脉方向，以其早期的电影理论与评论的实践分头铺展，初步探及电影意象的基本形态、本质特征以及意象之象与意象之意的大致构成。尽管这时对电影意象美学原质的探讨尚呈半隐半显的朦胧状态，但是客观上已为电影意象美学的框架完成了奠基工程。

电影作为舶来品传入并驻足中国，早期于京津一带名叫“电影”，于江浙等省则叫“影戏”。顾肯夫与周剑云、汪煦昌等人的早期电影理论及美学观念，称电影为“影戏”，实际已经承袭中国传统的意象美学理念，以意象美学的一个分支构成——以“象”出“戏”的“影戏”说为切口，阐释电影并建构独具民族文化色彩的电影美学观念。他们强调“影戏”已经同戏剧明显分离，拥有“是由扮演的戏剧而摄成的影片”[1]这样特定含义。顾肯夫认为，作为“哑口”默片，首先具有“技术”与“科学”的特性，“是光学的一种作用”。通过这种光学影像，不仅“能把千军万马当时战争的情形”展示出来，同时因为“最是逼真，所以代表生活状态的能力，最是充足不过”，有利于以“影”象述

1 周剑云、汪煦昌：《影戏概论》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第13页。

事，展现生活，并“使看客多得到一些科学知识”。特别针对“影戏不一定都是好的，怎样可使人家有判别的能力”这一议题，强调影戏的意义与价值，建树自己的美学观与价值观，强调其“在文学美术上的价值”，“介绍有价值的影片”，“防止有害影片的流行”，“在影剧界上替我们中国人争人格”。[1]这也就是以影戏表现“生活状态”，传播“科学知识”，传达健康的思想意识和美学理念，从而呼应了以“影”象出“戏”、达“意”的影戏意象美学观。

周剑云、汪煦昌的《影戏概论》(1924)进而阐述说，影片小小一格呆片，只是一张小画片，“把它连续起来，一格一格，从灯光前映到幕布上，就能够放大百倍，活动如真，这是光学作用”。电影的科学技术性使这种“活动影画”幕幕连续，无须停顿，“则上天下地，来去自由；东西南北，无往不宜”，拥有时空自由度，展示“影戏之动作与表情，较舞台剧更为细腻而自然”。它不仅“情景逼真”，并且具有以象尽意的通俗性，“凡深奥的学理，用言语讲解，不易明了者，用影片映演，必易领会”[2]。

《影戏概论》扩展了顾肯夫所谓电影原质是“技术，文学，科学”三性综合之说，提出“影戏是综合的艺术，它的原质，包含文学、科学、心理学、社会学、技术、美术等”。相较于意大利文艺评论家乔托·卡努杜先前提出的电影是继建筑、音乐、绘画、雕塑、“诗”和舞蹈艺术形式之后诞生的第七艺术，“成为一切艺术的综合”[3]之说，乃异曲同工。与电影是第七艺术说相比，它别具科学性与准确性之处在于，专一指向“影戏”艺术，已然排除电影原本还含有的非艺术成分所进行的判断。虽然忽略了建筑、舞蹈、音乐的综合性元素，但突出了电影所实有的科学性、技术性和心理学、社会学的人文性质，尤其从心理学、社会学与美学角度，凸显电影中的“影戏”艺术，不仅是以“影”象出“戏”，并且以象尽意，“重于‘内心表演’，所谓‘内心表演’，就是将心内蕴藏的情绪，由面部表现出来，使观众深受感动”，它进而强调的“银幕上纯恃表演以达意”，实现了电影艺术以“影”象出戏、“恃表演以达意”的银幕意象美学的初始建构。在此基础上，又阐释了银幕意象的使命、功效以及由“真”、

1 顾肯夫：《〈影戏杂志〉发刊词》，《影戏杂志》1921年第1卷第1期。

2 周剑云、汪煦昌：《影戏概论》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第13、15、16页。

3 [意]卡努杜：《电影不是戏剧》，施金译，《外国电影理论文选》，上海文艺出版社1995年版，第47—48页。

“善”、“美”[1]的创作观、伦理观与美学观所构成的价值体系，达到银幕意象美学的升华。

在周剑云与程步高合著的《编剧学》中，他们又直言“电影也是一种表现思想的物件”，并且是“动的表现”[2]，进一步强化了恃银幕之象以尽意的影戏意象美学理念。

中国电影诞生后，承继中国文化传统，特别是小说、戏剧与说唱艺术的戏剧性、情节性叙事审美习惯，一直注重故事意象的营造，通过情节“述事”以尽意。周剑云、程步高的《编剧学》和侯曜的《影戏剧本作法》，探析了电影故事情节的基本结构，情节叙事的选材标准与价值标准，情节曲折的危机、冲突、障碍要素，构成电影意象美学“象”论范畴的基础框架与内涵。

20世纪20年代电影界、戏剧界和文学界多人的真知灼见，实则都是对初始构筑的银幕意象美学基本架构的充填与丰实，抑或对时人某些认识误区，诸如“电影是艺术”、是“综合艺术”，“新闻影片”也是“影戏之种类”等模糊认识予以必要的修正，使20年代中国电影理论与意象美学的初构框架愈趋科学与完整。

例如，电影编导侯曜的影戏意象美学专著《影戏剧本作法》（1926），其重要贡献在于借鉴西方电影理论，本土化地细化了银幕“影像”的内涵，诸如内景、外景、远摄（远景）、放大（特写）、半放大（近景）、开圈（圈入）、闭圈（圈出）、幻入与幻出（虚入与虚出）、渐隐和渐现（淡出和淡入）、重摄（画面分割）、闪景（闪回）及其表意功能；“序景”影像的比喻、象征、对比等表“意”性，影戏剧情“述事”之象的“结构”。它还特别重申了影戏意象创造“应该选择真的，善的，美的”原则，“切不可取不美的，不高尚的，不合人道的，陈俗的，单调的，违背时代精神的东西”，强调影戏意象应当具有“表现人生，批评人生，调和人生，美化人生”的价值与意义。[3]

1926年广东籍电影人徐葆炎在《活动影片之戏剧的研究》中开门见山地指

1 周剑云、汪煦昌：《影戏概论》，《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第17—18、19页。

2 周剑云、程步高：《编剧学——昌明电影函授学校讲义之三》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第45页。

3 侯曜：《影戏剧本作法（1926）》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第51—61页。

出，“活动影片Moving Picture，或简称电影”，“自发明以来，历史虽然不久”，“但它在一般观众的心目中却有非常大的魔力，而且也往往被误认为就是戏剧的”。于是，他就“活动影片究竟是不是戏剧”这一中心论题，通过电影与戏剧的比较研究和论证，得出“电影不是戏剧”的结论。尽管表述上说“电影虽不是戏剧，而它在戏剧上的地位却比什么都大”，仍有某种程度的含混性或妥协性，但其“电影之不能称为戏剧”[1]的理论基点所具有的创新性与科学性，在中国电影理论史上具有非凡意义。因为，它同乔托·卡努杜关于“电影不是戏剧”的理论话语完全一致。

同年，从事电影编剧的孙师毅于《影剧之艺术价值与社会价值》一文中，认同“影剧”意象“是艺术综合体”，并且“是一种最复杂的结合”，同时强调其特性在于“它是借了动作（action）去述说一个故事，所以便成了国际的，无文法的一种语言”，揭示了影剧意象以“故事”述事之象以表意的特性。与此同时，他指出：“在我国的电影界中，时常听见‘电影是艺术’的标语，其实，这是根本不通的一句话。电影是艺术么？用不着怀疑便可以知道它完全不是。”他旗帜鲜明地强调，电影术出现后，只有“到了戏剧（Drama）和它结合，成功了电影剧，这才树立了它艺术的位置”，实现与戏剧的分离。[2]尽管他还未阐述得十分详尽透彻，但是，早在20世纪20年代他即说明不可笼统称谓“电影是艺术”的内核，以及先有电影，后有“电影剧”，电影包含艺术，但不完全等同于艺术的理论话语趋向，具有观念超前的创新价值。

例如，鲁道夫·爱因汉姆1933年写就于德国的《电影作为艺术》一书，是集以往理论探讨成果之大成，回答历来认为“电影不可能成为艺术”这种挑战的理论工程，成为电影艺术学的碑标式著作。然而理论话语本文偏重于“电影作为艺术”方面，毕竟忽略了电影同时拥有的非艺术部分。法国电影理论家马赛尔·马尔丹于20世纪50年代所著《电影语言》仍笼统称谓电影是“一项企业，也是一门艺术”[3]。直至80年代初，在美国出版的两种著述，一是吉·麦斯特的《影片—电影—影戏》，另一则是詹·莫纳柯的《电影欣赏法》，它们同在做

1 徐葆炎：《活动影片之戏剧的研究》，《神州特刊》1926年第3期，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第74—75页。

2 孙师毅：《影剧之艺术价值与社会价值》，《国光特刊》1926年第2期。

3 ［法］马赛尔·马尔丹：《电影语言·引言》，中国电影出版社1982年版，第1页。

着分辨“电影”、“影片”、“影戏”三者的努力，发现好莱坞生产的“影戏”不能与“电影”对等。吉·麦斯特批评斯坦利·卡维尔的《看见的世界》(1979)“把影戏和电影混为一谈”，强调作为艺术的“影戏是电影的一个特殊形式”，“一出影戏是‘电影机’纪录的一个特殊品种”，即电影技术艺术化的特殊产物。而“电影是在胶片上进行纪录的一种特殊方式”，“影片则是把影戏和电影都包括在内的最笼统的用语”。[1]勇于有胆有识、有理有据地向“电影是一门艺术”观念挑战的还有匈牙利著名的女理论家伊芙特·皮洛。她在学术专著《世俗神话——电影的野性思维》(1982)中郑重宣言：“如果电影有自己的独特结构，那么，显然它的任务和社会职能也应当是独特的。因此，今天用不着千方百计地证明电影是一门艺术——也许，自豪地宣称电影的真正独特性在于它不是一种艺术形式的时代已经来临。”她向传统观念提出挑战：“电影不是艺术——它多于艺术，又少于艺术。”[2]即是说，就艺术角度而言，因电影含有非艺术传播成分，因而是“多于艺术”，又因为电影不完全是艺术，所以“又少于艺术”。于是，一个电影学中十分素朴的真理，竟然须经几十年的挣扎奋斗，才能得以云开日出，为人们渐渐认同。

于此，我们再回顾中国影人1926年1月即质疑“电影是艺术”，认为只有“成功了电影剧，这才树立了它艺术的位置”的理论话语，足见兴起于20世纪20年代的中国电影理论话语，不仅与世界电影理论共处一个话语空间，一脉相承，遥相呼应，并且还拥有自己的独到性和前瞻性。

二、完形

20世纪30年代至40年代，是中国电影意象美学的完形时期。

如果说在20年代的初构时期，中国电影意象美学还在“犹抱琵琶半遮面”，而在完形阶段则“千呼万唤始出来”。伴随影片制作与发行、电影评论与理论探讨实践，特别是历经了1931年至1937年中国新文艺电影及理论的勃兴，1937年至1944年的国统区、租借区、沦陷区和抗日根据地四区域电影的争锋，

1 [美]吉·麦斯特：《什么不是电影？》，《世界电影》1982年第6期，第36—38页。

2 [匈]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1991年版，第3—4页。

1945年至1949年的理论积淀，电影意象美学的构建亦由先前象说与意说的双向并行渐至交汇叠印，显形为意象美学形态，直至定格成型这样的发展与成熟阶段。

实践与理论往往总是处于互唤与互动的胶着状态。30年代初，伴随中国政治风云的变幻，电影产业的兴起，民众求变的诉求，中国电影界兴起的“新兴电影运动”，作为“从创作实践到理论批评的更新运动”，促使30年代的中国电影发生整体性的艺术巨变。[1]1933年制作出《三个摩登的女性》、《狂流》、《母性之光》、《压迫》、《城市之夜》、《小玩意》、《铁板红泪录》、《中国海的怒潮》、《女性的呐喊》、《上海二十四小时》、《天明》、《春蚕》、《姊妹花》等一批重要无声影片；1934年又涌现默片《人生》、《香雪海》、《大路》、《神女》和有声片《桃李劫》、《渔光曲》等风格各异的优秀影片。1935年至1937年间，又有《都市风光》、《乡愁》、《船家女》、《新女性》、《风云儿女》、《迷途的羔羊》、《狼山喋血记》、《壮志凌云》、《青年进行曲》、《十字街头》、《马路天使》等一批影片，垂名中国影史。其中，《姊妹花》于1934年2月13日公演后，盛况空前，创下在上海新光大戏院一家连映60天的票房纪录。《渔光曲》于1934年6月14日首映，恰逢上海60年来罕见的酷热天气，却赢得观众争看，仅金城大戏院即生发连映84天的惊人奇迹，并于1935年2月以“大胆地描写现实，且具有高尚的情调”荣获莫斯科国际电影展览会的荣誉奖，成为中国电影在国际电影节的第一个奖项。这些深刻反映中国现实社会生活、艺术表现手段多元、有效传达创作者意愿和观念的影片，必然博得电影评论界和理论界的瞩目与探讨，不可避免地关涉电影的象说与意说范畴，无论在主观或客观上都从不同角度、不同层面为电影意象美学的构建添砖加瓦。

譬如，陈鲤庭的《创造中的声片表现形式》，概括了新兴的有声电影“是音与影像的新的组合”，预言“影像与音的自由的组合，是一定要开始发挥它那强大的魅力的”[2]。音乐家聂耳评价影片《生路》“全片的音乐配奏，它是利用着特殊的技巧，像这样的音乐是在别国影片里很少听到的”，具有中国音乐独有的民族特色。“片头展开，熊熊的大火在闪耀着，音乐在雄壮地配奏着，显示

1 陆弘石：《中国电影史1905—1949》，文化艺术出版社2005年版，第61页。

2 思白（陈鲤庭）：《创造中的声片表现形式》，《民报·“影谭”》，1934年8月30日—9月2日。

出它伟大的力，在震颤你的心弦，在兴奋你的情绪”[1]。他们的评说，不仅揭示了新兴有声电影的艺术生命力，并且完备了银幕意象之“象”的内涵结构，形成影像、声象、事象及其境象相结合的完整构架。同时强调了中国电影透过象以尽意其震心弦、宣情绪的艺术魅力。

中国电影的细节意象和风格意象创造范畴，也被推至电影意象美学构建的场域。评论界评价由夏衍根据茅盾同名小说改编、程步高导演、王士珍摄影的《春蚕》是“新文艺作品搬上银幕的第一声，新的电影文化运动一个发轫”。影片的高潮在“蚕”身上而不在“人”身上，细节意象创造是小说改编电影“难能可贵”第一次。“最重要的是不戏剧化”，导演手法“细腻”，并且“取了‘纪录电影’的方式”，“布景很现实”，形成故事影片的纪实意象风格，真实地暴露出帝国主义者的经济侵略造成中国农村的破碎，在商业资本与高利贷的剥削下农民生活的挣扎，“有着甚大的感人的力量”，“开辟了新文艺电影之路”，“新的教育电影之路”，其中“卡通之运用开辟了卡通片的新路”。[2]它是“一部纯粹中国味儿的中国电影”，不像其他不少影片“毫无理由的将外国的生活和感情硬生生的移植到中国电影上来”[3]。相较于《春蚕》，评论界指出《小玩意》导演孙瑜“有他独特的风格”，“轻倩和飘逸”，“十分注意有趣的细节，在细微处用力”，“惯用夸张的手法”，“用他独有的风格来抓取观众”。[4]

被认为是20世纪30年代中国电影代表作的《马路天使》于1937年公映后，一篇影评专门剖析了由赵丹饰演的吹鼓手陈少平与袁绍梅扮演的小孤孀两人一段戏表演细节的意象创造。小孤孀看中同住的吹鼓手，但他对她毫无爱意，心目中已为歌女小红所占据。她每每于傍晚时分必倚门鹄候，一见了他便借托怀中小囡口吻说：“宝宝，你看陈叔叔回来了。”吹鼓手小陈不得不应酬几句，她进而说，“宝，你看陈叔叔的衣服多好看，像一个军官”。小陈急于脱身乘机应对说：“乖宝宝，你看我学军人的跑步给你看”。于是口喊“一二一”向楼上跑去。她也情急生智，大喊“向后转！”无可奈何的吹鼓手又只好回身走下来，她终于情不自禁地喊出“我爱你”。银幕的细节意象，“把一个小孀妇爱的苦闷

1 聂耳：《我所知道的〈生路〉里的音乐》，《晨报·每日电影》，1933年10月20日。
2 程步高、沈西苓、阳翰笙等：《〈春蚕〉座谈会》，《晨报·每日电影》，1933年10月8日。
3 凌鹤：《〈春蚕〉的再检讨》，《申报·本埠增刊·电影专刊》，1933年10月10日。
4 柯灵：《孙瑜和他的〈小玩意〉》，《晨报·每日电影》，1933年10月。

吐露得是异常的深刻感人”[1]，也道出吹鼓手的机灵、乐观且心地善良，既坚守自己所爱，又不伤害他人。

上述电影评析，分别为中国黑白影片时期意象之“象”中人、景、物、光、色、声及其事、境的有机构成，细节意象与风格意象的建树，提供了思路、佐证与构件。

此间，软性影片与硬性影片以及软性、硬性两种电影理论的交锋，国防电影理论的崛起，实际都为孕育中的中国电影意象美学其意象之“象”与意象之“意”两大范畴，予以极大的扩容。

在电影意象美学创建的里程中，20世纪30至40年代的重大贡献，在于理论雏形的定型。其鲜明标志是著名电影艺术家郑君里1935年的《再论演技》发表，到1947年《角色的诞生》出版。

1935年的论文《再论演技》，是专著《角色的诞生》的胚基，它的发表拉开郑君里所建构的电影表演意象美学的序幕。郑君里借鉴美国与当时苏联的电影理论成果，针对中国初期电影的表演实践，以“电影演员是以克服戏剧演员的工作上的矛盾而进步的”为切入点，构建中国的电影表演意象理论及美学。这表明中国电影意象美学建构之始即已融合了中外美学基因，并为中华文化美学所主导，是民族化了的综合性意象美学。

郑君里梳理并概括了中国初期的银幕演技与话剧演技的相互关联、“渗透、变革”，但由于“电影演技接受舞台遗产之实践”而存在“太过火，太不自然的弊病”。为此，他剖析了“戏剧的形象性对电影演技之影响”，提出要解决银幕与舞台的表演技术问题，必须以“理解两种演技所依存的，不同的艺术的全部机构为前提”。于是，郑君里紧紧把握“电影自身之美学的原则”，强调电影演员“演技的发展支持着画面影像的运动，同时摄影机的连贯动性也结合了他的演剧行为的或先或后的程序”，从而触及了银幕之“象”，即影像画面与影像片段的剪辑。演员在影像画面中占据一定的时间和空间。“演员的身姿是电影构图中的主要的影像，而在画面之间，其影像才能产生一定意义的行动”，业已涉及电影“象”以寄“意”的意象本质。从这一基本点出发，郑君里论述了无论是流行于欧洲（特别在苏联）的蒙太奇论，还是流行美国的“注重画面内部

1 玲玲：《〈马路天使〉里的两幕戏》，《明星半月刊》，1937年第8卷第3期。

的构成”的电影，不管前者是画面间的组接支配了画面内的构成，或后者是画面内的构成支配画面间的组织，都“往往把画面内影像的活动视作电影的叙述的主体”，导演等制作者“在画面里安排一个影像是用以表示一种的意义，而由这些影像所组成的画面的构图，才能衬托出全部意义的性质”。[1]郑君里阐释的电影表演美学，其核心与本质就是“立象以尽意”的意象美学之魂，尽管有实而未名，确也雄辩地证明中华文化意象论及其美学具有的普遍规律性与广泛适用性。

1947年《角色的诞生》出版，是《再论演技》的高度升华，升华为郑君里于表演领域首树一帜的电影意象美学，也是中华文化意象美学在现代中国电影界实至名归。

在《角色的诞生》中，郑君里在“演员与角色”这第一章，总述“体验与模拟”之后，分别论述了一般化的模仿、刻板化的模仿、性格化的模拟、本色的体验、类型的体验、性格的体验及两种流派的比较。《第二章·演员如何准备角色》，继“角色的胚胎”、“角色的‘规定的情境’”，即以《意象与形象》的醒目标题，旗帜鲜明地推出他的电影表演意象美学，阐释了它的渊源、本质与创造规律。他以《北京人》中愫方的意象在自己头脑中的生成为导引，概括“这一种创造的意象并不是演员所专擅，而为一切艺术家在创造之前所共有的”。唐代王维说：“凡画山水，意在笔先。”中国画家一向讲究“意象经营，先具胸中丘壑。”郑君里又列举诸如苏东坡的竹树意象，吴道子的巴山蜀水，歌德的迷娘意象激发贝多芬《迷娘曲》的创作，以及几位世界当代名优都以为表演艺术的出发点是“实现一个演员全部心灵所构成的意象”的范例，进而推出结论为：“演员先得孕育了角色的意象，才能在排演中产生他的形象”。形象与意象相依并生，演员创作是“通过形体来构思一个角色的意象”，“形象可能与意象同时产生”。[2]

意象创造的理念与包蕴意象内核的形象概念亦纵贯全书。在第三章，论述“角色的形体的生活”时，郑君里以中国画论为理论论据，强调中国绘画历来重“写意”，求“神似”，但归根到底也离不开“形似”，即如清代名画家方薰论画马之道，都是“神似”寓于“形似”之中，以形写神。郑君里以“意”

1 郑君里：《再论演技》，《联华画报》1935年第5卷9期至第6卷第5期。

2 郑君里：《角色的诞生（重版本）》，中国电影出版社1981年版，第56—60页。

寓于“象”、象以寄意的意象美学原理，概括包括电影在内的“造型艺术里，人物的深邃而精微的心理经验不通过准确的形体活动就不能透露出来。没有形体，精神就无从存在”。由此推出全书的精要之髓：在表演领域里，“演员的形体活动为心理活动所发动，而心理活动又为形体活动所表现”[1]，即象为意所发动，而意又为象所表现的意象美学理念。

由郑君里完形的表演意象美学，既然揭示了电影“造型艺术”的规律，那么，电影艺术作为电影媒介中的艺术传播成分，一种运用科学技术，集文学、导演、表演、绘画、雕塑、建筑、音乐、舞蹈、戏剧、杂技、武术诸元素之大成，通过摄影、电脑成像和剪辑、映现等手段，把叙事性的时间艺术同呈现性的空间艺术熔于一炉的视听结合、时空复合的动态造型艺术，也必然灌注着“象以尽意”的精髓。电影表演意象美学作为电影意象美学整体构成中的有机成分，必然与电影意象美学整体具有同一性与相通性，其基本创造规律必然可为电影艺术制作所实践，为电影艺术作品所验证，并且为其后中国电视意象美学建构所镜鉴。电影意象美学既然源于中国传统文化，它创造的中国文化意象所显现出来的个性、风格与境界，即“韵味”——独特“意味”和“意境”，必然拥有中华民族文化特色。独特意味和意境，都是电影意象美学的有机构成部分。郑君里的表演意象理论及其实践，为中国电影意象美学的构建提供了象、意、境、味的基本架构。

抗日战争结束后的1945年至1949年，是中国电影理论的积淀时期，也是国产故事影片虽然大幅度减产，但艺术质量的整体水平却获得空前提升的时期，涌现《八千里路云和月》、《一江春水向东流》、《松花江上》、《万家灯火》、《小城之春》、《乌鸦与麻雀》、《三毛流浪记》等银幕佳作。其中郑君里与蔡楚生联手执导的《一江春水向东流》（1947）和他独立导演的《乌鸦与麻雀》（1948），既体现了象以寓意、象以尽意的创作原则，也显现了个性韵味与民族文化色彩。

即如《一江春水向东流》在意象创造上，注重以影像与声象叙事写意，于中展示人物性格和故事情节，其事象的选择采用“中国观众喜闻乐见的故事形式，把来龙去脉交代得清清楚楚，有头有尾，保持一种平易近人的风格”和史诗叙事风格韵味。影片截取李后主“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”

1 郑君里：《角色的诞生（重版本）》，中国电影出版社1981年版，第151页。

的词句为片名，以声画造型为外在表现形态，在“八年离乱”与“天亮前后”的上海至重庆的广袤空间，以张忠良、李素芬一家的悲欢离合为组结，交织了母子、夫妻、父子、兄弟等家庭与亲族关系及其变异，浓缩了从“九一八”事变到抗战胜利前后中国社会现实生活面貌，概括了“两个世界，两种人的生活”，表达了主创者对这一历史时期中国社会走向的拷问，对当时上流阶层的鞭挞，对底层民众生活的关注，对中国妇女传统美德的赞颂。譬如，影片多次运用月亮的细节意象和反复回荡的“月儿弯弯照九州”的歌曲声象，渲染张忠良与素芬的月下定情、别离前的指月为誓、被日军掳后的望月思乡，又一个月夜里忠良的移情别恋、素芬的苦苦相思。抗战胜利后，素芬日夜盼夫归，而身为“接收大员”回到上海的张忠良，又与王丽珍的汉奸表姐何文艳勾搭，显现特有的诗意意境和意味。就在流落街头卖唱人的“月儿弯弯”歌声里，一边是张忠良们“高楼饮美酒”，另一边是素芬将富人家的残羹剩饭为美食，对比与呼应的意象凸显了“几家欢乐几家愁”的尖锐对立，传达出创作者的思考和主导意念。

中国第二代导演费穆认为“中国画是意中之画”，并且“屡屡在电影构图上，构成中国画之风格”[1]。执导《小城之春》(1948)，他启发初上银幕即饰演女主人公玉纹的演员如何塑造角色时，着重讲了六个字：“发乎情，止乎礼”，六个字也是全片的立意。影片中，玉纹和礼言本已谈婚论嫁，因战争而分离，待重逢“发乎情”，她嫁与重病缠身的礼言，然而平淡无味的生活致使两人几近无话可说。是礼言的同学、玉纹之旧恋志忱医生的到来，搅动了一池春水。玉纹旧情复萌，礼言之妹亦恋志忱。历经礼言自尽风波，“止于礼”，志忱决定离去，玉纹也决心同丈夫生活下去。影片结尾，玉纹与礼言立于富有象征意味的城墙，伫望志忱远去的身影。费穆以东方的意象美学，“用主观融洽于客体”，透过传统人伦与人欲的纠葛探讨了人性的主题，展现情感巨变中的人的内心现实，创造了意象美。

在电影意象美学的完形阶段，中国电影界形成理论与实践相互应和、协调发展的态势。

1 费穆：《关于旧剧电影化的问题》，《电影报》1942年4月4日。

三、初兴

中华人民共和国成立后，中国电影事业的发展进入一个新时期。从1949年制作第一部以工人阶级作为解放了的主人翁的影片《桥》开始，于20世纪50年代初期，拍摄了《白毛女》、《钢铁战士》、《上饶集中营》、《新儿女英雄传》、《翠岗红旗》、《我这一辈子》、《腐蚀》等优秀故事片。在党的发展社会主义文学艺术和“百花齐放、百家争鸣”的方针指引与鼓舞下，继1957年文化部举办中华人民共和国成立以后第一次优秀影片评奖，奖励了1949—1955年摄制的《南征北战》、《智取华山》、《渡江侦察记》、《鸡毛信》、《董存瑞》、《祝福》、《李时珍》等69部优秀影片后，于1959年前后形成一个繁荣时期，摄制了《林则徐》、《聂耳》、《万水千山》、《青春之歌》、《林家铺子》、《老兵新传》、《五朵金花》等题材风格多样，在思想与艺术上达到了较高统一的影片。到1965年，又形成第二个电影创作高潮，生产了《甲午风云》、《革命家庭》、《红旗谱》、《舞台姐妹》、《小兵张嘎》、《英雄儿女》、《早春二月》等优秀影片。

20世纪50至60年代，作为中国电影意象美学的初兴阶段，主要体现在电影意象美学理念的提升与完善，并且融会于影片的制作实践，充实与丰富了电影意象美学内涵。诸如第二代和第三代电影人郑君里与水华、谢铁骊、谢晋等，知行合一，以中华文化传统意象美学引领影片创作，又通过影片创作实践经验扩展电影意象美学理念的阐述，主要关涉影像画面造型、立意出新、意境创造、风格建树等美学范畴，体现于电影意象造型意识的初步觉醒，电影意境理念的强调，民族文化风格的提升。

由郑君里与岑范导演、黄绍芬与曹威业摄影、赵丹主演的彩色影片《林则徐》(1959)，反映了中国近代历史上查禁鸦片这一重大事件，塑造了禁烟抗英的封疆大吏林则徐的形象，艺术地再现了鸦片战争前后的历史生活画面，并凸显了三元里人民大败英国侵略军的英勇斗争。影片注重影像画面的表意功能。即如影片开场，伴随宣湖广总督林则徐上殿的传呼声，林则徐气宇轩昂地跨上大殿石阶，随即暖帘打起，一束光线射进影像画面空间。这一光束意象，改变了原本暗调子的画面造型结构，不仅起着介绍、描绘的表述作用，并且含蕴烘托氛围和隐喻的意义与价值，预示即将由林则徐开启的禁烟运动，将给腐败的

清廷带来一线生机。导演郑君里强调，对于林则徐的五次出场，一是让他在矛盾旋涡中出场，增加他的分量，另外则是把他置于各种迥然不同的规定情境中，揭示他性格的各个剖面，如同把一颗宝石放在不同光线下转动，使其各个棱面都放射出珠光宝气，面面迸放新意。影片对人物的塑造，尤其着意于透过意境的创造，在特定意境中烘托人物的感情，展现人物的心理，以“境象”写意。譬如，林则徐江畔送别邓廷桢后，疾步直登崖顶，远眺大江，以四个大远景化入唐诗“欲穷千里目，更上一层楼”和“孤帆远影碧空尽，惟见长江天际流”的意境，使“意象渐渐清晰”，[1]从而直抒依依惜别之离情和身处逆境、壮志未酬之胸臆。

角色在故事影片意象创造中占据重要地位。《林则徐》的主演赵丹，在对“林则徐形象的创造”经验总结中，鲜明地揭示了人物意象及意境创造的源泉与途径，与郑君里所实践的意象美学理念相辅相成。他说，角色意象所以“慢慢露出轮廓，好像迷雾四散，依稀辨认出眼前的曲径通幽”，是因为“恍惚摸到了一件最宝贵的东西：真璞”，[2]它像一颗晶光四射的珍珠，在形象的宝库中发出夺目的光彩。“真璞”是珍珠盘中的“珠母”，即所谓角色意象的“核心”或“种子”。赵丹认为，角色意象的“珠母”是“古往今来许多人物的形象”，有历史传记上的，有舞台上的，有小说里的等等，也有“今天和我们生活在一起的”。他特别强调向民族传统学习，但不要生搬硬套。“电影比较更接近生活。应当根据不同艺术形式的特点，有条件地借鉴和吸收”，“首先应学习其艺术表现的原理和法则”，“学其源，不在学其流，学其本，不在学其末”。电影与绘画都首先是关乎画面的造型艺术，因同源而具同一性。赵丹深刻体会到中国画创作乃“虚实相间”、“浓淡有定制”、“满中有空”、“粗中有细”，达到了完美的艺术境界。他认同清代绘画理论家方薰所说：“古人用笔，妙有虚实，所谓画者，即在虚实之间。”电影意象即象与意、形与神、实与虚、显与隐的结合体。意象之“象”的创造，体现了所谓“笔愈露而境愈小，笔愈藏而境愈大”，给欣赏者以广阔的意象及其境象的再创造空间。

1 郑君里：《将历史先进人物搬上银幕——谈谈〈林则徐〉的创作》，《画外音》，中国电影出版社1979年版，第85—86页。

2 赵丹：《林则徐形象的创造》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第621—637页。

境象是人物意象生存生活与性格生成的环境之象，是意境创造不可或缺的依据。意境则是创作者的内意象幻境，也是欣赏者审美意象再创造生发的境界。赵丹又从“意说”角度论述“立意新颖，意境为先”。他认为，“立意”是指创作者的“胸中丘壑”。方薰说，“笔墨之妙，画者意中之妙也。故古人作画，意在笔先。”并论及“作画必先立意，以定位置。意奇则奇，意高则高，意远则远，意深则深，意古则古，庸则庸，俗则俗矣。”“立意新颖”，对任何艺术都不例外，都要有新颖的构思，工巧的经营。一部影片，从导演角度说，其中如人物之安排，场景之选择，画面之构思，都大有匠心。《林则徐》中接风宴，由于变换了场景境象；使演员获得新的创造境界，对体现角色、突出人物、烘托意境大有裨益，产生不同的艺术美感效果。

赵丹还认为，艺术家不可无意境，犹人之不可无理想。演员除了表演“做什么”、“为什么做”、“怎么做”，还要善于抓住和刻画出人物的意境。即如《乌鸦与麻雀》中，小广播独自躺在破躺椅上闭目冥想轧金子发财颇为自得其乐，意在嘲讽小市民个人主义幻想的可怜。人物都有生活意境，如果演员不掉进人物的生活意境中去，就刻画不出人物的意境。《林则徐》中秉烛夜读一场戏有其独特意境：书满桌，披粗衣，林则徐手执青瓷油灯盏，蹲于方砖地上看地图，尔后一缕晨光投射进来，他站起，舒展一下身子，推开门窗，朝阳扑面而来，春花似锦，香气氤氲，不禁深深吸了一口气，从容不迫打起太极拳来。其人、其景、其境、其情独具匠心。妙在结合人物情趣，生发出新的意境。思想情感是意境的基础，但思想感情不等于意境，意境是经过艺术创造而升华了的思想情感。郑板桥画竹，风骨挺拔，将竹子人格化，在构图、用笔、用墨方面其意象经营，固然精妙，最重要的是赋予何种姿态，何种意境。好的艺术作品总有它自己独特的意境。至于达到意境的方法，人各不同，但无论如何，总须从“立意”入手，所谓“意在笔先”。意境来自生活，来自人物的思想感情，来自作品的主题思想，但须经过创作者的刻苦钻研，妙手经营，精心创造，“态随意变，意以触成，婉转并生，逐臻妙趣”，得之心而应之手，这里面就包含内容与形式、思想感情与技巧、体验与体现的辩证关系，是方法的问题，更是修养的问题。

影片《林则徐》及其主创者所实践、所总结的电影意象创造经验，扩充了电影意象美学的架构与内核、内涵、血与肉，并提供了电影意象美学理论探讨

的精致标本。

水华，被海内外影人称为“新中国电影第一人”，是中国第三代电影人领军人物之一。他原名张毓藩，中学时代受五四时期作家、国文老师的启蒙与指导，开始阅读鲁迅、郭沫若、茅盾等人的作品，深受五四新文化运动的影响，同时也接触大量外国现实主义作家的作品，像托尔斯泰、罗曼·罗兰、陀思妥耶夫斯基、都德的名著，还有中国古典文学作品如《红楼梦》与古典诗词。12岁时开始练习写作，即起笔名水华，渊源于中唐诗人欧阳詹赞叹水晶念珠的诗句“水已清，清中不易当其精。精华极，何宜更复加磨拭”。1933年秋，17岁的水华赴上海入复旦大学读书，与顾而已、陈鲤庭、赵丹、朱今明组织“拓声剧社”。1936年春，赴日就读东京大学，研究戏剧，组织并参加中华戏剧协会东京分会的演出，阅读了大量文学艺术方面的书籍，同时还观看了大批外国影片。次年“七七”事变后，即回国赴江苏镇江参加救亡演剧第四队，主要从事导演工作。1940年春转赴延安，被派往延安鲁迅艺术学院实验剧团任导演，并在鲁艺戏剧系担任表演教学工作，1944年一度参与新歌剧《白毛女》的创作。1945年日本投降后，水华随鲁艺奔赴东北，任东北鲁艺文工团团长，导演、排演《白毛女》。1949年冬，调往中央电影局艺术处任电影导演，开始与王滨、杨润身合作改编电影剧本《白毛女》，开拓新中国电影艺术新领域，宣告中国新一代电影导演的崛起，影片《白毛女》便是水华参与锻铸打磨的新中国电影“第一金”，有意识地以中华文化的意象美学及其镜象思维，打造有别于“影戏”的画面语言和虚实结合的中国电影新文化特色。譬如秋收谷地里喜儿手持镰刀抬身擦汗的首次亮相，除夕夜她跪在窗前贴红鸳鸯剪纸，杨白劳回家后下意识地擦蹭摁过卖女文书的食指，黄家佛堂里喜儿被黄世仁扳倒后镜头摇向高处“大慈大悲”、“积善堂”横匾……这些隽永的影像画面语言和凝练的意象细节，使影片象意并茂，犹如石韫玉、水怀珠，充实而有光辉，易读解又耐人咀味。《白毛女》以它深刻的思想内容、简练的画面语言和鲜明的民族风格赢得空前众多的观众，成为新中国第一部在全国引起巨大轰动的经典电影。

一位艺术创作者其作品的不朽与速朽，关键不在于量，而在于质，在于它的美学观念是否拥有创新性与独特个性。法国电影评论家安德烈·巴赞曾说：“威尔斯即使仅仅导演了《公民凯恩》和《安倍逊大族》这两部影片，他也能

在电影史上占据一席重要地位。”[1]因为威尔斯的《公民凯恩》无论在美国电影史或者在世界电影史上，都是具有划时代意义的作品。中国第三代电影艺术家水华，一生虽然只创作了《白毛女》、《土地》、《林家铺子》、《革命家庭》、《烈火中永生》、《伤逝》、《蓝色的花》七部电影作品，并且有两部与人合作，但多为精雕细琢的精品。尤其《林家铺子》(1959)独树一帜，成为新中国电影新高度、新水平的标志性作品，于1983年获葡萄牙第12届菲格拉福兹国际电影节评委奖。1986年春，香港举办了一次世界电影史10部杰作展映，《林家铺子》作为惟一一部中国影片入选，与《战舰波将金号》、《公民凯恩》等巨片赫然并列。这部影片在其诞生的1959年就被列为“国庆十周年献礼片”，代表了新中国电影起步后第一个十年的最高成就，有“屹立在峰顶的艺术精品”之誉。

水华的《〈林家铺子〉美学断想》，表明他是以鲜明的电影意象美学理念从事影片创作，而他的美学理念和实践佳绩亦即充实并扩展了中国电影意象美学。水华的电影意象美学理念，是在整体上“追求的是一种意境，一种韵律”，而不是单纯的“一种隐喻或象征”，要“画面止而意未尽，音响绝而情不绝”。[2]他解释说，这就是表现方法上的“外朴内蕴”特色，看似平常、平淡，却是平淡中有深邃，平凡中蕴含着神韵，含蓄深远，独具神韵，令人眷念神往。他赞许并承继了《林家铺子》原作的意象创造理念，犹如把一块石子投入水中，却着意刻画因石子的冲击而荡漾开来的层层涟漪，来展示当时的社会生活，象以尽意。凭借大时代的小故事，站在时代的高度俯瞰这个江南小镇，小中见大，见一叶而知秋；力求从小人物日常平凡的生活中，透露出时代的不平凡的变化。这种电影意象美学，虽似平铺直叙，凡人凡事，浅显随意，实则胸中自有城府，于平易中见巨匠才华与功力。水华主张寄意于象，强调生活的自然流动，导演应把自己隐蔽起来，运用一种客观角度，让环境和人物自然地呈现在观众面前，不露导演强调的痕迹。其意象之象造型，以画面的构思完整、镜头组接的简洁、叙事段落的清晰为特色；对每一段落，每一个人物都精雕细刻，包括画面内外的规定情景等都力求内涵丰富。提炼精彩的意象细节，使影片丰富充实，某一细节都必须合乎时代的真实。水华同时强调电影意象要“超越形似”，经过创作主体的感受和意念化，创作风格的深化，产生神似的影

1 [法]安德烈·巴赞：《奥逊·威尔斯论评》，陈梅译，中国电影出版社1986年版，第62页。

2 于蓝、罗艺军等：《水华集》，中国电影出版社1997年版，第81—85页。

像，并且意在言外，使观众不仅看见描绘到的，尤能使观众感到画面以外的，即富有象外之象，意外之意。

如果说，影视意象美学的同一性与普适性在于揭示了“象以尽意”、“意生于境”乃是中外一切电影电视的普遍创造规律，那么，这种象与意的有机融合因其时代、民族、个体的差异而生发的独特风格“韵味”或“意味”，之于中国当代影视，就是水华所谈及的“中国式的，十足的东方风味，中国传统文化留下的深深的印记”，“既有来自民族社会生活的精确，而又具有高度概括力的现实主义描写，也来自中国美学精髓的诗情画意，达到高度的历史价值和美学价值的统一”。[1]这种美学印记不仅镌刻在水华的全部电影作品中，也程度不一、形式不同地显现在20世纪50年代至70年代初期中国其他优秀影作中，如故事影片《祝福》、《青春之歌》、《红旗谱》、《早春二月》、《舞台姐妹》和美术片《神笔》等，形成电影意象美学初兴时期理论阐释之外的实践性重要标志。

谢铁骊曾任《林家铺子》的副导演。1963年他独立执导的第三部影片《早春二月》，是绽放在中国电影意象美学初兴时期的瑰丽花朵。其诗情画意的意象美，既是中国电影意象美学观念的结晶，又以实践品格丰实了观念的内涵。《早春二月》力图突破影戏型故事片的传统模式，深得传统意象美学的精髓，将造型性与意识性相结合，在情景融合上达到水乳交融、浑然一体的境地，味淡情浓，言简意丰，以细腻的抒情、优美的境界著称。

谢晋1964年在其《〈舞台姐妹〉导演阐述》中，也曾唱和意味深长和含蓄美的创造手法，使影片在平静中寓有深意，选择细节要以一当十，“从平凡的事物中引导观众进戏，不仅让观众看到什么，而且要让观众能从看到的事物中联想到很多其他事情”，亦触及电影意象创造及其审美机制。早在1959年《林则徐》公映之年，谢晋在《情景交融》这篇电影美学短文中，承袭传统意象美学中景与情的审美范畴，探讨了影片中空镜头运用、景物描写与人物感情结合的问题。他亦以李白《黄鹤楼送孟浩然之广陵》的“情寓于景”为引，谈及中国美学思想常常强调的“以景结情”、“景中有意”、“情景交融”，并从自己在工作中的几次失败的教训，认识到“就是因为没有把客观的景物与主观的情绪结合起来，不知道空镜头不是空的，它必须是上面镜头的延续；或者是下面镜

1 水华：《〈林家铺子〉美学断想》，《水华集》，中国电影出版社1997年版，第84、85页。

头的序笔”。他认为，“空镜头中的景物，不但烘托气氛，陪衬人物情绪，还可以使人产生联想”。由于电影意象美学观的飞跃，致使谢晋于同年的《〈红色娘子军〉导演阐述》中，开始注重情节和场面“正”与“奇”的辩证关系，风格的鲜明时代特征、浓厚的地方色彩、浪漫主义的激情、抒情的意境和民族的形式。直至1981年谢晋在《〈天云山传奇〉导演创作随想》中，专题论述了“电影语言与人物内心世界的揭示”，即银幕上象与意美学范畴。其中最宝贵的就是针对“现在，我们的许多电影语言还停留在讲清故事的阶段”，进而强调电影艺术“是用镜头来写戏、写人、写人的灵魂的”，即以银幕之象寄意尽意，“运用电影特有的语言揭示人物的内心世界，表现人物复杂的感情”。[1]

四、振兴

自1978年底十一届三中全会以来，在中国大地上，一个具有中国特色社会主义电影创作思想体系日臻完善，一个面向市场、适应市场经济体制的电影电视发展新格局在深化改革中日渐形成，一个贴近生活、贴近民众、贴近电影电视自身特点，坚持创新、力求满足群众多样化审美需求的中国影视文化百花盛开的春天款款而来。从而也开启了电影电视意象美学的振兴时期。一个以个性化为主旨的当代整体综合影视意象美学走向，有如“雨中草色绿堪染，水上桃花红欲燃”。

影视意象美学振兴时期的显著标志，就是理论阐释与艺术实践的良性互动格局，体现在当代影视艺术创作实践中的意象风格多元化，尤其是电影意象造型风格的崛起与意象风格的多样化。而关涉当代影视意象美学的理论阐释乃至影视评论，亦呈现理论著述的系统性、理论探讨的广泛性与深入性的新特点。其闪亮的核心便是中国电影意象美学的综合化、当代化、体系化、深广化的走势。

振兴，不仅意味着并且必须实现革故鼎新。早在1962年5月下旬的一个雨夜，剧作家瞿白音写下《关于电影创新问题的独白》。这曾招致数年乌云压顶的独白，岂止是“独白”。它是作者面对现实电影界存有“中国电影只有几十

1 谢晋：《我对导演艺术的追求》，中国电影出版社1998年版，第58、234—237、11—14、106页。

年历史，没有什么传统”的说辞，俨如“懒而用”“家中百物”的凝滞现状，就在这一夜，他先后跨越历史时空，同先哲曹丕、陆机、刘勰、韩愈、黄宗羲、叶燮、赵翼隔空对话后，写下“电影创新”之独白，呼唤现实主义精神，开创无论形式还是内容的民族化、群众化的电影之新。而现实主义精神，形式与内容，依然是“象”与“意”以及如何以新形式与新内容“立象以尽意”的美学范畴。

伴随1978年“解放思想、实事求是”思想路线的确立、思想解放运动的蓬勃兴起、社会观念的更新，广大电影电视工作者冲破极左路线的禁锢，也更新观念，扩展视界，分别从创作和理论上透过个人和民族命运反思人的价值、人的尊严，进而迸发出改革社会、改革观念、改革传统的热切呼唤，呼唤影视媒介及其理论适应这一历史性变革。与此同时，新时期的新电影作品直面国外新的电影语言，首先分别从客观再现与主观表现两个方向，汲取纪实美学或新浪潮话语及其美学手段，拉动反叛传统型文学性或戏剧性电影形式与意象语言的现代化变革，涌现1979年至1984年间由第三代、第四代电影人创作的《归心似箭》、《苦恼人的笑》、《生活的颤音》、《小花》、《天云山传奇》、《巴山夜雨》、《伤逝》、《南昌起义》、《西安事变》、《邻居》、《今夜星光灿烂》、《骆驼祥子》、《沙鸥》、《城南旧事》、《乡音》等面貌一新的电影作品。即如第三代导演成荫的《西安事变》（1981），将纪实风格意象与长镜头语言和蒙太奇技巧相结合，令人瞩目。第四代导演吴贻弓的《城南旧事》（1983），其影像、声象、事象及其境象的构建，尤重意象美的创造，代表了20世纪80年代一批中年导演的创作倾向。《城南旧事》也为中国散文电影意象创造，如何实现“纷者整之，孤者辅之，板者活之，直者婉之，俗者雅之，枯者腴之”[1]提供了一个可资借鉴的范本。

中国电影诞生伊始就同戏剧结下不解之缘，分外注重故事性与情节性的影戏传统根深蒂固。这一传统的两面刃在适应中国百姓审美习惯的同时，也桎梏了中国电影与其后电视艺术造型品格的确立，并且束缚着广大受众影视文化及审美水平的提升。以《一个和八个》（1983）为发端，以《黄土地》（1984）为碑标的第五代电影人作品，为彻底变革中国电影现状和理论话语，以鲜明的现代意识和浓重的艺术个性，向中国传统型“影像化戏剧”型电影美学观念和

1 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第1页。

“三突出”创作原则发起冲击，侧重通过空间造型和视听语言及其意象结构抒写或折射创作者的主观情志与内在世界，确实打破了以往影戏叙事意象模式与叙事语言的一霸天下，给中国银幕注入视听意象语言的新鲜血液和现代气息，为其后中国电影与电视的艺术创新和多元取向奠定不可或缺的基石。

与此同时，1983年暑期，中国电影家协会、中国电影资料馆与北京电影学院等单位联合举办了“第一期全国高校电影课教师进修班”，标志电影文化及理论研究开始进入大学课堂。同年9月，中国电影评论学会的首届电影学年会收到93篇论文，以及其后结集出版的论文集，初始回应了电影制作界呼唤创新电影理论及美学观念的热切诉求。

电影制作与电影理论及美学观念的创新求索，也促进了电视的复兴与发展。中国第一座电视台于1958年5月1日开播，同年6月15日该台直播了中国第一部电视剧《一口菜饼子》，标示电视艺术传播的开端。从1958年至1978年，作为中国电视剧的初创阶段及停滞阶段，播出方式大都为黑白图像的直播方式。其艺术形式和内容，基本是影戏风格故事片的仿作。从1978年5月1日原北京电视台更名为中央电视台，虽然1979年全国拥有电视机仅有485万台，但其后增长速度很快，中国电视剧也进入复苏阶段，产量有很大发展，品种、风格、样式逐步呈现丰富多样。至1984年6年间，制作出诸如《敌营十八年》、《蹉跎岁月》、《武松》、《赤橙黄绿青蓝紫》、《高山下的花环》、《生命的故事》、《华罗庚》等一批优秀连续剧，还有优秀单本剧《女记者的画外音》、《燃烧的心》、《走进暴风雨》、《燕儿窝之夜》等。特别是《女记者的画外音》（1983）和其后的《希波克拉底誓言》（1986）等作品，积极呼应创新电影语言的新潮流，勇于探索电视意象创造新形式和电视意象造型语言，分别采用报告文学式的独特风格，或者象征、夸张的意象造型形式，拥有强烈的时代感和逼真的纪实性抑或标新立异的艺术性。电视艺术领域意象创造的新成果、新面貌和新形势，促进了1985年后中国电视艺术成熟阶段的莅临，以及电视意象美学的逐步形成，与电影比翼齐飞。

影视制作实践的东风，必然“吹皱”影视理论及美学的“一池春水”。1981年，香港学者林年同在总结60年代至70年代内地电影美学时，以论文《中国电影理论研究中有关古典美学问题的探讨》提出电影造型“游”的美学理念。实际上，它是从传统美学角度揭示了电影意象的动态性和“动态连续布局”的结

构特征，初步探讨了意境的“虚实”、叙事意象结构的“离合引生”、艺术形象创造的“神似”等美学理念，为中国电影意象美学的振兴首揭序幕。

在新时期，首展振兴中国意象美学大旗的是第五代领军人物张艺谋、陈凯歌等及其创作的《黄土地》。张艺谋1984年3月的《〈黄土地〉摄影阐述》，是中国电影意象美学步入新时代的理论新阐释，也是电影意象美学当代化的进军号角与宣言书。他承继中华文化传统，融合了传统画论、诗话、文论，从“象”说范畴阐述了电影意象造型的“色彩、光线、构图、运动四大要素”，勾勒了《黄土地》的造型蓝图及其美学追求，并且阐明了当代电影意象美学的基本美学原则。他强调意象之象造型的简洁性、概括性、凝练性、统一性、辩证性和民族性。他认为电影能拍的内容很少，但须以少胜多，“竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”。他注重色彩总调的价值与意义，崇尚中国年画的“单纯浓郁”，认为影片造型应“状难写之景，如在目前，含不尽之意，见于言外”。他从意象美学的意境说出发，强调意象造型首先在光，而加强视觉印象则出于适应“戏的需要，内容的需要”。承袭《周易》“易简”理念倡导“简练、沉稳”是构图的宗旨，坚决排斥可有可无之物，强调简练与大块面的厚重感。电影是动的艺术，但电影摄影未必只有“动”这一种手法，“山之厚处即深处，水之静时即动时”，通过镜头内部的有机调度，通过演员的运动，与不太运动的摄影机形成一个整体，造成既有层次、又有变化的视觉印象。与此同时，张艺谋强调“立意”与总体构思。从“意”论角度，他论述“大凡做一件事，必有立意，或称构思。古人有语：‘善画者，必意在笔先，宁可意到而笔不到，不可笔到而意不到。意到笔不到，不到即到也；笔到而意不到，到犹未到也’”。其关键第一在于立意要高，“取法于上，仅得其中，取法于中，故为其下”，第二在于总体结构与影片风格的完整性与统一性，“统一在这样一个基调下”。[1]

在《〈黄土地〉摄影阐述》中，张艺谋阐释了意象创新与继承传统的辩证关系。他指出20世纪“八十年代的年轻人，常被呼为‘现代青年’。所谓‘现代’，摈弃传统也。”但他申明，“其实，我们在对未来影片的构思中，从老子这几句话中得益匪浅：‘大方无隅，大器晚成，大音希声，大象无形’”，厘清

1 张艺谋：《〈黄土地〉摄影阐述》，《北京电影学院学报》1985年第1期。

了他的电影意象美学观与所谓“现代”派的分界线。它反叛传统，又回归传统，反叛的是中国电影长久单纯注重时间思维的影戏叙事传统，回归的是电影其时空复合的本体意义与价值，特别是中华民族文化的优秀传统，它不但不是“摈弃传统”，而是批判性地继承传统，发扬光大传统。他开掘传统文化资源，先后把春秋时期李聃的《老子》、庄周的《庄子》、南朝宗炳的《画山水序》、刘勰的《文心雕龙·镕裁》、唐朝李世民的《帝范》、宋代欧阳修的《六一诗话》、清代笪重光的《画筌》、布颜图的《画学心法问答》相关论述，纳入电影意象美学范畴，运用于电影意象美学的制作实践与理论阐释，给传统意象美学以电影化与当代性诠释，并且以民族文化传统和中华文化意象美学观融化并改造了当时西方现代文化思潮和西方现代电影及其美学观念的影响，表明他的电影美学观念已经超越“现代”，升华为当代电影意象美学观。

1986年，姚晓濛等几位电影理论学者，在《对一种新的电影形态的思考——试论电影意象美学》[1]等文中，积极地肯定电影意象美学在电影创作实践中的生存状态与合理性。电影理论家罗艺军于1998年初稿、2004年定稿的《第五代与电影意象造型》中，热情肯定第五代在艺术上有一股惊世骇俗的创新精神，其《一个和八个》给中国电影留下的最有价值的财富则是它的电影意象造型。“张艺谋、陈凯歌的前期创作中，意象造型成为他们艺术风格中一个最突出、最基本的元素”，“第五代导演中的吴子牛、黄建新等等也运用意象造型创造出很有特色的作品”。罗艺军详略有致地剖析了诸如《一个和八个》、《黄土地》，张艺谋的《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》，陈凯歌的《孩子王》、《霸王别姬》，吴子牛的《喋血黑谷》、《晚钟》，黄建新的《黑炮事件》，乃至第四代导演丁荫楠的《孙中山》等影作的意象造型抑或人物肖像造型形态，它们的佳绩、个性与共性。他强调电影意象造型乃中国电影对电影艺术作出的一项独特贡献。与此同时，他也指出任何风格化的艺术处理，既会带来某些艺术上的优势和特殊魅力，也会带来某些艺术上的弱势和局限，诸如意象造型的影片，大多弱于人物性格刻画和情节的丰富性等。尽管存在明显局限，他仍断言：“这种造型方法及相应的电影语言创新，不至于从此昙花一现，声销迹匿”。[2]

1　姚晓濛：《对一种新的电影形态的思考——试论电影意象美学》，《当代电影》1986年第6期。
2　罗艺军：《第五代与电影意象造型》，《当代电影》2005年第3期。

在影视教育实践与学术研究基础上，本书作者之一潘秀通与万丽玲于1991年出版的《电影艺术新论——交叉与分离》一书努力为中国电影意象美学的振兴提供两个新的增长点：

其一，依据“物合而成，离而分”[1]的辩证法则和《自然辩证法》中“对立的相互渗透的规律”[2]，该书的第六章“画面与符号”专章阐释了意象与符号的交叉性与分离性，以中华文化意象论解析流行中的西方电影符号学，指出“古书《周易》所谓‘立象以尽意’，即已表明任何符号都是‘意象’符号，它从物象与意识的交叉融合中分离出来”。一部影片作为完整的表意整体、整一的意象系统而存在，影像画面只是它的一个主要符码系统。“影象画面符号乃是人类主观情感与情感经验的物化形式，‘立象以尽意’的外化形态”，“所谓‘意’，即画面意象符号的所指，被表示的成分，构成符号的内容”。[3]基于意象与符号相对应和互通的认识，他们把电影意象美学观与电影符号学相融合，不仅将大行其道的西方电影符号学为意象美学观所同化，并且使电影意象美学框架自身经过对其吸纳与融化而扩容。

其二，该书将电影意象美学观同当代整体综合美学观念相结合，提出以电影意象为血脉、“以个性化为主旨的当代整体综合美学”观念。面对20世纪80年代中国新电影的异军突起，作者认为，当《黄土地》刚刚展露自己的嫩苗时，有些人不免存有“使大多数观众失望，总不能算完美的探索”之类遗憾和担忧。以《红高粱》(1987)等又一批影片取得的成功为里程碑，表明发端于中国电影新时期伊始的新浪潮电影及其美学观念，已经跨越《黄土地》等影片所处于的艰苦探索阶段，开始走向成熟，奔向更新的天地。它们都程度不同地实现了在长镜头与蒙太奇、景深空间与线性时间、造型性与情节性、教化性与愉悦性、外在纪实因素与内在心理因素、再现与表现、传统主义与非传统主义、“影象”“意象”与“影戏”、艺术性与商业性等诸多范畴、诸多系列、诸多层次的整体交叉综合中的个性化追求，自成一家，别具一格，迎头赶上世界当代电影整体综合美学的大潮，开始以不同的姿态冲向世界。[4]影视意象整体综合美学有

1 [战国·秦]吕不韦：《吕氏春秋》,《诸子集成》(8)，岳麓书社1996年版，第140页。

2 《马克思恩格斯选集》(3)，人民出版社1972年版，第484页。

3 潘秀通、万丽玲：《电影艺术新论——交叉与分离》，中国电影出版社1991年版，第111—117页。

4 潘秀通、万丽玲：《电影艺术新论——交叉与分离》，中国电影出版社1991年版，第16页。

别于以往任何美学乃至综合美学的是它的当代性、极大的包容性，因而拥有广阔的发展前景。

2000年，北京电影学院教授王迪、王志敏出版的《中国电影与意境》[1]，刘书亮2008年出版的《中国电影意境论》[2]，都从中国传统艺术与美学所追求的意境论研究中国当代电影及电影学。中华文化意境理论始于意象论，又是意象论的延展性发展与扩容。当代电影意境理论则触及电影意象“所创造的意义境界”[3]，它从电影意象的民族化审美范畴角度完善了中国当代意象美学领域意境审美价值系统的建构。

“历史活动是群众的活动，随着历史活动的深入，必将是群众队伍的扩大。”[4]当代影视意象美学振兴的又一个鲜明标识，是伴随中国影视教育的飞跃发展、新生代影视人执镜上阵，影视意象美学研究领域内理论队伍不断壮大，学术视野日趋扩展，理论成果层出不穷。就科研论文而言，据笔者不完全统计，从1986年至2014年间，在内地学术刊物发表和在重大学术研讨会论文集入选的影视意象论文计210篇。其中头10年25篇，占11.9%，后18年185篇，占88.1%；电视意象美学论文总计44篇，占总成果20.95%。尤其近5年，呈井喷态势，喜人的128篇是28年的60.95%，充分表明当代影视意象美学观存在的合理性，且日益被影视创作界、理论界和影视教育界所广泛认同。

高等院校影视艺术及相关专业的教师和硕士、博士们，已经成为这支学术队伍的主力军。例如，山东艺术学院教授田川流1992年发表的《试论中国当代电影的意象追求——对一种叙事语言的阐释》[5]，较早触及电影意象观念，并为这种新的叙事语言鼓与呼。山东师范大学文学院一位研究生在2008年发表的论文中，以影象、声象、事象的意象结构观，举证第六代导演中荣获威尼斯电影节金狮奖的《三峡好人》，剖析其“独特的电影理念与其国家民族隐喻性的内涵”，并探讨“将传统审美话语加以改造来阐述本土电影，进而诞生中国自己的电影理论话语”[6]。南京师范大学一位博士生于2011年发表的论文，有理有据地

1　王迪、王志敏：《中国电影与意境》，中国电影出版社2000年版。
2　刘书亮：《中国电影意境论》，中国传媒大学出版社2008年版。
3　王迪、王志敏：《中国电影与意境》，中国电影出版社2000年版，第89页。
4　马克思、恩格斯：《神圣家族（节选）》，《马克思恩格斯文集》（1），人民出版社2009年版，第287页。
5　田川流：《试论中国当代电影的意象追求——对一种叙事语言的阐释》，《当代电影》1992年第5期。
6　许玉庆：《意象世界与民族国家的镜像隐喻——评贾樟柯的〈三峡好人〉》，《电影文学》2008年第1期。

阐发了“‘意象’作为中国自主电影理论的可能”[1]之论断。

为探索影视意象美学的适用域，本书的另一作者潘源尝试将意象美学观运用于中外著名导演及其作品的评论与鉴赏之中，先后在《水华：铸精金磨良玉》（2009）、《“织锦裁编写意深”——重读电影〈大红灯笼高高挂〉》（2006）、《论陈凯歌影片的意象创造》（2007）、《“主旋律”的多彩变奏——尹力导演的常人意象美学世界》（2011）、《论陆川电影风格的创造》（2015），以及评论美国导演迈克尔·贝的《世界末日》（又译《绝世天劫》）、澳大利亚导演彼得·威尔的《楚门的世界》、英裔导演雷德利·斯科特的《角斗士》、英国导演斯蒂芬·弗雷斯《女王》[2]等文中求证中国当代影视意象美学理论的可实践性与普遍适用性。发表于2008年的论文《中国电影理论的本土化建构》，在对外来电影理论进行本土化审视的基础上，论述了“以本土文化为根底建构电影理论”的观念，阐明“立象以尽意”反映了中国特有的具象思维范式，重意象，超越语言的局限，主张化意为象，炼意成境，以明象、设境来明心达旨，传情表意。认为，同西方的语言符号学相较，中国文化的“意象论”似乎更适合阐释“以象表意”的视觉艺术传播，所以，从本土文化出发，承继中华文化传统“意象”论，以本土文化立场与视角观照电影艺术形态，不失为构建中国电影理论的一种有益尝试。[3]

福建师范大学一位硕士研究生，在2008年发表的论文中，勇于尝试探讨“‘革命样板戏’的修辞意象系统”，[4]从不同角度探求并且印证影视意象美学观念的适用性与学术生命力。

一个观念好比一颗种子：种子的发芽，生长，开花，要从水分，空气，阳光，泥土中吸取养料；观念的成熟与成形也需要周围的人在精神上予以补充，帮助发展。[5]中国当代影视意象美学的振兴，同样离不开各种媒体的浇灌、扶持、镌刻与传扬。尤须提及的是《电影文学》和《电影评介》杂志社，1986年至2014年所发表的影视意象论文分别为39篇和19篇，二者之和乃是全国28年所发总量的27.62%。

---

1 孙鹏：《“意象”作为中国自主电影理论的可能》，《电影文学》2011年第8期。

2 郑雪来主编：《世界电影鉴赏辞典［增订版·第4编］》，福建教育出版社2013年版，第791—798、854—861、923—930、1130—1137页。

3 潘源：《中国电影理论的本土化建构》，《改革开放与中国电影30年——纪念改革开放三十周年电影论坛文集》，中国电影出版社2008年版，第664—673页。

4 范贵清：《“革命样板戏”的修辞意象系统论析》，《东南传播》2008年第6期。

5 ［法］丹纳：《艺术哲学》，傅雷译，人民文学出版社1981年版，第37页。

中国影视意象美学的振兴之路，就是依靠热心于影视理论的众人一步步踪迹得以拓展，其当代影视意象美学之塔，亦由他们的一块块砖石垒就。只要恪尽职守，勇于进取创造，每个人都是一部特定历史的现实书写者。因为历史路径，就在脚下。

第四节　意象思维的同一性与差异性

任何思想史都是思维模式的历史。弗雷德里克·詹姆逊作为当代美国著名评论家和理论家，他在《语言的牢笼》一书中指出，人的头脑会区分符号，并“全部可以由‘同一’和‘差异’这两个词来概括”。[1]位居中国唐代肃宗、代宗前后两朝的国师慧忠，他讲经时则说，“同中有异，异中有同”[2]。尽管两人相隔千余年，表述语言有别，但所述之道之理，可谓“苗同一秀”，他们揭示的乃是贯古今、融中外的通“天下之则”。

当代影视意象论及其美学，作为中华文化意象论流经当代影视文化时空领域的一条支流，不仅要与中国当代文学艺术的其他河川相融合，并且必然会同世界上其他民族文化及其美学理念相渗透，相融汇，竞相流注全球文明之海。影视意象思维既在追寻对全人类而言的大致相同的价值，也在表现本民族文化的独创性价值。

一、形象与意象

1947年，郑君里在他初版的《角色的诞生》中，提出电影的意象美学观念，并且论述了意象思维与形象思维的关联。

思维与人类共生共存。电影电视的制作与传播，都是人类思维的结晶，反映着传播者与受传者对世界的认知与阐释。“阐释是一种思想的模式”[3]。影视思维是人类思维模式在电影电视领域的体现，大体上也离不开形象思维、符号思

1 ［美］弗雷德里克·詹姆逊：《语言的牢笼》，钱佼汝译，百花洲文艺出版社1997年版，第1、15页。
2 ［五代］释静、释筠：《祖堂集》（卷3），上海古籍出版社1984年影印版。
3 ［美］尼尔·波兹曼：《娱乐至死》，广西师范大学出版社2009年版，第58页。

维和意象思维几种模式。意象思维同形象思维、符号思维既有同一性，也有差异性。

1. 形象思维与意象思维

所谓形象思维，是指一种在认识世界的过程中，注重以直观形象的表象进行思维的方式。艺术创造中的形象思维，是艺术家在创作过程中始终伴随着形象、情感以及联想和想象的思维方式。这种“形象思维”，相当于古希腊人的“Phantasia”和古罗马人的“Imagination”，中文译者都译之为“想象”。14世纪至15世纪即中世纪后期，已有个别作者将Phantasia指涉为高级的、富于创造性的想象，而Phantasia则为低级的幻想或梦想。生活在17世纪中期至18世纪初期的德国哲学家莱布尼茨所用的“Intuition”，就不被译为“直觉”而译为“形象”或“形象观感”[1]。

形象思维论注重想象和记忆。古希腊哲学家亚里士多德就说：“记忆和想象属于心灵的同一部分。”[2]法国18世纪启蒙时代思想家伏尔泰认为，“想象有两种：一种简单地保存对事物的印象；另一种将这些印象千变万化地排列组合”。前者称为消极想象，后者称为积极想象。“积极想象把思考、组合与记忆结合起来。”[3]德国古典哲学创始人康德说：“想象力是一个创造性的认识功能；它有本领，能从真正的自然界所呈供的素材里创造出另一个相像的自然界。”[4]俄国哲学家、文学评论家别林斯基于1838年则把形象思维定义为“寓于形象的思维”[5]。他阐释说，“我们把艺术叫做思维”，这种思维“是用形象和画面，而不是用三段论法和两端论法来进行议论和思考”[6]的艺术思维，一种同理性思维或称逻辑思维相分离、相隔绝的思维。

应当说，他们本意似乎都在说明主观世界意中之“思”的想象力，是架在客观自然界与另一个相像的意象或符号自然界之间的桥梁。中华文化意象论中

1 《外国理论家作家论形象思维》，中国社会科学出版社1979年版，第4—5页。

2 ［古希腊］亚里士多德：《心灵论》，《外国理论家作家论形象思维》，中国社会科学出版社1979年版，第8页。

3 ［法］伏尔泰：《哲学词典》，《外国理论家作家论形象思维》，中国社会科学出版社1979年版，第32页。

4 ［德］康德：《判断力批判》，《外国理论家作家论形象思维》，中国社会科学出版社1979年版，第33页。

5 ［俄］别林斯基：《伊凡·瓦年科讲述的〈俄罗斯童话〉》，《外国理论家作家论形象思维》，中国社会科学出版社1979年版，第55页。

6 《外国理论家作家论形象思维》，中国社会科学出版社1979年版，第59、68页。

寓意之象的创造，自当有“寓于形象”思维的层面。倘以中华文化意象论阐释，形象思维便是“思寓于象”，“象以运思”，近于中国南朝文学理论批评家刘勰的“神与物游”。在此意义上，意象思维与形象思维则交叉重叠。

但别林斯基的形象思维同刘勰的“窥意象而运斤”有所差异。因为意象之“意”包罗欲、情、思、识、理、道。别林斯基最初定义的“形象思维”，是“用形象来思考”，“通过想象，首先诉于感情”，即以象运思、以思传情的思维。其情与思只是“意”的部分内涵，而且“不是用理性，不是用理智，不是用感觉，也不是用他灵魂的某一种机能来洞察观念”[1]，即与识、理、道相割裂。为此，形象思维论也一直留存了被质疑和争议、探讨的空间。同时代的文学家冈察洛夫就质疑“‘别林斯基说：‘艺术家是用形象来思考的’”，“但是，他如何思考呢——这就是复杂难解的、众说纷纭的老问题了”。[2]

1845年别林斯基针对当时文学界对形象思维论的质疑，将艺术与科学、艺术思维与科学的理性思维相区分，阐释“科学通过理性的分解活动，从活生生的现象中把普遍观念抽引出来。艺术通过想象的创造活动，用活生生的形象把普遍观念显示出来”[3]。以此拨转起初的形象思维概念偏重形象与想象而缺乏“普遍观念”的先天软骨症状，以及虽有想象之“火”却依旧可能不成“焰”的浮想偏颇。“用活生生的形象把普遍观念显示出来”，其“普遍观念”可以含有“识、理、道”成分。于是，经过别林斯基的“修补”，才使他的“形象思维”与中华文化“立象以尽意”的“意象思维”近于等值。然而，其“修补”部分并未能在“形象思维”概念本体内得以显现，而意象思维的“立象尽意”特质，却无须补充说明便令人一目了然。

形象思维有“形象”，有“想象与情感”，又有了“观念”，将如何“思维”？对此，1879年俄国文学家冈察洛夫对于别林斯基关于“形象思维”的补充说明，又有说明性补充。他认为，在所谓形象思维中，要“看艺术家身上什么占主导地位而定：是理智呢，还是想象和所谓的心灵（指感情）”。如果理智“支配想象和心灵”，“观念往往不通过形象而表达出来”，“要是才华不

1 《外国理论家作家论形象思维》，中国社会科学出版社1979年版，第58、62、71页。

2 ［俄］冈察洛夫：《迟做总比不做好（1879）》，《外国理论家作家论形象思维》，中国社会科学出版社1979年版，第106页。

3 ［俄］别林斯基：《俄国文学史试论》，《外国理论家作家论形象思维》，中国社会科学出版社1979年版，第74页。

大，观念就会遮盖形象，成为倾向”，与此相反，在又有丰富的想象又有理智的情况下，“形象便吞没了意义、观念，成为倾向”，[1]将依然陷于跛足境地。

电影电视的思维，是凭借科学技术借助动态形象，通过影像、声象和事象直观呈现于银幕、荧屏和观众面前的思维，它的起跑点自然是“象以运思”的具象思维，重视真实界和想象界的想象力和形象性。德国学者于果·明斯特伯格是第一位从美学角度探索电影的心理学家，他于1916年出版的《电影：一次心理学研究》是电影史上第一部卓有分量的理论著作。但他依然强调“记忆和想象力的作用在电影艺术里还可以有一个更丰富的意义。银幕不仅可以展现出我们记起的或想象的情景，而且还可以展现出剧中人在自己心里想到的情景”，在他所谓的“整个影戏的思维构成方面”起着“并非不重要的作用”。[2]可以看出，于果·明斯特伯格的电影心理学，仍然囿于影戏服从于心理法则的形象思维，依然只是驻足于影视意象美学观的“意象之象”层面。

毫无疑问，影视意象思维含有形象思维要素。“立象以尽意”作为影视意象论的血脉，其直接意义就是取法万物形象以充分表达心意或意念乃至情思，既然通过“立象”而实现，自然起步于“寓于形象的思维”。因而表明影视意象思维与形象思维具有同一性。

影视意象之“象”就是万物形象。在中华文化意象论萌生阶段，形象概念曾先后以“象形”与“形象”两词语展示。如春秋时期《管子》的“若影之象形”，汉初《新书》的“犹景之象形”，南齐时代《古画品录》的“应物象形”；战国时期《吕氏春秋》的“不设形象”，西汉《淮南子》的“天化育而无形象”，东汉《周易参同契》的“道之形象”，都分别指涉“象”、“象形”或者“形象”。影视意象之“象”所包含的影像、声象、事象及其境象，以及构成“影像”的人、景、物、光、色等形象元素，实质都是动态幻觉形象。但是，影视意象思维不同于形象思维的根本分离点，就是它虽然也仰赖科学技术摄取万物形象，但须进而化为“立”于银屏的动态幻觉之“象”，并且是“以”其动态幻“象”而“尽意”的思维，已非纯然“寓于形象”的思维。

西汉刘安《淮南子》所说的“喻意象形”，其思维已然超越形象思维，升华为意象思维。所谓意象思维，乃是寓于“尽意”之“象”的思维，或者说是

1 ［俄］冈察洛夫：《迟做总比不做好（1879）》，中国社会科学出版社1979年版，第106—107页。

2 ［德］于果·明斯特伯格：《电影心理学》，《外国电影理论文选》，上海文艺出版社1995年版，第16页。

借“神与物游”而“尽意”的形象思维，立足于形象思维，又超然于形象思维。在意象创造时，即已带有鲜明意识或情感，因而中国古时即有“兴象”之称谓。基于此，其创造过程大凡都是“意在象前，象生意后”[1]，或曰“意在笔前”，以意识或意念、情感驾驭“立象”创造。意象思维兼顾“象”与“意”的思维，其立象尽意的本质，既兼容、吞并了形象思维，又区别于形象思维。这正是意象思维的独特性色彩。而“形象思维只是一种变成意识的很不完全的形式。”[2]

中国电影诞生伊始，其理论构建即已跃出形象思维的界域。顾肯夫1921年的《影戏杂志》发刊词，作为中国电影理论创建的首篇宣言，认为电影“是光学作用的一种现象”，因其费用、时间、精神三方面经济的优势，更要使观众“多得到一些科学知识”，还要比戏剧更加成为“发扬文化传达教育的利器”，强调电影光学影像的立意要高，“有价值”，替“中国人争人格”。[3]其思维的实质，就是“象”与“意”的结合。有意之象为意象，无意之象只是形象。

新中国成立前后，中国的电影界与戏剧表演界接受了苏联的斯坦尼表演体系、蒙太奇学派、形象思维论和毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》等多种美学观念、多种艺术思维模式的影响，但万变不离其宗，始终没有脱离中华文化意象思维的主脉。1941年4月14日，在假座中苏文化协会下属的一个茶馆举行的“如何建立现实主义的演剧体系”座谈会上，阳翰笙提出“斯坦尼体系中国化”的战略口号。在此前四天，一直潜心翻译和研究斯坦尼体系的郑君里，以钱烈为笔名在《新华日报》发表了《建立现实主义的演出体系》[4]，提出建立现实主义的影剧表演体系的设想。在1947年初版的《角色的诞生》中，他将斯坦尼体系中国化，形象思维意象化，提出电影与戏剧的表演“先得孕育了角色的意象，才能够在排演中产生它的形象”，“意象是心灵的构思，而形象是心灵经验的体现”，“形象可能与意象同时产生。演员对角色的每一种意象构思，本身就是一种对形象的试探”。他将意象思维论与形象思维论两相融合，强调

1 ［唐代］徐寅：《雅道机要》，《四库未收书提要·钓矶文集》。

2 ［奥］西格蒙德·弗洛伊德：《自我与本我》，《弗洛伊德后期著作选》，上海译文出版社2005年版，第171—172页。

3 顾肯夫：《〈影戏杂志〉发刊词》，《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第7—9页。

4 钱烈（郑君里）：《建立现实主义的演出体系》，《新华日报·戏剧节专刊》1941年4月10日。

内意象乃是形象思维的基础与核心，并且升华为“这一种创造的意象”，乃为中外古今“一切艺术家在创造之前所共有”。在1963年的“新版自序”里，于新时代与新形势条件下，郑君里对意象思维的新阐释就是，艺术创造的“这一切”，“必须置于理性的指导之下”，而“自始至终，即使在理性认识阶段也必须借助于具体、生动的感觉材料”[1]。尽管主导性有所变易，但依然不改意象思维其兼容象与意、感性与理性、形象思维与理性思维的独特本色与本质。

在当代影视意象美学振兴阶段初期，张艺谋执镜《黄土地》时，他在“摄影阐述”即已明确规划：“必有立意”，“宁可意到而笔不到，不可笔到而意不到”，继承中华优秀文化传统，“状写难写之景，如在目前，含不尽之意，见于言外”，在一个反抗买卖婚姻的故事中，渗透“对人、对土地深深的爱和对光明的执著的追求”。为此，全片中大量运用同景别、同机位、同镜头焦距，甚至同光孔的重复镜头，以表现在近乎凝固的生活状态中，人的挣扎与渴望。影片的创作实践表明，《黄土地》独树一帜的影像风格，把写意与写实有机融合，虚实相映，水乳交融，几近炉火纯青，突破了往昔单向的形象思维抑或理性思维观长期桎梏下的老套路，开创了中国第五代电影的意象造型思维的崭新风貌。

2. 符号思维与完善的思维

“寓于形象的思维”作为形象思维的简明定义，其自身未能阐释清楚它缘何能“用活生生的形象把普遍观念显示出来”；即便“想象的创造活动”，又何以能够坐上“理性的分解活动”这辆科学思维的直通车，“把普遍观念抽引出来”并“显示出来”。这一直是形象思维论与非形象思维论者长期纠结的要点。

古希腊哲学大师亚里士多德就认为，想象不同于感觉和判断，“想象和判断是不同的思想方式”[2]。德国哲学家戈特弗里德·威廉·莱布尼茨认为，“认识可以分为暧昧的和显明的；显明的认识又可以分为清晰的和混乱的；清晰的认识又可以分为足够的和不足够的；足够的认识又可以分为符号的和形象的”，惟有“既足够而又有形象是最完善的认识”。最完善的认识与思维乃是“符号

1 郑君里：《角色的诞生》，中国电影出版社1981年版，第59、60、58、14页。

2 ［古希腊］亚里士多德：《心灵论》，《外国理论家作家论形象思维》，中国社会科学出版社1979年版，第8页。

的和形象的”两种思维的兼容。他特别将“不去注视事物的具体性质而用符号来代替它”的“这种思维”称为“瞎了眼睛的或符号的思维”。他所以称符号思维是“瞎了眼睛的思想”，是因其“完全没有感性和感情的内容，而只赤裸裸地运用着符号”。[1]重于感性的形象思维与偏于理性的符号思维虽然都被并列为“足够的”，但均因各自只居一端而都是并非产生“最完善的认识”的思维模式。

依据莱布尼茨的理念推论，中华文化的意象思维，既包含“象”的形象思维，又含有“意”的理性思维，兼有“符号的和形象的”，“既足够而又有形象”，完全可以称得上是产生“最完善的认识”的思维模式。

俄国现实主义美学和文艺批评的奠基人维·格·别林斯基1845年认为，科学通过思想直截了当地对理智发生作用，艺术则是直接地对一个人的感情发生作用。由于这是两个完全背道而驰的极端，他只好寄希望“在历史中，科学与艺术才会汇合在一起，来达到同一个目的”。[2]

符号思维也并非全然“瞎了眼睛”的思维。皮尔斯的符号三元论，把符号分为图像符号、标志符号和象征符号，其中也含有“微睁两眼”的形象思维成分，使它同形象思维、意象思维拥有一条同一性的窄窄通道。无奈索绪尔可是现代语言学之父，一位语言符号学派大师，出于专业和学术惯性，长于以语言符号的视角观照世界，阐释世界，势必驾轻就熟地依照语言符号的模型，塑造出语言符号思维模式。他的符号学两元论提出的语言与言语、能指与所指、组合与聚合、共时与历时等双色对立的面粉，都只是在语言学的“箩里转”。凭借符号学对世界的认知和阐释，包括构建影视美学观，倘要抵达彼岸，纵然九曲十八弯峰回路转，到头来依然是绕不开“语言”的这道索桥，只能“围魏救赵”。

如若依照英国科学家卡尔·波普尔的诠释，人类语言本应属于所有三个世界：就语言的物理作用与物理符号组成而言，它属于第一世界；就它表示一种主观的或心理的状态而言，也属于第二世界；就语言包容信息而言，它又属于

1 ［德］莱布尼茨：《关于认识、真理和观念的沉思》，《外国理论家作家论形象思维》，中国社会科学出版社1979年版，第18—19页。

2 ［俄］别林斯基：《俄国文学史试论》，《外国理论家作家论形象思维》，中国社会科学出版社1979年版，第74页。

第三世界。[1]尽管他的第三世界概念同中华文化意象论的第三自然理念还有所差异，然而他所谓的“语言”，既然贯穿于客观自然界、主观自然界和意象或符号自然界，也就应当有可能贯通形象思维、抽象思维和意象思维之间的壁垒，拓开通向完善思维的宽广大道。

然而，这毕竟不是符号学的理念。索绪尔把符号只限定于语言范畴，且认为“语言是一种表达观念的符号系统”[2]。这就使“语言”蒸发掉感性与形象的浆汁，被风干成只是表达抽象观念的符号，拘囿于以语言符号“表达观念”的理性思维视界，只能与形象思维和意象思维隔岸遥望。

中国古代先哲们即已意识到“言”以表“意”的局限性。《周易》记载，“书不尽言，言不尽意。”所以才有圣哲“立象以尽意”[3]之说。庄子说，“语之所贵者意也，意有所随。意之所随者，不可以言传”[4]，也是讲语言符号思维总有“言传”不及之弊。西汉学者桓宽认为“言不尽物”[5]，语不称象，语言不能把万物形貌完整地展现出来。事实上，在现实生活中，由于时隔日久，某人的姓名可能淡忘，而其相貌影像却会长久浮现于记忆之海。对一个人的形象或许三言两语谈不清楚，而一幅照片或几秒钟的录像带，令人一目了然。早在三国时期，魏国学者王弼就已经深悟并且强调“尽意莫若象”，“意以象尽”，[6]道出意象思维的特色与实质。

爱因斯坦曾说：“一种理论的前提的简单性越大，它所涉及的事物的种类越多，它的应用范围越广，它给人们的印象就越深。”[7]中国古书《周易》包含着丰富的哲学思想和许多有价值的思维方法论，简易性原则即为其一。它指出，“易则易知，简则易从”，“易简而天下之理得”，“天下之理得，而成位乎其中”。[8]由“易象”之根底而生发意象思维，作为象与意合、融理性思维与形象思维于一炉的综合思维模式，对世界的认知和阐释，可以不必像符号思维那样绕弯子“围魏救赵”，而“直捣黄龙府”。当然，意象思维不会将语言思维拒之门

1 ［英］卡尔·波普尔：《客观知识》，上海译文出版社2001年版，第167页。
2 ［瑞士］费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，商务印书馆2005年版，第37页。
3 《十三经注疏·周易正义》，中华书局1980年版，第82页。
4 ［清代］王先谦：《庄子集解》，《诸子集成》（4），岳麓书社1996年版，第108页。
5 ［汉代］桓宽：《盐铁论》，《诸子集成》（10），岳麓书社1996年版，第6页。
6 ［三国·魏］王弼：《周易略例·明象》，《王弼集校释》，中华书局1980年版，第609页。
7 ［美］爱因斯坦：《自述（1946）》，《爱因斯坦文集》（1），商务印书馆2009年版。
8 《十三经注疏·周易正义》，中华书局1980年版，第76页。

外。古老的“易象”就既有卦象，又有爻辞，图文并用；而影视意象的基本结构，其影像中包含字幕，话语在有声电影声象中依旧占有重要地位。因此，影视意象思维无愧为莱布尼茨所谓的“既足够而又有形象”的“最完善的”思维模式，博采各思维模式与美学理念之长，集诸多文化基因之川流，同归文明之江海。

20世纪60年代中期，法国学者克里斯蒂安·麦茨发表了《电影：语言系统还是语言》(1964)，标志结构主义符号学和电影符号学的问世。接踵而至的是意大利电影家帕索里尼的《诗的电影》(1965)，意大利符号学家乌伯托·艾柯的《电影代码的分节》(1967)，以及英国学者彼得·沃伦等人的电影理论著述，宣告电影符号学的崛起。它们虽然以瑞士结构主义语言学家索绪尔的理论为基础，成为应用符号学理论研究电影艺术的一门符号学新分支，但重在运用结构语言学方法探讨电影语言而不同于一般语言的独特建构，主要是影像语言及其意义。新兴的电影符号学派，虽然在挑战巴赞的“摄影影像本体论”和克拉考尔的“物质现实的复原”理论，且不远离电影本体，便极大地扩展了电影理论的视野与内容，其思维成果，客观上也为影视意象论及其美学的当代性阐释与更新提供了丰富的资源。尤其麦茨所著《想象的能指》(1975)，作为第二电影符号学的经典著述，将语言学和精神分析这样两个符号学的主要“源泉”合流，形成以心理结构模式研究电影的第二电影符号学，进一步完善了电影符号学的思维机制，并且为人们提供探赜索隐、敲开电影与电影符号学那扇神秘门扉的密钥。它以“想象的能指”为脉络，贯通了电影创造的真实界、想象界与象征界，诠释了电影的镜象特征及其认同机制，电影与梦的联系与区别，扩展了电影符号思维的功能与价值。它认为，在任何艺术中，单独一部作品的“潜在表意总是与一个总体所指和一个总体能指的这种‘相钩’有关”[1]，这正和意象论所蕴含的“象”与“意”有机融合而实现“立象以尽意”功能相呼应，相媲美。这就使得西方的电影符号思维与中华文化的影视意象思维在此节点上开始并入同一跑道，分别切向黑格尔所谓美的创造乃是“理性内容和现实形象互相渗透融会的过程”[2]。

但是，麦茨的电影符号学，由于承袭了拉康的真实界、想象界、象征界

1 ［法］克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指》，王志敏译，中国广播电视出版社2006年版，第33页。
2 ［德］黑格尔：《美学》(第一卷)，朱光潜译，人民文学出版社1958年版，第349页。

的“三界”理论，有意或无意地将电影符号的功能偏移并且强化在“象征”界上，于是又形成一个拐点，把电影符号学的思维拐向皮尔斯符号三元论中“象征符号”的狭小胡同，将束缚电影电视的创造性思维和通向繁荣之路的完善思维。象征意义，只是以象表述意之理念的一个方面，一个部分，而非“意”之整体和全部。

新时期以来的中国影视界，尤其是电影首当其冲，从实践到理论都历经了一个从封闭到开放、从“仿现代”到“融中西”、从单纯化到综合化、从单一性到多元化的美学探索过程。新思想与新内容必然呼唤新形式和新话语。毋庸讳言，以西方电影符号学为先行者的诸多美学观或哲学观，随同西方现代电影和理论传播的长驱直入，曾经作为一种新的文化基因和催化剂，对促进中国电影从形式到内容乃至话语和思维模式的现代变革，发挥了不可估量的影响。然而，反叛传统的仿现代主义乃至现代主义话语及其思维模式，虽然是对电影意象风格与电影美学运动的新变革、新创造，电影演进历程中的一个必由阶段，有其自我肯定性与合理性，但并非影视美学的终极，亦非完善的思维模式。

譬如，新时期电影于20世纪80年代初期，有的曾试图以现代主义电影作品为范本，为中国电影补上现代电影一课。但相对于世界范围内的电影早在60年代即已开始显现出来的商业性与实验性、通俗性与先锋性、综合化与个性化相沟通、相融合的全球化当代整体综合美学的主流走向，则具有难以克服的滞后性与先天的软骨性、短命性。因而，面对专家学者“叫好”而众多观众“不叫座”的困境，特别是面对当代中国由适应计划经济体制向适应社会主义市场经济体制转变的巨大变革，包括方兴未艾的电影市场的挑战，第五代电影人惟能顺应时代大潮，适时转变观念，各寻新生路。于是，以1987年张艺谋寻求“商业性与雅文化的交叉点”而创作的《红高粱》为起点，中国电影开始从单纯化走向多元化，同全球化的当代电影美学主导潮流汇合，从此步入个性化与综合化、民族性与世界性相融汇的当代电影里程，亦即步入以个性化为主旨的当代整体综合思维的宽广天地。

基于中华文化意象论的当代影视整体综合美学的开放视角，可谓称得起德国哲学家莱布尼茨所理想的既是“符号的”也是“形象”的，“既足够而又有形象”的“最完善的认识”与思维模式。意象思维兼容了具象与抽象、实与虚、形象思维与理性思维，是综合性全备的思维模式。其影视意象通过“立象”造

型兼具表象、表述、表情、表意乃至表风格的综合性“尽意”功能。电影电视的意象本体之“意”，涵盖了“象外”主创者所表达的和“象内”人、景、物、光、色、境所渗透的欲望、情感、思想、认识、理念、观念主张乃至意识形态，以及意象整体构成所显现的风格韵味。

例如，历经1984年至1993十年导演生涯，陈凯歌执导《霸王别姬》(1993)意味着他哲学思维和创作之道趋于成熟。影片不仅具有精心铸造的叙事话语、声画语言和个性风格韵味，并且拥有令人透过电影意象的创造所深刻感受到的哲学与美学内核。影片依托于一系列“双项对立”的哲学范畴，通过由同名京剧剧目的舞台演绎而扭结起来的程蝶衣、段小楼、菊仙三人，在半个世纪风雨历程中的跌宕起落、合合分分，终于重演“霸王别姬”的悲剧命运，阐发了创作者对人生、人性的哲学思考和电影艺术创造的审美意识。《霸王别姬》能够成为陈凯歌导演生涯第二阶段的里程碑作品，是它实现了主创者从《黄土地》、《孩子王》、《边走边唱》式的散文诗型、隐喻型、寓言型的电影意象叙事，转型为更加注重故事情节，更能拥有观众的诗意历史叙事和生活意象型叙事。影片既巧妙地将京剧艺术的历史境遇与京剧名伶的悲欢人生、剧中人物的遭际与扮演者的命运组合成一种同构关系，通过传统的影戏叙事与现代隐喻叙事相融合的新型表述手段，演绎了一个关注民生、关注人性的悲剧故事，且又依然注重以写实与写意相结合的意象造型将内容实体呈现于银幕，独具韵律美与诗意美。其后，《风月》(1996)、《荆轲刺秦王》(1999)、《和你在一起》(2002)、《温柔地杀我》(2002)、《无极》(2005)、《梅兰芳》(2008)、《赵氏孤儿》(2010)等，其题材内容虽囊括古今中外，但基本都是《霸王别姬》所奠立的历史意象型叙事与生活意象型叙事模式的延续或复唱。诸多叙事意象形态的有机融合，并且从中凸显陈凯歌影片的个人风格，正是当代整体综合意象思维美学观念的鲜明体现。

影视意象美学作为相对比较完善的思维形式，就宏观整体而言，亦须完备、多维、多样。这意味着艺术园地里，无论在大时代抑或“小时代”，任一花草抑或奇葩，即便是可以炮制药品和毒品的罂粟花，它作为单枝单品的存在，都只是万紫千红的一个点缀，显现真与伪、善与恶、美与丑相依存、相比较而存在的自然生态，并且在镜鉴观赏者的审美判断力。倘有一种自觉抑或不自觉的舆论推动力，为了片面攫取某种单一价值，“舍大道而任小物”(《管

子·任法第四十五》），生造一片迷彩，诱人推广一品奇葩乃至罂粟花，使万紫千红变异为奇葩化或罂粟化，走向褊狭之迷途，必然摧毁艺术自然的生态平衡，也必然终极承受历史发展过程中“物极必反”规律的制约。

二、意象与镜象

在水华执导《林家铺子》（1959）的全程中，自觉地以“中国美学精髓”打磨电影意象，并以“时代的镜子”理念指导创作，在原作文学意象的基础上，依然将影片作为“社会的一面镜子，从镜子里反映着当时中国社会的一幅缩影”[1]。

“镜子”说乃是影视意象美学的一个构成成分。因为影视意象的构成首先是镜象，镜象文化是为影视意象美学所拥有的中华民族文化特色之一。

自然万象如何经由镜头，由镜象经过意象化思维成为意象，抑或影视意象，拥有相应价值与意义，这仍决定于影视技术与影视意象的思维机制。

1. 镜子镜象——镜象文化

镜象就是镜中影像。有光照方有影，镜映物才有像，镜象即影像。它既有实在性，又有虚幻性。中国南宋哲学家杨简就说，“镜中万象，实虚明而无所有”[2]，是虚幻之象。美国符号论美学家苏珊·朗格，也曾以镜中所见与天际长虹为喻，说明艺术形象是一种幻象，虚幻的实体。中国南宋诗论家严羽则以“镜象”之喻论述唐诗意象“妙处”，“如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷”[3]。之后，明代政治家与思想家王廷相（1474—1544）专论“意象”，认为“意象透莹，不喜事实粘著，古谓水中之月，镜中之影，可以目睹，难以实求”[4]。他们都在说明艺术及其意象具有水中月、镜中影那般的虚幻性与美感性。“每一门艺术都有自己特定的基本幻象，这种基本幻象便是每一门艺术的本质特征”[5]，由此决定了艺术意象及其思维的本质特征。所谓“镜中之影”

1 水华：《〈林家铺子〉美学断想》，《水华集》，中国电影出版社1997年版，第81页。
2 ［南宋］杨简：《临安府学记》，《慈湖遗书》（卷二），编修汪如藻家藏本。
3 ［宋代］严羽：《沧浪诗话》，《沧浪诗话校释》，人民文学出版社1983年版，第24页。
4 ［宋代］王廷相：《与郭价夫学士论诗书》，《王廷相集》，中华书局1989年版，第502—503页。
5 ［美］苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，中国社会科学出版社1983年版，第77页。

和“镜中之象”，似乎更能贴切地说明影视意象及其思维的科技性、隐喻性和美感性。

影视意象之象，就传统意义而言，是由镜头摄取与复制的现实世界物象，留存并流动于取景框内和银幕、荧屏边框内，犹若“镜中之象”，一种光影镜象。郑君里在1935年的《再论演技》中，便提及银幕表演与戏剧表演的“镜框舞台”概念。

此前九年，曾任电影编导的侯曜出版了《影戏剧本作法》(1926)。尽管他对年轻的中国电影还有所误解，误认为“影戏是戏剧的一种，凡戏剧所有的价值它都具备”，但他由戏剧的功能推导出影戏也“一如一面镜子，把人生的优点劣点都映射出来”，客观上还是汇总了20世纪二三十年代中国早期电影人把电影及其影戏分支视为镜子、镜象的理念，实则承继了中华文化中的镜子情结和镜象观念，也就成为中国镜文化的组成部分。

中华民族是勇于自省，并在不断反思与自省中前进的民族。战国时代思想家与哲学家庄子曾经赞叹：“天地之鉴也，万物之镜也。”中国古人一直怀有“镜鉴”情结，而“镜”与“镜象”自身早已成为中华文化中的一个原型意象，由此而衍生镜文化与镜象文化。

“镜象”一语，在中国南朝时期即已出现于文学作品和文论中，如南朝文论家刘勰，其《剡县石城寺弥勒石像碑铭》中“月喻论其迹隐，镜象譬其常照”；著名文人刘孝绰的《昭明太子集序》中“见犹镜象”，简文帝萧纲的《镜象诗》等等。伴随佛教文化传入中国，并且融入中华文化，在魏晋南北朝时期“镜象”与“镜中象”又被纳入佛家文化用语，愈加助长镜文化的形成与传扬。

早在晋代，即有以镜为题材的文艺作品，如文学家傅玄与潘岳都著有《镜赋》，书法家王献之书有《镜湖帖》，道教理论家葛洪《抱朴子·内篇》中《登涉》，则是以明镜透视人形鸟兽邪魅与山神的寓言故事。隋唐有传奇小说《古镜记》、《破镜重圆》，明代小说《西游记》中有照妖镜、藏火镜、护心镜，清代小说《红楼梦》中有“武则天当日镜室中设的宝镜”、“风月宝鉴”。唐宋两代，“镜中”一语大量运用于诗词意象创造，写入《全唐诗》中有160处，入《全宋诗》的255处，入《全宋词》的55处。

《红楼梦》将黛玉和宝钗喻为“一个是水中月，一个是镜中花”。清末《红楼梦》评点家王希廉认为“黛玉是宝玉意中人，宝钗是宝玉镜中人”。一个

“意中”，一个“镜中”，构成与通灵宝玉难分难解的虚灵女性的“同一幅”合成“意象”，演绎一个必然破碎的梦想。“镜象”与“镜中”影像均成为18世纪《红楼梦》作品中幻化意象，借助镜象幻象以叙事写意，鉴戒人世人生。镜文化与梦文化已化为中华意象论及其镜象文化的丰满血肉。

19世纪初，德国格林童话《白雪公主》中，也有一面魔镜，它照出继母皇后白皙肤下的丑恶，也道出白雪公主的美丽和善良。这都表明，千百年来天底下人们一直梦想在容纳得下天地万物的明镜中，真的走出活生生的人，现出鲜灵灵的景，演出火爆爆的活戏。

欧洲工业时代的来临，使人类实现这一美好夙愿的日子款款而来。1826年，法国石板印刷匠尼埃鲁斯成功地制作出记录室外街景的照片。这张由摄影术复制的静态图像，为一个影像新媒介时代涂染了一抹朝霞。1885年圣诞节后，法国里昂一家照相感光板厂主，用活动电影机让工人们的影像进出于幕布上大镜框里的工厂大门，那是宣告一个动态影像新时代的启航。

活动电影机的全部魔力，来自一个仿生眼的镜头装置，还有不停奔跑的且能贮藏天地万物的一格格小镜框。法国电影家雷内·克莱尔说，摄影机的镜头把它碰到的一切东西都染上神话的色彩，把它视野以内的一切都搬到现实之外的一个由表象、幻影和梦境所统治的天地之中。[1]而当现实之外的幻影和梦境再次通过镜头奔跑出来，投射在现实之内的幕布大镜框中，便形成奇妙的镜象空间。

电影电视的诞生，极大地丰富与扩展了世界的镜文化与镜象文化。而电影电视发明的动力，恰恰为这种文化所驱动。

1832年，比利时年轻的物理学家约瑟夫·普拉托和奥地利大学教授斯丹普弗尔同时发明的“诡盘”，就是在镜子里观看的一种旋转的锯齿形圆盘。人们可在镜中看到活动影像。

1877年，自学成才的法国技术家爱米尔·雷诺改进了走马盘，制造了一架用几面镜子拼成圆鼓形的活动视镜。经过不断完善后，于1888年创造了光学影戏机，从1892年起，在近10年的时间里他经常在巴黎的葛莱凡蜡人馆放映世界上最早的动画片。

1 ［法］雷内·克莱尔：《电影随想录》，邵牧君、何振淦译，中国电影出版社1981年版，第17页。

1891年，美国的爱迪生发明了活动电影放映机，还有一格凿有4组小孔的35毫米的近代影片。由它的电影视镜放映出的影像只能通过一个小孔来窥视。

不久以后，世界各国有几十位发明家都设想在银幕的大镜框里，放映从市场买来的爱迪生影片拷贝，从而促进了这种放映机械的发明。

当1894年爱迪生的电影视镜输入法国时，同父兄一起经营照相器材工厂的路易·卢米埃尔，正在研究制作电影机。一天，从缝纫机上获得解决偏心轮要件的灵感，发明了将摄影、洗印、放映三合一的活动电影机，几经试演，于1895年圣诞节后的12月28日这天，在巴黎租用卡普辛路14号大咖啡馆的印度厅，售票公映，透过凸镜将自家拍摄的影片投映在银幕的偌大镜框内，从此开启了一个为德国哲学家马丁·海德格尔称谓的“世界图像时代”。同时，它也催生了以电影与其后电视为中轴的影视镜象文化理论研究的新时代，迎来人类经验的一面镜子，重构了一个人类自我观照的镜象世界和声画媒介文化世界。

20世纪二三十年代，中国早期电影人从“象”说层面对电影镜象本质的思考与阐释，就是将国外电影理论予以意象思维化，实现本土化、民族化电影理论建构的过程。

电影“镜中万象”拥有特定物质性与实在性，以及幻象性与虚拟性，是“虚明”之象。电影镜象与绘画、雕塑、建筑等静态造型意象的区别，是其镜象的动态性、流动性与动态虚幻性；而与舞蹈、戏剧等动态造型意象的差异，则在于电影镜象的光影化与光影空间的虚中见实、幻中见真特性。中国早期电影人认为，电影镜象是科学作用的一种现象，首先具有科学性与技术性，以及综合性。“电影的要素，自然是光与影的动作”，光影之象即镜象。电影艺术就是“人之精力、机械力，和自然界之万象相融合而成的一种综合艺术。并且是近代的、科学的、艺术动作的流动的艺术。概括说，就是光与影的艺术”，“我们要研究光，同时也要研究影”，“要综合各种的知识，而集其大成”。[1]

周剑云、汪煦昌的《影戏概论》(1924)指出，影戏是由扮演的戏剧而摄成的影片，“不是画成的影片”，是“活动影画”，它的原质，包含文学，科学，心理学，社会学，技术，美术等。虽然“音乐、美术、戏剧等，都是正当的娱

1 欧阳予倩：《导演法》，《电影月报》1928年第1—5期。

乐，可惜是片面的，单纯的”，“若要包罗万象，总集大成，只有影戏当得起”。它具有仿真性，是“写实的戏剧，描写人类生活状态，不但像真，简直是栩栩欲活，奕奕如生”，“尤其自然逼真”。舞台戏剧要幕幕间断，“而影戏在银幕上映出来，却是幕幕连续，无须停顿”。舞台只能固定一处，“而影戏则上天下地，来去自由”，纵然“千军万马之奔驰，枪林弹雨之危险”，均可“实地摄取，情景逼真”。[1]这正如南宋词人朱敦儒的《赋古镜》所云：“欲将天下照，万象总分明。”

针对电影镜象的“合成众美”、“又变化百出”，其“廉价、经济、单纯，容易看得懂”，“电影的现实性，和超现实性，都比旁的艺术更容易使观众感到满足”，文学家郁达夫在1927年就断言：“二十世纪，将要成为电影的世纪。”[2]

此时前后，欧洲的电影家们为振兴自己民族电影，欲将世界电影艺术中心从美国移回欧洲，于1917年至1928年10年间，汇集成一个不以叙事故事和商业营利为目的的先锋派电影美学运动。它主要是对默片镜象的纯视觉美学形态和表现功能进行各具风格的实验和探索，形成一场规模空前的电影镜象文化运动。例如，1920年法国先锋派电影理论家路易·德吕克在《上镜头性》中提出，“光学镜头的各种可能性是允许人们去表现许多幻想奇观的”，“我们法国人和意大利人或美国人一样，是可以通过电影把美摄录下来”，“可以通过这门神奇的新艺术而使它们具有生命，因为这门艺术能想象一切，而且，只要它愿意，它是应当带来想象的仙境的”[3]。德吕克的“上镜头性”理论，为电影镜象表现美和走进人类内在世界铺展道路。1927年12月，中国戏剧家田汉发表的《银色的梦》，所阐发的“电影是人类以机械制的梦”[4]，也为中国电影镜象进入内心世界开了理论先河。

尤须关注的是，中国早期电影理论家徐公美1938年出版的《电影艺术论》，学贯中西，批判地借鉴与吸纳了苏联及西方电影理论的成果，以独到的综合美学视角，构建了具有中国特色的电影艺术理论雏形。对应于欧洲先锋派电影美学的“上镜头性”观念，他强化了与电影镜象紧密关联的“电影性”概念。他所谓的“电影性”，就是电影镜象拥有的“视觉的表现以及直

1 周剑云、汪煦昌：《影戏概论》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第13、14、22、14、15页。

2 郁达夫：《电影与文艺》，《银星》1927年第12期。

3 ［法］路易·德吕克：《上镜头性》，《外国电影理论文选》，上海文艺出版社1995年版，第61、55、61页。

4 田汉：《银色的梦》，《银星》1927年第5期。

观的表现”，“场面转换性与故事的流动性”特质，“一种‘视觉的韵律’或是‘影像的韵律’”。他将中外电影性的发展概括为三个历史时代。第一个时代是对电影镜象及镜象文化的“戏剧的或是文学的见解时代”。电影镜象在这一时期完全成为舞台剧的复写和模仿以及用镜象图解小说的艺术形式。惟有美国电影完全脱离了文学或戏剧艺术的影响，以“电影的特殊动性”开拓了“电影性”的新境地。“电影性”发展的第二个时期，是以1925年、1926年为中心，在法国与德国所出现的所谓“纯粹电影”或“绝对电影”的默片镜象时代。他们的见解与理论以及态度，不过是使电影艺术完全丧失社会效果，而陷入好像象征主义诗歌一般微薄的艺术力量中去。“电影性”变迁的第三个时期，便是有声电影来临，以镜象和声象“把握现实的‘世界像’”时代。据此，他申明自己的观念，认为“电影性”发展的前两个时代，“一方面引起最可恶的以营利为生命的商业主义”及其企业性，另“一方面发生一种错误了的艺术至上主义”及其艺术性。“要而言之，我们是不可以把电影的企业性与艺术性完全分开来，站在这两种的对立的或相克的立场上”。为着“电影的进步性和现实性”，“新的电影艺术史的意义，不在这两种的对立的理论上。新的电影艺术的理论非筑成在这艺术性与企业性的统一和一致上不可”。[1]在1938年，《电影艺术论》所阐发的电影镜象文化观和电影艺术观，就拥有如此清晰、如此高度的综合性、科学性、辩证性和前瞻性，足以证明中国早期电影理论与电影意象思维的成熟度。

2. 镜象功能——意象思维

拉康说：“镜中形象显然是可见世界的门槛”。[2]然而，电影电视镜象单单“宁似镜中真”，还不成其为意象。“镜者，所以照形也。”[3]以镜“照形”，其镜象首先是作为日常生活用品所具有的使用功能。在中国镜象文化中，镜象拥有更为丰富的意义与价值。《管子》中有两处用“镜”。第一处“镜大清者视乎大明”，只此单纯一句，似乎指镜象的高质量、高效能。他第二次用于“以还自

1 徐公美：《电影艺术论》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第236—242、229—230页。

2 ［法］雅克·拉康：《助成“我”的功能形成的镜子阶段》，《拉康选集》，褚孝泉译，生活·读书·新知三联书店2001年版，第91页。

3 ［汉代］刘安：《淮南子》，《诸子集成》(8)，岳麓书社1996年版，第326页。

镜，以知得失”，镜子及其“照形”镜象便被赋予超越本体的自我观照、自我反思意义。故此，汉初思想家与文学家贾谊说：“明鉴所以照形也，往古所以知今也。”[1]

镜象可以“照形”，笼天地于形内；可以“自镜”，“修饰而窥镜”以知得失美丑；亦可鉴古知今，烛照历史。据唐代笔记小说集《朝野佥载》载，唐太宗李世民临朝，曾对左右侍臣说：“以铜为镜，可以正衣冠；以古为镜，可以知兴替；以人为镜，可以明得失。朕常保此三镜，以防己过。”这“三镜”就超越了镜者照形自然物象及其生活中的实用价值，获得“三喻”的意象价值与意义。

自从电影电视呱呱落地，影视意象思维就同以镜象为载体的“象以尽意”功能相伴相生。

电影电视的镜头，是仿生眼装置。透过镜头凸镜所摄、所映的光影镜象，就形成一种镜象摄制者与被摄为镜象者以及镜象观看者三者之间的主体与客体、看与被看，乃至窥视与被窥的所谓“观看”或“凝视”的机制与功能，即麦茨所说的“电影特有的‘视界体系’”[2]。譬如，1900年英国摄影师摄制的《祖母的放大镜》和《望远镜中所见的景象》，一个场面里交替使用远景和特写镜头，其镜象便构成“镜中镜”、看与被看、窥与被窥的凝视和观看的关系。早在电影孕育阶段，曾任爱迪生麾下摄影师的埃德蒙·库恩，利用大特写镜象拍了《接吻》的短片，由于电影视镜只能容得一个人单独窥视，便获得很大成功。之后，又有人替电影视镜拍摄了一些“扭动下身的跳舞、只穿着一条裤衩的舞女以及淫荡的舞蹈等影片，吸引了很多男性顾客”[3]。这种观看过程就形成麦茨所谓的“两种观淫癖”。由此可见，以镜象为核心、为中介的影视特有的“视界体系”溶解着不同的欲望、情感、思想、认知、道理、观念乃至意识形态。“凝视的概念既涵盖了观看行为，也包括了被看的行为；既是感觉的过程，也是赋予意义的过程”[4]，即象以寄意的意象思维过程。

影视镜象文化及其镜象意象，作为动态的镜中形象和以镜象缔造的文化，不仅可以全面映现客观外在世界与观照人类内在世界，并且也是建立创作者与

1 ［汉代］贾谊：《新书》(卷第十)，《新唐书·艺文志》。
2 ［法］克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指》，王志敏译，中国广播电视出版社2006年版，第57页。
3 ［法］乔治·萨杜尔：《世界电影史》，徐昭、胡承伟译，中国电影出版社1995年版，第13页。
4 ［英］帕特里克·富尔赖：《电影理论新发展》，李二仕译，中国电影出版社1981年版，第3页。

观众、外在世界与内在世界之间的中介与桥梁。“明镜所以昭形也，往古所以知今也”[1]。电影电视这种镜象文化，凭其有声有色的动态虚幻性意象，同样既可“照形”客观世界，亦可深入人类主观世界，乃至昭示“往古”而“知今”的客观事物发展规律。

1920年，英国画家和艺术批评家罗杰·弗莱在他出版的《视象与构图》一书中，论述了电影的效果，颇像通过观看一面反映街景的镜子来达到。“在镜子里，完全转移我们的注意力，把变化的景象看作一个整体”，“镜子中的景象立刻具有了幻觉的性质”，“这面镜子的镜框，在某种程度上把所反映的景象从原来属于我们现实生活的景象变成属于想象生活的景象。这面镜子的镜框使它的镜面成为一件发出初步的艺术作品，因为它帮助我们达到艺术的幻觉”。[2]

“电影像镜子一样。”[3]20世纪20年代，卡努杜在《电影不是戏剧》一文中亦如此譬喻。“电影可以而且应该发挥它的表现非物质世界的那种不同寻常的感染力”，“电影工作者必须把现实改为他内心想象的形象”，[4]亦即以电影“镜子”镜象表现主观内在世界的意中之象及外在尽意之象。

世界各国早期电影工作者的杰出贡献，就是探索并寻求到把电影镜象变成自由表达内心思维和情感的剪辑技术手段。剪辑体现着思维的秩序和逻辑。从法国卢米埃尔《消防队员》(1895)四个镜象的连放，梅里爱用“场面转换”拍摄的《月球旅行记》(1902)，到美国的鲍特导演的《火车大劫案》(1903)，中国导演张石川、郑正秋的《难夫难妻》(1913)和黎民伟的《庄子试妻》(1913)，直至美国导演格里菲斯的《一个国家的诞生》(The Birth of a Nation，1915)和《党同伐异》(Intolerance，1916)，表明电影在20岁的年月里，已经把握了镜象组接的剪辑技术与剪辑思维。它们从原初的单一拍摄点的镜象扩展到变换拍摄点的镜头段落影像，从单镜头内部影像的“运动—时间”思维发展到多镜头影像运动的“时间—空间”思维，从场面调度到多镜头空间调度组接，形成足以表现种种事物存在形态乃至复杂运动、复杂过程的镜象思维与镜象叙

1 [汉代]刘向：《说苑》(卷八)，《新唐书·艺文志》。

2 [英]罗杰·弗莱：《视象与构图·论美学》，王又如译，《二十世纪西方美学名著选》，复旦大学出版社1987年版，第177—178页。

3 [法]克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指》，王志敏译，中国广播电视出版社2006年版，第42页。

4 [意]卡努杜：《电影不是戏剧》，施金译，《外国电影理论文选》，上海文艺出版社1995年版，第51、50页。

事能力，甚至可以表现史实和史诗题材，并将人们的意志和情感熔铸其间，亦即生成借“事件形象”以“尽意”的叙事意象的思维及其功能与价值。

苏联早期导演爱森斯坦的《战舰波将金号》(The Battleship Potemkin，1925)、普多夫金的《母亲》(Mother，1926)等影片的摄制，标志电影蒙太奇“叙事—表意”思维的成熟。

爱森斯坦是电影蒙太奇意象思维的重要创始人。他在1929年写就的《镜头之外》，业已涉及意象思维的“象外”范畴。他特别列举了中华文化的象形字和会意字，论证两个简单的象形字综合起来，并不被看做是它们二者之和，而是二者之积，即另一个向度、另一个量级的值。他认为，口和鸟就是“鸣”，刀和心就是“忍”，“分明就是蒙太奇”。他强调，汉字结构的这一方法，“诞生于造型手法和表意功能合二为一的交叉点上”。[1]爱森斯坦的论述，恰恰说明电影蒙太奇思维与影视镜象思维，同“造型”与“表意”相结合的“意象”思维具有同一性。

爱森斯坦曾经论及中国古代绘画理论对电影蒙太奇思维的助力作用。从唐代王维的画论中，他体悟到要“从一种现象中抓住它概括性的本质现实，而摆脱短暂的转瞬即逝的东西的倾向”，就要抓住“真实形态”中的“骨”，亦即“作者对这一事物的态度和看法的表现，是通过作者意识阐释出来的自我表达”。镜头影像所以成为蒙太奇镜象思维的细胞，首先由于镜中影像含有“作者意识”，是含意之象。蒙太奇规律的基础是“镜头之间的相遇——撞击”或“从一个镜头‘溶变’为另一个镜头”。蒙太奇的品质是“任意两个片段并列在一起必然接合一个新的概念，由这一对列中作为一种新的质而产生出来”。蒙太奇思维理论认为，“两个蒙太奇片段的对列不是二者之和，而更像是二者之积”，乃是因为对列的结果在质上“永远有别于每一单独的成分”。其思维的奥秘在于“它不是容纳在胶片本身中，而是在欣赏者的综合意识中逐步形成的”[2]。这正切合《老子》的“有无相生”之道。相邻两个镜头是两个“有”，拥有影像信息和创作者之意；两个镜头之间是“无”，可谓“留白”。欣赏者是在两个镜头的撞击或溶变中，以“画中态”作为想象驱动力，“超出图像的界限”

1 [俄]爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社2003年版，第478—480页。

2 [俄]爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社2003年版，第35—36、14、278—279、251页。

和“个别场景——镜头的界限”，“而且超出了蒙太奇的叙事功能的界限”[1]，进入“象外”的留白空间，获得增值的“象外”之“意”，从而既“有别于每一单独的成分”，又实现了“作者构思的形象与观众心目中的形象血肉合为一体”。[2]超出的三个“界限”，即是“象内”之“有”与“象外”之“无”，以及“无中生有”的三界限。其意义与价值，正是“摄”与“看”两者审美主体，透过“镜象”审美客体之桥，进行思维的贯通与对接得以实现。

苏联未来派诗人丹尼斯·阿尔卡谢维奇·考夫曼，于1923年以“吉加·维尔托夫”笔名倡导的“电影眼睛”理论，是“以完全不同于人眼的方式进行观察和纪录印象”，也就是以自我“意”中之象，“把只有我才能看到的世界展现在你的眼前”，[3]实则是重“内心镜象”的现代主义纪录电影美学思维，因而他自己也称之为“一场革命”。现代主义纪录电影的革命，正是把纪录片从先前传统式的“举向自然的镜子”衍变为“打造自然的锤子”，对摄自自然的素材不再拘泥于重构，而是加以主观心象化，呈现为“只有我”心之自然才能映现出来的世界镜象，是“只有我”所独有的内心镜象。荷兰纪录电影大师尤里斯·伊文思的《桥》、《雨》和《塞纳河畔》，以超越常人常态视角的独特机位视点和光化工艺技术，摄取并抒写出富有深邃诗意和清新风格的新型纪录电影，被公认为欧洲先锋电影的代表作和“颂扬城市风光的造型诗”，从而进入现代主义电影镜象领域。现代主义电影意象，说到底也就是重“内心镜象”的反叛传统的新型表现主义或纪实主义电影意象及其思维。

现代主义电影的最大功绩便是借助电影技术，把电影镜头从更多着眼于客观外在世界，表现人类外在生活之流的视像，延伸到主观内在世界，呈现出人类内在生活之流的镜象。它重在自我意识外化形态的心象，以心阅读世界，观照世界，主观化地记录与诠释主客观现实，通过电影镜头“立象”“以尽”主观之“意”，甚或将此推向极致。因此，先锋派和新浪潮电影家的机位视点可以看到并摄取抽象世界的动态韵律，绘制银幕画面的《机械芭蕾舞》（Ballet mécanique，1924）和《对角线交响曲》（Symphonie diagonale，1924），映现《卡里加里博士的小屋》（The Cabinet of Dr. Caligari，1920）中的变形世界。阿

1 ［俄］爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社2003年版，第141页。
2 ［俄］爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社2003年版，第299页。
3 ［美］埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，张德魁等译，中国电影出版社1992年版，第55—56页。

仑·雷乃的《去年在马里昂巴德》（L'Annee Derniere a Marienbad，1960）则通过机位视点侧重表现人的意识流程。

影视意象思维，就是以银幕、荧屏镜象为中心的“象以尽意”的思维模式。中国早期电影人侯曜1926年就说，电影艺术这“一面镜子，把人生的优点劣点都映射出来”，它是“表现人生，批评人生，调和人生，美化人生的艺术品。它虽然要逼真，写实，但是要模仿宇宙的真，善，美的现象。”

法国心理学家雅克·拉康于1949年7月17日在一个国际学术会议上说：“镜中形象显然是可见世界的门槛”，“镜子阶段功能就是意象功能”，是“建立内在世界与外在世界的关系”。[1]中外许多影视艺术家尤其善于借助外在镜中之象，揭示主观意识世界，以镜象叙事、传情、寄意。

譬如，中国台湾导演陈坤厚的《桂花巷》（1987），多次运用镜象的套嵌式空间形态，揭示在封建意识束缚下，女主人公高剔红一生割舍“本我”、压抑“自我”、屈从“超我”，人性遭受戕害的状态与境况。

中国导演尹力的影片《杏花三月天》（1993），把镜头对准晋西北赵长城镝楼脚下一个偏远贫困的山村。其主要意念表达的还不全是中华古老文化与现代文明的碰撞，计划经济与商品经济在过渡阶段的博弈，而是农村经济改革中农户的命运变迁，不同的脱贫致富之道、伦理之道的角力。影片凭借钱匣子、药罐子、树林子、镝楼子等细节意象，聚焦了以旺来、福林为代表的各自致富之道。旺来先依仗跑运输发家，买来杏花做媳妇，还开个杂货店，靠短斤少两、酒里醋里兑水、坑蒙乡亲而敛财，同时兼营长城石料的贩运，直至动起挖开镝楼探取文物“金蛤蟆”的邪念。他求子心切，在家对久未怀孕的杏花轻则辱骂，重则拳脚相加；在外同贪图小利的有夫之妇瑞凤私通，以期借腹生子。饱受家庭语言暴力和肢体暴力的杏花，终于冲破各种阻力，走出忍气吞声、强作欢颜的尴尬境地，将感情世界投向以植树育林脱贫的回乡知识青年福林，并且怀孕。当真情暴露后，暴怒的旺来率众砍毁福林的林木，并痛殴福林。在那个暴雨之夜，福林怯懦退缩，旺来不顾万三老汉的拦阻，执意挖宝，最终挖出的竟是古人头骨，而镝楼却轰然倒塌，旺来葬身其间。孕育着新生命的杏花从此告别过去，走向新的生活里程。片中三次出现杏花的“镜中象”，成为杏花自

1 ［法］雅克·拉康：《拉康选集》，褚孝泉译，上海三联书店2001年版，第91—93页。

我欣赏到自我审视与被审视，从忍辱负重、强作欢颜到逐渐警醒，从人格残缺到走向完整的心路的外化意象。

昆汀·塔伦蒂诺编导的《低俗小说》（Pulp Fiction，1994）中，“文森特与马沙之妻”作为影片正文的第一个部分，则从圣经十戒的“不可奸淫”、“不可贪恋人的妻子”角度，即“性”与“原罪”层面，展现文森特与蜜娅两人独处时，挣脱诱惑，抑制自我，从而得到自我救赎之意。

生活中充满诱惑。奉命去夺皮箱时，朱尔斯向文森特两次提及马沙的女人蜜娅；向马沙复命时，酒吧小老板也问起文森特将陪蜜娅之事，其暗含的关注、担忧与警示意味，即已先声夺人，并渲染了蜜娅的不凡和色诱性。“我在换衣服，门没锁，进来弄杯酒喝，蜜娅”的门上留条，语意暧昧；酒和毒品，对于他和她都是迷乱人的本性、促其乱性之催化剂。蜜娅风姿绰约，她于片中首次亮相便是吸食兴奋剂。抵达蕴含花花公子之意的兔宝宝餐厅，蜜娅深情地盯视，谈及自己每年都去荷兰休息一个月，曾演过电视剧《霹雳五娇娃》，均在彰显自己地位与魅力。由于刚认识，没有默契，她借补妆之名去化妆室二吸兴奋剂，归座后鼓动文森特放胆言说，并断然否认马沙杀汤尼与她相关的传言，步步解除文森特的意识戒备，直至令他同舞。情趣升温，意犹未尽，归来又同他跳起探戈，其后独自边舞边唱，并将文森特衣袋内毒品尽数吸食。而此刻，文森特则面对洗手间镜子，反复告诫自己“别冲动，快点喝，道声晚安就赶快走人”，“你得搞清楚，这是在考验你的忠诚度”。这一夜晚，文森特透过镜子实现自我告诫，终于以对“原我”本能的“超我”性克制，将蜜娅从死地救赎出来，亦使自己获得救赎，避开“恐怖汤尼”的覆辙，从而达到两人分手相约守口如瓶的另类默契。

安德烈·塔尔科夫斯基认为，当思想被传达于艺术影像之中，即意味着一个呈现它的准确形式已然被发现，这形式最能贴切地传达作者的世界，实现他所渴望的理想。他1975年编导的《镜子》（Zerkalo），既是影片片名，也是片中一以贯之的诗意影像，主题意象。它既是受到所喜爱的伯格曼影片《犹在镜中》和《恶魔之眼》中镜子意象的影响与启示，又是来自创作者童年的意中之象，对生活的直接观察及其相伴的独特感怀。影片中所有的梦境和想象空间，也都是记忆空间和现实空间里真实生活的“倒映”镜象或幻化形态，一种情感化的诗意意象。其中，年轻母亲与“我”——阿辽沙的前妻娜塔丽娅，少年阿

辽沙与儿子伊格纳特均由同一演员饰演，形成互为“镜中象”的同构关系和互补结构，隐喻人生和人类命运的某种传承性与普遍性。观众看了影片，赞许导演的“电影犹如凝视着一面生命的明镜”。安德烈·塔尔科夫斯基自己也曾说过：“任何人只要愿意的话都可以把我的电影当做一面镜子，在其中他会看到自己。”[1]

费里尼说：“我把电视和电视观众看成两面彼此对望的镜子。”[2]

中国导演水华认为，艺术作品应该于时有用，于后为镜。[3]这就是中国老一辈电影艺术家曾默默坚持的职业操守，弥足宝贵的职业道德遗产。

1 ［俄］安德烈·塔尔科夫斯基：《雕刻时光》，陈丽贵、李泳泉译，人民出版社2003年版，第7、207页。
2 ［美］夏洛特·钱德勒：《我，费里尼》，黄翠华译，广西师范大学出版社2006年版，第210页。
3 水华：《艺苑拾穗》，《水华集》，中国电影出版社1997年版，第92页。

第二章

CHAPTER 02

影视意象之象及意义

影视意象世界是银幕或屏幕上的世界，亦是人类首先凭借视觉和听觉感知的世界。这一世界，由影视意象之象与意象之意结构而成。其中既有非艺术意象，也有艺术意象，还有二者交叉的形态。艺术意象与非艺术意象既有同一性 又有差异性，其价值与意义始终是影视意象论及其美学探讨的重要课题。

在电影、电视与多媒体多极鼎立的当代，在多极互补互动的交流与传播中，当代人类社会亦应借助影视意象媒介之力，逐步完成从大众文化向审美文化、知识文化的过渡和转换，实现影视意象传播中美感形式及意义的构建、传输与生成功能，从而完成综合价值生产。

影视意象世界是银幕或屏幕上的世界，亦是人类首先凭借视觉和听觉感知的世界。这一世界，由影视意象之象与意象之意结构而成。其中既有非艺术意象，也有艺术意象，还有二者交叉的形态。艺术意象与非艺术意象既有同一性又有差异性，其价值与意义始终是影视意象论及其美学探讨的重要课题。

第一节　框架与价值

影视意象基本构成之一是意象之象。它是电影电视的本体，既有镜象的主要构成，还有伴随1927年《爵士歌王》面世进入电影本体后的声音形象。意象之象就是含有一定意识的镜象与声象，以及由声画结构的运动而呈现的叙事“事象”，它们形成影视造型结构形式，成为意象之意的载体。人物肖像造型，包括动画中的人物或动物，都在镜象和事象结构中占据主体地位。电影电视的影像、声象、事象及其境象的具体形态和基本价值，大致由镜头景框、镜位与取象构图三要素以及镜头内外相关声音的匹配所决定。

一、景框：“取象”功能

景框犹如镜框。电影电视将凭借景框取景、取象。

“取象”概念早就见诸中国古书，如相传周代《鬻子古文龙虎经》的“取象固密”，春秋《礼记》的“上取象于天”，战国《庄子》的“圣人取象”。《周易》的“立象以尽意”，也以观象、取象为前提。“取景”一词，则见诸明末清初文献，如明代造园家计成《园冶》的“先乎取景”，明末文学家袁宏道《灵隐》的“古人取景”，明末清初画论家徐沁《明画录》的“取景独绝”。摄影、摄像设备的镜头作为影视片的眼睛，同画家眼睛所取景与取象获得的声画空间，都由镜框般的景框和取景器的景位、视角、视距以及取象的“布局”即构

图五要素结构而成。所不同的，影视眼睛摄取的是三维立体的影像空间，而画家眼睛留取的是化三维立体为二维平面的画面空间。其差异在于有无现代科学技术支撑。

摄影机镜头的取景器景框与银屏边框如同镜框，首先廓出画内外、即象内外两个空间。一个是象内实象性空间，一个则是靠联想、想象的虚灵性空间。镜头的景位、视角、视距及取象构图，连同声音，都在象内空间展现。电影诞生伊始，就像襁褓婴儿，眼睛只能死盯一处，并且是视点固定的初始长镜头。这种定点摄影由于机位与被摄体的距离和取象角度不同，都会牵涉景内影像画面的变化，如同苏轼游庐山时“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”。对镜头而言，机位的远近，景别的大小，视线的高低，取景的角度都影响构图。当初卢米埃尔兄弟拍摄纪录片，像《火车到站》只能任由火车从右侧入画，停下，旅客下车；拍摄有点小情节的如《水浇园丁》，就得像戏剧导演那样，先摆布摆布，让表演者在象内空间走走位。于是就有了从舞台艺术借鉴而来的“场面调度”技巧。

《周易》说：“一阴一阳之谓道”。[1]清代哲学家王夫之进一步诠释说：“太极动而生阳，动之动也；静而生阴，动之静也。”[2]即使镜象画面中被摄体处于相对静态，如火车停靠车站，甚至影像画面定格，其影片画格依然在运动延续，是“动之静”状态。多亏卢米埃尔的一位摄影师普洛米奥，于1896年在威尼斯水上乘游艇的风光一游，发现移动摄影的奥秘，也就游入清代画家唐岱（1673—约1752）的“移步换影”[3]之说。自从摄影机摆脱定点摄影走上运动摄影以后，电影也就不再迷恋于舞台边框的“动之静”、即处于空间相对静态的场面调度形式与场面调度思维，从此又享有镜框空间运动而形成的“镜头调度”或称“空间调度”这一独有技巧，也就有了与场面调度具有质的区别的空间调度思维。剪辑，是基于空间调度基础之上，作为空间跳跃形式的一种连接单镜头影像画面的整合思维，实则是所谓“第一级”场面调度空间的叠加之和，也是“第二级”镜头调度的“断中有连”形态。加上原有的光影镜象面貌，电影从此与戏剧、舞蹈等舞台艺术及其意象创造形式分道扬镳。随着机位的推、拉、

1 《十三经注疏·周易正义》，中华书局1980年版，第78页。

2 ［清代］王夫之：《船山思问录·内篇》，上海古籍出版社2000年版。

3 ［清代］唐岱：《绘事发微》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第417页。

跟、移、旋转、滚动，镜头的升、降、俯、仰、摇、甩、转和变焦，镜象画面空间便处于因镜位的“移步”而“动之动”的“换影”运动状态，使电影的视点与视野及意象创造形式获得极大解放，为舞台艺术及其依赖实体表现、画地为牢式的意象创造方式所望尘莫及。特别是镜象的剪辑技术和光化工艺，使舞台上耗费多时的转场和换场在影片中顷刻间完成，真正实现了中国晋代文学家陆机“观古今于须臾，抚四海于一瞬”的那一理念，成为名副其实、且灵活自如的“天地之鉴，万物之镜”。

景框以镜象边框为界限，是摄影机、摄像机镜位及其视点形态的显现形式。它的存在状态与取象方式密切相关，使影视意象之象具有明显的视觉性、选择性、指向性、诱导性与强调性，因而拥有造型文化、技术文化与艺术表现价值。

1. 显与隐

“显现与分离是同义语”，“那些将要显现的物体，为了将自己显现出来，就必须分离”。[1]影像景框就像一道矩形屏障，一个分离器，它首先屏蔽与分离出象内与象外两个空间，一个显露出来可视可听的框内影像与声象世界和一个虽不可视却能引人想见的隐匿框外的神秘世界。

景框宛若窗框。窗口内的影像世界，是制作者从无限大的客观物象世界中精心选取甚或营造出来的影像，它一经同真实的现实世界分离开来并显现于象内空间，成为银幕或荧屏上的幻象，即如云开月出，获得凝聚性与神话性，成为能量动力场，足以唤起观者的视觉注意和读解兴趣。英国著名导演雷德利·斯科特执导的《角斗士》（Gladiator，2000）第一个镜头画面，就是在深沉幽怨并富有田园风味的主题曲中，一只戴着结婚戒指的大手呈现景框内，轻抚黄色麦穗向前移行，并有妻儿欢声笑语。这暖暖的色调，精致的声画造型，引发人们对宁静的和平氛围与美好家园的联想，对主人公马克希穆斯的农夫经历与田园和平意识的忖度。

象外空间，则是由框内声画造型的诱导而生发开去的想象空间。希区柯克的《精神病患者》，又译《惊魂记》（Psycho，1960）。片中玛丽恩在浴室被残杀

1 ［美］鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社1984年版，第90页。

的情景，并未在象内空间直接展现。当她听到并感觉浴帘被扯到一边时便转过身来，她脸上突然惊恐万状，从嗓子里迸发出低沉恐惧的呻吟。这时一只手伸进画面，攥着一把特大的面包刀，刀刃的挥舞在画面上印下一片闪闪的银光，继而听到一片哽咽，后来便一切寂然无声。这种烘托手法，不仅隐去凶杀时惨不忍睹的景象，并且隐去凶手，制造了悬念，体现了影片的悬疑风格特色。

恰当地利用景外空间，可以淡化性与暴力场面，使媒介暴力降压，增强影视意象的美感效益。

象外空间的精巧运用，有助于独特美学风格的构建。法国影片《禁忌的女人》(Femme Défendue, La, 1997)展示了不愿说谎的22岁女子米芮儿同不愿离婚的39岁的方斯华，在6个月内从邂逅、热恋到疏冷，直至找到充足理由分手的历程。全片除了一个镜中影像和两只手偶尔闪现的镜头之外，男主人公的整体形象始终未在景内空间显现，使这部影片成为迄今罕见的全是主观视角的“第一人称”影片。由此可见，景外空间完全可以创造独具魅力的艺术空间、风格空间和美学空间。

影视片中，象内的境象并不可能脱离象外的氛围而孤立存在。因此，影视景框作为象内与象外、显露与隐藏、视像世界与想象世界的交叉融合处，也就兼具限定与延伸感官的作用以及或直露或含蓄的美学功能。

2. 碎与全

老子《道德经》说：“少则得，多则惑。”[1]《周易》就强调立象须简化，“易简而天下之理得”。象之形亦须具有概括性与抽象性。影视片中，客观实在空间的无限与景框象内空间的有限，决定了影视意象之象只能在无限中选择有限，以个别反映一般，借局部暗示整体，以碎喻全，以少总多，所谓“咫尺之图，写百里之景”[2]。这也像清人赵执信的《谈龙录》所说，虽“如神龙，见其首不见其尾，或云中露一爪一鳞而已”，但“全体”宛然而在。[3]这正是格式塔完形心理学所论及的，视觉并不满足于看到物体的一个局部，而是要把握它的全貌。[4]匈

1 [清代]魏源：《老子本义》,《诸子集成》(3)，岳麓书社1996年版，第20页。
2 [唐代]王维：《山水诀》,《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第30页。
3 [清代]赵执信：《谈龙录》，人民文学出版社1981年版，第5、6页。
4 [美]鲁道夫·阿恩海姆：《视觉思维》，光明日报出版社1987年版，第81页。

牙利电影理论家伊芙特·皮洛强调，“部分代替整体，部分唤起我们对整体的联想”，因而“一切诗意隐喻的基础是‘部分代替整体’”[1]。

爱森斯坦认为，“细节，就是特写镜头”，“局部代表整体也是促使在意识中产生现象形象的手段”。[2]《角斗士》将马克希穆斯手抚麦穗、心归家园的心象作为开片第一个镜头，一个暖色调镜头，成为一场肉搏恶战的序曲，既为全片奠基，亦为人物定调，即人性的基调和个性的柔性与柔情层面。这就为其后于战地骁勇杀敌、于角斗场血腥角力的铮铮铁汉形象塑造，形成刚与柔、暴烈与柔情即一体两面的性格建构，铺设下不可或缺的基底部分。并且，也使得其后他在临战动员时所说“三个星期以后，我会在田里收割庄稼”；于战后以“只要你父亲准我退役，我打算立刻回家”为由而断然回绝康茂德斯；以及神往于离别“两年八个月又二十四天半”的家园与亲人，而推卸老皇帝委以罗马执政官的重任等情节的叙事意象，备显真诚可信，实非虚伪之言行。与此同时，居功不傲的马克希穆斯形象，其从农夫到将军的经历及其淡定的个性，同康茂德斯“错过了这场战役”却又极度膨胀其权欲与野心，形成明显比照，构成影片情节“事象”结构的对立两极。

新中国电影的开山人水华，总结的意象创造经验，重要的一条就是镜头对准人，“人物的心灵、性格，真正闪火花的东西”，并且“提炼精彩的细节”，“艺术不是以量胜质，而是以一当十”。[3]他主张，力求从小人物日常平凡的生活中，透露出不平凡的变化。在复杂的社会矛盾和人物关系中周旋、挣扎，展示人物性格的各个侧面，“小中见大，见一叶而知秋”。《林家铺子》是一幅反映社会生活的大画卷，却是从一个侧面、一个商铺、一个小老板的遭际折射出一个时代。水华不去追求表面戏剧性的情节，不去设置剑拔弩张的戏剧冲突，而以散文化的叙事风格贯串始终，既有艺术上的整体性，又有深沉含蓄、精致凝练的细节处理。片中林老板与伙计们一起吃年夜饭的那一过场戏，水华认为“年景不好，生意艰难”，就不能一般地拍吃饭，要表现此情此景下吃饭人的不同精神状态，每个演员在吃饭时都要找到自己角色特定的心理状态和情绪。在编、导、演通力合作下，林老板这个被社会扭曲的旧式商人被赋予“对豺狼是

1 ［匈］伊芙特·皮洛：《世俗神话——电影的野性思维》，中国电影出版社1991年版，第61、60页。
2 ［俄］爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社2003年版，第136、139页。
3 水华：《水华集》，中国电影出版社1997年版，第37、84、37页。

绵羊，但对兔子则是野狗”的双重性与复杂性；商会余会长始终是笑里藏刀、一团和气的面孔，敲诈勒索也语气温和；钱庄经理钱猢狲则是一副冷面，始终是一副不容分说的神气；上海客不过是一家商行的跑外伙计，但在林老板面前又是债主身份，软硬兼施中尽显一个地位卑微、重任在肩的小人物在艰难时世中的独特嘴脸。至于精明可靠的大伙计寿生、憨态可掬的老通宝、迷信的老板娘和娇生惯养的林明秀等，都拿捏得分寸得当、棱角分明、真实可信。尤其影片结尾，在张寡妇声嘶力竭地叫喊儿子阿毛的凄厉呼声中，影片镜头的取象是船舱里林老板在愁闷地沉思，“船在雾雨蒙蒙中向远处划去”，寓示灾难尚未结束，悲剧仍在延续。拍《林家铺子》在摄影棚外搭的一条街景，影像上几乎达到乱真程度。林老板的林源记橱柜中的百货，都是千方百计找来的实物，仅纽扣就收了几箩筐，雪花膏瓶子里真正装满雪花膏，这些道具足可以真正开一家20世纪30年代的百货店。这些映现在“镜子”内的大社会中的一个个具体的人，大天地自然中的一个个细节，都从不同角度、不同层面提升了影片的高度与水平，使《林家铺子》有如精金美玉。

中国影片《杏花三月天》(1994)展现了被旺来买来做造人传种工具的杏花，她内心里充满对美好爱情的向往，以及从意识逐渐苏醒到勇于追求的心路历程。她珍爱那朵结婚时的红头花、大红喜字窗花；为了能够怀上孩子而甘愿喝下苦药，进香拜神，在贴着红双喜剪纸的窗前，深情地端详毛茸茸的小鸡崽。当她知道自己怀了身孕，满心喜悦地背着旺来为新生命穿针引线，甚至备下小老虎玩具，从而以细节意象展现人物其涌动温馨的母爱和人性的热力。

3. 主与次

景框象内空间是影视制作者同影视受众进行信息交流的窗口，也是信息传递和能量散放的疆域。如将象内空间分割，这一疆域可分为平面的上、下、中、左、右部位，纵向的前景、中景、后景方位，以及横向与竖向、平面与立面相交叉所形成的诸多部位与方位。“疆域还显示权力和等级”，“一个特定疆域内，生物体所占空间数量和它拥有的控制程度成正比”。[1]被表现的象内主体与陪体，作为传达信息的不同信息源，被影视制作者置于空间疆域的哪一特定

1 [美]刘易斯·贾内梯：《认识电影》，中国电影出版社1997年版，第38页。

部位，并形成何种对比关系与支配关系，势将发挥不同的引导、控制作用和心理、情感诱发作用。

《艺概》说："画山者必有主峰，为诸峰所拱向。"[1]人们通常认为：景内空间中央部位是视觉注意中心，占据支配地位；上下左右边缘部位因远离画面中央而处于淡化地位。布莱恩·德·帕尔玛执导《魔女嘉莉》(Carrie，1976)，在影片前部表现人物群体场景中，大都把嘉莉置于景内空间的右侧或右上侧边缘区域，以凸显其自我封闭、灰姑娘式的被蔑视、侮辱、损害的社会地位。

就一般状况而言，画面空间中往往是上轻，下重，前景地位重要、突出，对中景具有解释作用，后景则显次要、疏淡，对中景起着衬托或解释作用。日本影片《W的悲剧》(W's Tragedy，1984)中名演员羽鸟翔劝诱学员山田静香代她承担丑闻的镜头段落，其前景、后景的鲜花便隐含鲜花遮掩丑恶与眼泪的象征意义。

任何事物都是相比较而存在的，一经反其常道创造性运用，靠近画面顶部的位置却可以表现重压、权力、威望和雄心壮志，画面底部可以具有从属、脆弱和无力的特性。大卫·里恩的《雾都孤儿》(Oliver Twist，1948)开头，由于暗夜里电闪雷鸣、风起云涌、池水掀波、树摇叶落这一境象的烘托，在第5个镜头象内空间中，占据画面1/3的顶部所展现的是向画面右方涌动的压顶乌云，占据画面不足1/3的底部则是朝左下角倾斜的山坡暗影，一个小小人影从右下方入画，渐渐显现于山坡斜线上，这分外渺小的踽踽独行的人物剪影，不但立即攫住人们视觉注意力，并且形象地揭示出这一未婚先孕女子此时孤立无援的悲惨境地。

中国影片《黄土地》(1984)是在一个陕北青年女子反抗买卖婚姻的故事中，渗透了对人、对土地深深的爱和对光明执著的追求，对历史文化的深沉思考。为了求得写意的艺术效果，在镜象画面构图上打破传统式的平衡，有时将人物置于边缘域位，甚至在大远景的构图中。影片中有两个大远景，以近似的取象构图遥相呼应，展现清晨与傍晚的高高峁顶上，扶犁的、点种的、撒粪的小小行列，在缓缓走着，不仅强化了黄土地的空间形象，并且融古诗《击壤歌》之意境于镜象画面构图与时间结构之中，且又反其意而用之，既凸显了

1 [清代]刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第165页。

“日出”已“作”、“日入”未“息”的黄土地上人民的形象，又借声画抒情写意，概括了中华民族那节奏缓慢重复、漫长而艰难的历史，塑造了人格化的民族历史及其节奏的空间形象。

影片《可可西里》(2004)开头，在时值一分钟的固定机位长镜头画面中，镜头跟随长途汽车影像于右上角沿土路辙印斜向缓缓而行，使画面呈对角线分割形态，其左部空间是大片绿草地，右部则是天葬的参与者——盘桓、鸣叫着的鹰群。这一构图，不仅隐含人类与自然、生存与死亡的语义，而且与其后强巴葬礼的叙事要素相关联。在同盗猎分子较量的巡山之旅中，凡涉远景、大远景乃至大全景的构图，大都以消色为影像基调，将荒原、野岭、雪峰、沙丘、沟壑等自然景物作为表现主体，甚至占据五分之四、十分之九的画面空间，相形之下，吉普车或人则成为陪体。这不仅使影像画面气象万千，富有美感，并且烘托了影片叙事的情境氛围，衬托出日泰的巡山护羊事业之艰巨、职责之艰辛。

4. 静与动

《乐记》有言：“一动一静者，天地之间也。”[1]清人王夫之认为，动与静都是运动的基本形态，其差异只在“动之动”与“动之静”。绝对的运动与相对的静止，是对立的统一。“动之动”与“动之静”的交替变化与复合，亦是影视运动的基本形式。影视镜象景框即镜位视点、视域的相对稳定或变化，也就生成场面调度与镜头调度两种基本形态。

影视景框处于相对稳定状态时，其画面边框无异于舞台画框。因此，影视话语与舞台艺术话语交叉共享着场面调度语言，显示着两种话语的亲缘关系。场面调度既然原本是戏剧专有名词，专指导演对象内空间一切视像构成元素的有机控制，是“动作特性的投影图形”和“运动的轨迹”[2]。它沿用于影视制作领域，作为影视的再生性语言，它必须同舞台场面调度达到“不似而似”，既具“似”的规约性，又具“不似”的非规约性。戏剧与影视话语的不似之处在于一个是三度空间内的实体直现，另一个则将三度空间的实体事物转变为银屏两度空间内的镜象再现形态。而二者所以皆谓场面调度，其“不似”而“似”的

1 《十三经注疏·礼记正义》，中华书局1980年版，第1532页。

2 [俄]爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社2003年版，第18页。

规约性即交叉点，正在于舞台与影视的画框均处于相对静态。

“动态是视觉化的能量”[1]。运动状态既是客观自然界本质属性的真实反映，也是人类生命本身的象征，主观自然界的能动作用和能动力量的外化形态。动态化的摄影机机位视点及其动态过程，将客观自然界动态化，“化静为动”，也就反映着人类对世界能动性的内向观察，以及内向观察的动向、路线、动能以及相应的思想与情感，亦即形成机位视点话语中的动态语言部分，也是电影电视独有的语言形式。

通过摄影机镜头位移造成景框及其镜象空间变化，形成镜头调度。镜头调度可有沿着光学轴线运动的推、拉形态，沿着水平或垂直方向运动的摇与甩（亦称闪摇）或俯摇、仰摇形态，围绕固定水平轴线进行垂直运动的升、降形态，跟随被摄体同步运动的跟拍形态，沿其种种规则或不规则路线移动的移拍或旋转镜头形态，不规则运动拍摄的晃动、滚动以及综合运动式镜头形态。镜头调度必然形成景框内部空间的运动，因而亦可称其空间调度。这些空间调度形式，既可化静为动，使原本处于相对静态的被摄体伴随影像画面空间的运动产生动势，从而创造出具有影视特性的造型形象，丰富影像画面的表现形式和艺术活力；又可返动为静，通过跟移镜头将运动的被摄主体相对地控制于镜头视野中，保持其在镜象空间中的视觉中心地位，从而有利于展现被摄主体在运动过程中的形神状貌，并为其完整的表演提供一气呵成的可能性与相适应空间境象。

《角斗士》是一部镜头机位不断处于运动状态、以空间调度形式为主体的影片。虽然在激烈的角斗过程中，即如角斗士们同战车的肉搏中，也有些机位视点处于相对静态的场面调度式画面，如战车突入场地，角斗士们沉着以对，盾牌中箭，马克希穆斯奋身拯救同伴，一斗士拔出腿上的箭镞，战车触壁，观众欢呼，解说者焦灼地饮水，康茂德斯情不自禁吹着口哨，众斗士举盾合击敌人等。这些影像画面的边框虽处静态，但是影像画面中主体均在不同的动作过程中，而这些镜头画面又时间短暂，并且夹插在众多空间调度画面主体链之中，从而形成“场面调度动势化”，淡化了场面调度的静态感。

至于以场面调度为主的《大红灯笼高高挂》，虽然也有些许机位视点呈现

1 ［美］斯拉夫科·沃卡皮切：《电影制作法——有效的摄影效果的几条基本原理》，《好莱坞大师谈艺录》，中国电影出版社1998年版，第185页。

动态的镜头调度式画面，即如颂莲初进陈家大宅院时，就有颂莲从篆字影壁门洞走过来，管家在楼廊上迎出，挑灯者鱼贯而入，挑灯高挂等空间调度式镜象画面。然而，这些影像画面同样因为时间短、数量少，便湮没在大量的场面调度镜头画面之中，并被其同化，化为“空间调度静态化”形态，愈加衬托出陈家封建大宅院那凝滞、沉闷、陈腐的生活气息与节奏。而在表现颂莲尾随并顾注梅珊被拖进“死人屋”勒死的过程，一直运用动态的空间调度形式，不仅揭露陈佐千的杀人罪恶，同时也反映了这一罪行对颂莲灵魂的极大刺激与震撼。

影视景框可静可动，亦可静动交融，静动相生，张弛有致。谢铁骊编导的《早春二月》（1963）片头，船舱内的机位视点处于相对静态，使大景框成为场面调度样式；而舷窗小景框则随船体运动构成空间调度形式，相继展现掠窗而过的沿岸江南风光，给画面构图平添了几分巧妙性和美感性。

伊朗电影大师阿巴斯·基亚罗斯塔米编导的《橄榄树下的情人》（Under the Olive Trees，1994），交叉运用两种不同的调度形式。其戏中戏《生命在继续》（And Life Goes on，1991）部分，即阿巴斯摄制的前一部影片，场景严格限定在生活中震后重建的两层楼小房子的底楼外景空间，以此作为戏中戏的戏剧空间，即前部影片遗留下来的梦，一个虚幻世界，用的是场面调度，显现其镜象画面的戏剧空间与虚幻空间性质，艺术地反映出大地震后伊朗人民对生命和生活一种淳朴、自然、平和、顽强的心态与生态。而此时框于戏中戏拍摄场景地外的二楼外景空间，则为戏中戏外的《橄榄树下的情人》影片本文的情节空间，一个现实世界，却又是前部影片《生命在继续》延续下来的艺术世界，运用的基本是镜头调度形式。特别是长镜头及其大景深，真实地再现了历经浩劫重获新生命与和平的伊朗人重建家园、追求幸福人生的执着精神。与此同时，运用同期声将噪声、语声乃至摄制组人员对话等多维性画外音录制下来，让人同时感知象内与象外交相辉映的多维空间的真实存在。于是，片中拍摄场地内外亦幻亦真，相映成趣，全片艺术空间又与现实生活客观空间完全重合，浑然一体，充满张力，从而让全世界观众都能深切地感受到阿巴斯纪录性散文诗风格影片的别样光彩。

斯皮尔伯格的《拯救大兵瑞恩》（Saving Private Ryan，1998）中，那抢占俄马哈滩头战役的一场戏二十多分钟，始终运用摇晃镜头拍摄，既创造出枪林弹雨中战地摄影师的视角，强化了景内空间的纪实性，又渲染出抢滩战斗变幻莫

测、动荡不安的氛围，并辅以镜头转换和慢镜头及无声，创造出米勒上尉的主观视点及其主观视像，从而凸显战争中死亡与生存的残酷博弈。

5. 外与内

影视景框除却显现或分离出影视片的象内空间与象外空间，同时随其动静变化，也衍生了客观外在空间与主观内在空间。

镜头是仿生眼装置。电影诞生伊始，影片只是一个定点摄影镜头，镜头及其景框就相当于摄影师和观众的视点与视野，影像画面即为他们目之所见，形成一种客观视点和客观镜头。自从有了移动摄影和剪辑技术，有了镜头调度，电影视角获得空前解放，于是伴随景框及其镜象空间的不断变换，动态景框的起幅与落幅、位移路线和运动节奏，便使其影像画面还可以成为片中人物观察、认识、思维过程的具体反映，也就外化为主观视点和主观镜头。这是用以表现片中或故事中某个人物的视点和想象，将其视象或心象具化为影像画面的视点及镜头。影视景框的艺术活力，也表现在它能分离和创造出客观与主观两种视点、两样视野、两类镜头，并且拥有修饰性和不同的美感性。

影片《菊豆》(1990)在出殡“挡棺”一场戏中，用仰角、逆光和主观镜头反复渲染盛殓杨金山的棺材以及怀抱灵牌端坐其上的杨天白从头而越，形成重压感，却用俯角和无声表现菊豆和杨天青——天白的生身父母，一次次地挡棺终至精疲力竭的客观惨状，揭示了封建礼教对人性的无情摧残，传达出制作者富有情感性与哲理性的认识。饱蘸情感与哲理的影像画面，亦是主观镜头的重要组成部分。

冰岛导演约翰·摩尔的《深入敌后》(Behind Enemy Lines，2001)，在塞尔维亚军队的坦克和兵士一字排开涌上地平线后，接连几个横向闪摇的机位视点所展现的影像画面，不仅成为在场美国飞行员的主观视像，并且使观众认同自己也是在场者。

中国新一代导演陆川在编导第一部影片《寻枪》(2002)时，便致力于“一个主观的电影”[1]。他以主观化视点为主和主客观视角并置的叙事意象结构，特别在主观视点系列中以主人公马山的视点为主导，从他的眼睛和心灵来看待与感

1 陆川：《〈寻枪〉二三事》，《电影艺术》2002年第2期。

受一个刑警“丢枪”之后面临的现实生活世界及内心世界，并以“寻枪”过程作为意脉和动作贯穿线索，结构全片，借助心理叙事的动力推进情节叙事齿轮的运转。

片中，近30个主观外视点段落，交织成以马山为中心点，广涉家庭和社会关系的网络，并由主观镜头影像搭建起从“失”枪、“问”枪、“找”枪到“饮”弹“夺”枪等几大叙事段落的表层结构，从而触及以“枪”为表象、以“寻”为内核的内层意涵结构，即社会价值结构。在这一结构中，交织着马山勇于担当、追寻事实真相和生命价值，妻子努力寻回似曾飘逝的爱情，儿子寻求同成人平等的地位与权利；李小萌重拾往昔温情的记忆，老树精和陈军重温战场的荣誉与友情，所长和局长要讨回职业尊严和社会威权，开假酒厂致富的周小刚寻找安全的庇护，结巴刘则企图凭借个人复仇行为讨还社会中失衡的正义。正是通过这些段落，我们可以清晰地看到，在中国步入市场经济时代的历史进程中，承受着社会压力与心理压力的不同社会群体从迷失自我到寻回自我、重塑自我的心路历程。在此，枪的意象也就获得了生命、责任、道义、权力、尊严、男子性能力等多义性内涵。

如果说影片中人物目之所见是主观化“外在”视点，那么人物心之所思形成的意识外化形态则为主观性“内在”视点。《寻枪》借助近20个由意识流程片段或叙事事象“闪回”镜头构成的内视点段落，作为寻枪情节线索中的意识脉络，重在展现人物内心世界。例如，马山在骑着摩托车连夜前去找枪的路程中，夜色朦胧中眼前浮现韩芸母子、妹妹马鹊夫妇挥手而去的情景；在车灯与不断闪过的路灯光晕中，持枪人的逆光剪影愈走愈近。此时的他，温馨、凄楚、重压、焦虑、灼痛等百感交集。当马山去“白宫”找周小刚时，开门的竟是昔日恋人李小萌。马山呆望着小萌强作欢颜地诉说她的坎坷境遇，其间正、反打镜头和闪回画面的穿插，外化出两人五味杂陈的心境。在大关冲小站站台上，马山以自身躯体“纳”尽结巴刘枪膛中的两颗子弹，并铐住凶犯。在生命垂危之际，他仰见蓝天白云飞动，此刻魂归云凹镇的他，沿着团结小学的楼梯、走廊走近书声琅琅的教室，透过墙壁破洞，凝视正在专注教书与读书的妻、儿，旋即眼前影像渐渐远去，直至渐渐叠化于蓝天白云间。此时彰显的乃是马山以生命和智慧恪尽职责、释放焦虑后重获自我价值的欣慰与舒展。他的心路历程，实则也是当下社会语境中当代人某种心境与价值观念的折射。

通过景框和影像空间的转换与组合及其节奏变化，凭借“从各画面的联系中创造出画面本身并未含有的意义”这种特有的蒙太奇意象与技巧，影视意象可以再现或表现人类主观与客观生活，拥有多样、丰富的艺术表现功能以及相应的美感作用。而就景框处于动态状况下的镜头调度而言，它不仅能够展示被摄体存在与运动的体态、角度、方向、速度及其与环境的联系和关系，并且可以通过影像画面造型、运动节奏及其前后镜头的匹配，展示人物外在运动形态和内在精神世界，形成客观外在视点、外视角与主观内在视点、内视角，甚或营造视点风格特色。

譬如，中国导演吴贻弓的《城南旧事》(1983)，基本是小英子的视点，全片60%以上的镜象都是她的主观视像，镜头取象均以较低的平视角度拍摄，形成镜象的主观化人格化。

美国影片《与敌共眠》(Sleeping with the Enemy，1991)中，罗拉为维护人格尊严佯装溺毙逃至爱荷华州一个小镇，并改名莎拉，而凶残丈夫马田不久即明真相便追踪而至。欢庆地方节日的那个夜晚，罗拉与其新结识的男友从游艺场归来，影片便凭借跟移的画框暗示一个偷窥者的潜在视点。影片最后的高潮部分，完全由这潜伏的偷窥者的主观视像和罗拉的主观镜头结构而成，形成全片的一大特色。

6. 放与收

作为机位视点视野的影视景框，它是银幕或屏幕的整个取象视域，还拥有收敛与扩展影视视界、从而获得凝聚或散漫的美学功能。

取象景框从变化趋于稳定，由动而静，或者推向被摄体，跟拍表现主体，其框架的收缩必然限定或压缩象内视域，使封闭的镜象画面内容紧凑集中，富有张力并能显现影像画面结构的凝练性与形式美。而随着镜内空间的收敛，却相对扩展了镜外想象空间，便于画外生情。

至于影视景框由稳定趋向变化，由静而动，或者拉开来，以及俯、仰、摇、移，势必将画面框架延伸，不断把象外空间内容纳入象内，扩充和延展象内空间意象，加大与增多画内信息含量，获得丰富的涵盖力和开放性。这样，虽然因象内空间扩容而缩小和淡化了观众的想象空间，但是却强化了镜象画面舒展散漫的自然形态和真实性美感。

影视制作者完全可以根据内容表现和美学风格创造的需要，创造性地处理影视景框的延展与收缩、变化与稳定、开放与封闭、自然美与形式美的辩证关系。

李安导演的《卧虎藏龙》(2000)，是一部艺术化和商业化相结合的武侠影片，其镜象画框一直锁定在主要人物及其动作上，追随李慕白、俞秀莲、玉娇龙穿房越脊、剑飞刀舞、行止坐卧、弹跳腾飞于竹林碧波之间；人物对话则通过静态景框的正反打变换以揭示其内心活动。这可谓“人动其亦动，人静其亦静”，流畅，自然，不仅利于凸显“人要真诚地对待自己”这一主旨，并且创造出莱辛在《拉奥孔》中所盛赞的“媚就是在动态中的美”。

影视镜头既然与观众视点等同，因而象内空间的被摄体越贴近观众、视域越收敛的“紧凑画面”，观众便越加感觉亲近真切；被摄体越远离观众、视野越扩展的“松散画面”，观众情感上就会越疏冷中立。然而，貌似“松散画面”的《橄榄树下的情人》，其结尾近4分钟的俯拍式广角长镜头，先用大全景表现身着白上衣的侯赛因，沿着蜿蜒小路冲下山坡，跑进山下的一片橄榄树林。继而景框缓缓升起拉成远景，展现不时闪现林间、渐成白影的侯赛因呼喊着“塔娜莉，塔娜莉”，追赶已经走出树林、成为白点的塔娜莉，期盼获得她的答案。当又一个白点钻出郁郁葱葱的橄榄树林，镜头落幅于大远景，于是，在鸟啼虫鸣和18世纪意大利歌剧作曲家契玛罗萨的乐曲声中，只见此时已处于相对静态的景框空间内，一前一后的两个小白点宛如两只蝴蝶追逐翻飞于万绿丛中，牢牢吸引观众关注他们的爱情结局，特别是最后侯赛因那一小白点伴着欢快的音乐节奏折身而回，顺着原来方向快速跑回来，更赋予人们美好的想象，想象其获得的不同答案，发挥了“紧凑画面”和特写有时也难以企及的美学功能，因而自树一帜。

影视意象创造过程中景框取象的入与出、放与收，其长短、疾徐、强弱的尺寸斤两，无不关系节奏的生成与价值。中国影片《和你在一起》(2002)片尾作为重头戏，全片的高潮段落，那一组组时空交叉、气势澎湃的蒙太奇段落，有如交响乐的华美乐章，将影片的叙事和情绪推向峰巅。现实时空中的小春握着小提琴和弓子，在北京火车站大厅人流中找寻并呼唤“爸—爸”的奔跑镜头，同切入过去时空中的刘成怀抱婴儿，在车站内穿越人群奔跑喊着“唉—唉”的镜头，进行了6次反复平行交替切换。其运动方向呈正反对列的动态画

面相互比较与撞击，声音相互呼应，既形成今昔的对照与呼应，又造成强烈的视听冲击力。其声画及其时空的分切与对立，造成高速运动感，旋即又为下一组父子俩分别呆立于两个时空画面中相呼的静态镜头所阻，形成了一个明显的顿挫。接下来，同处于候车大厅现实时空的父子俩相遇，无言相对凝望，几个正反打镜头将其万千感慨缝合其中。镜头又推成刘成面部特写。于是，在婴儿啼哭、开车铃声与广播声相交叠的音响中，时空又转入过去：画面变为黑白，连续快速组接的10个短镜头重现了当年刘成拾得婴儿在人群中奔跑，高喊“唉，这是谁的孩子？”这一刻骨铭心的往事追忆。音乐响起，在小春操弓拉琴的特写中，又平行切入赛场舞台上林雨演奏的场景，又响起仿佛来自天堂的婴儿啼哭声。在两个少年琴手交替表现的影像画面中，又3次穿插切至过去，刘成挎着小提琴盒子将婴儿举起、抱住、凝想的3个镜头。随着柴可夫斯基D大调协奏曲的前奏结束，画面重新切回到现实：火车站大厅中，小春泪流满面，紧闭双眼，左手手指在琴弦上飞快地滑动，右手扬弓凌空飞舞，忘情地拉着那首参赛曲目，倾诉着小春对父爱的深深感激之情。于是，在激昂的弦乐声和旋转拍摄的画面中，舞台上拉着琴的林雨、庞大的伴奏乐队、舞动双臂的指挥同在候车大厅中拉琴的小春，和着同一乐曲的节奏快速地交错切换，奏出一曲视听融合的绚烂而完美的人生乐章，并隐喻着小春艺术与精神的双重升华，完成了爱的绝响。这一组显隐收放形成互补的蒙太奇叙事意象段落结构气势恢弘，将观众的情绪推向了高潮并使之尽情宣泄。就在磅礴的音乐旋律达到顶峰、情绪达到饱和点的那一刻，声音与画面骤然消失，形成无声的黑幕，致使观众昂扬的情绪在这一突兀的顿挫中得以延宕和舒缓。片刻之后，音乐再次响起，画面重现，节奏转缓，旋转摇移的缓慢镜头将父子的拥抱渲染得如梦如幻，影片便在这充满理想主义和浪漫色彩的氛围中结束，将一曲洋溢着挚爱亲情、感人肺腑的银幕交响颂歌献给了广大观众。

二、镜位：“移步换影”

镜位，体现摄影机或摄像机的机位和镜头的空间形态。镜位变动，即牵动景框及其取象形式的改变，如同中国古代画论所说的“移步换影”。影视片中，取景距离、角度、焦距的改变和位置的移动，都将引发象内空间画面的

“换影”变化。

1. 位移：“概括的意味”

“位移就是运动。”爱森斯坦认为，从同一视点拍摄下来的事件，永远只能是事件的图像，而不是能够充分引起共同体验的事件的感觉。他强调的“变换拍摄点电影中的蒙太奇”，应当包括多个镜头有序变换与组接的剪辑，实则是银屏镜象空间几次“移步换影”形态。其结果，“正如由静止画格的配合而产生出运动形象一样，由片段图像按蒙太奇节奏的配合也就产生出作者概括的意味，产生出作者的创作意志、他代表的社会集体意志赋予某一现象的那一形象”。[1]这形象饱含作者的概括与创作意志因而就是影视意象。

正如爱森斯坦站在阿卢普卡故宫台阶上一个位置拍摄石狮子雕像，只有展现、介绍的意义。一旦移步开去，变换三处地点，拍了三个不同姿态的石狮，一个卧狮，一个立狮，一个吼狮，剪辑在一起放映，就有了醒狮的概括意义与隐喻意味。爱森斯坦在《战舰波将金号》（Broonenosets Potyomkin，1925）中，就是通过这种变换拍摄点的“移步换影”，创造了诸如敖德萨阶梯那样具有概括意味的蒙太奇意象。

英国导演加里·希尼尔首次执导的美国影片《单身汉》（The Bachelor，1999）中，吉米·夏农面对爷爷一亿美元的遗产及其遗嘱的条件，第二次求婚又遭到安妮拒绝的窘境，为使包括桌球公司在内的所有财产不被拍卖，237个员工免于失业，必须在27小时内找到一个新娘结婚，迫于无奈只好带着牧师由好友麦克驾车去找以前交往的女友。影片在吉米的7次求婚过程中，平行穿插了安妮及其妹妹去外地父母家的活动，形成典型的平行交叉叙事结构。特别在麦克接到安妮的电话之前，在报纸刊登了为吉米寻找新娘的广告一经发行时，影片用了54个累积式并列排叠的镜头，等于镜位在短暂时间内54次疾速的位移，构成专题型蒙太奇意象，通过5个层次并列展现了刊有征婚广告和吉米照片的报纸投递后，立即引起女性们的轰动。于是女性居民、汽车修理工、餐馆内就餐者、服务员、黑人姑娘以及不同年龄段的女性，纷纷终止原来的活动，翻出雪白的婚纱，或步行，或乘大巴，奔向教堂，走进大厅。这些排叠式叙事

1 ［俄］爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社2003年版，第147、145页。

意象镜头段落，如同语法修辞中的排比句式，既具体地展示了众多空间中的纷繁场景，又具有典型性的概括意义，诱使受众产生丰富的联想，并且获得急促明快、起伏跌宕的节奏韵律和诗意。

当然，在单一拍摄点，于同一空间内，伴随镜位的位移所形成的移步换影，其“立象”也足以“尽意”。在镜头象内空间，镜位的“移步换影”可以强化主创者的控制功能。随着景框变换的起幅与落幅、位移路线和运动节奏，它可以凝聚或转移观者视觉注意中心，强调某一意象，带上鲜明的指示作用和诱导作用，唤起人们视觉的注意或心理上的兴趣，深入理解镜头意象的内涵。

譬如，米开朗基罗·安东尼奥尼编导的《云上的日子》(Beyond the Clouds，1995)，第一个故事开头的9个镜头中，前3个先是展现汽车从远处开来，廊桥边青年技师西尔瓦诺向拱洞内自行车上的卡门问路，以及她凝视的目光。第4个镜头从廊桥里的卡门左移过来，待西尔瓦诺上车又稍稍右移，注视汽车沿桥向远处驶去。继而第5个镜头，迎着汽车从远处驶近，便以俯角跟拍它穿过垂直的房舍与外墙开进旅店大院，便以平视的长镜头，起初是跟拍西尔瓦诺走向旅店玻璃门，待他推门进去后，便一直停在门外拍摄他在房中与店主的交谈和拿钥匙，直到他出门及店主随后跟来伫望。叠化中，又一动态长镜头于房门里迎着西尔瓦诺走进后，便跟拍他越过小餐厅空间及其内室房门，停立在街窗前向外瞭望。第8个仍是空间调度型长镜头，透过门框跟拍在内室进餐的青年女教师卡门起身走出，径直到窗前与其邂逅的西尔瓦诺招呼，问好，交谈，并一同走回餐厅内室。第9个还是长镜头，依然从分隔于窗子框架两旁的两人起幅。西尔瓦诺与卡门邂逅和相识的这9个镜头的段落，头4个镜头将两人阻隔在廊桥拱柱左右，后4个镜头凸显两人之间门与窗的框架，综合运用了多镜位多空间的“位移”和单一拍摄点同一镜头空间内的“移步换影”，但殊途而同归于一个概括意义，隐喻着“隔阂”。

“单一拍摄点”与“变换拍摄点”的镜位位移，形成影视片的场面调度与镜头调度。在中国影视界乃至影视理论界，曾经混淆这两种不同的调度形式，也就混淆了它们不同的表现功能与价值。爱森斯坦强调：场面调度应该是对动作内容的图形概括，是“‘迸发’于空间的手势”。镜头调度“是出自场面调度的一个飞跃。可以说是‘第二级’的场面调度，即把摄影机位置变换运动的场面

调度叠加在场面调度的空间移动折线之上”，“镜头调度就是最高发展水平的场面调度”。[1]后来，米哈伊尔·罗姆针对当年苏联电影导演界不分“动的或不动的镜头”，通统“给电影场面调度定一个叫法‘镜头调度’”，予以拨正。他说，“只用这个术语在某种程度上把电影场面调度的基础忽略掉了，也就是说忽略了不取决于镜头运用的演员在整段戏中的运动”，“场面调度是一个传到电影里来的戏剧概念”。他强调“通常这两个术语都使用，因为现在还找不到别的叫法来替代‘场面调度’这个提法和‘镜头调度’这个提法”，认为“同时分别使用这两个名词，在理论上不会有什么大错”。[2]

2. 景距：“取势”与“取质”

摄影机镜位因移步而换影，就是由景距的改变导致镜象的景别变换。清代画家唐岱的《绘事发微》所总结的“移步换影之说”[3]，讲的就是“近看是如此形势，远数里则少换，再远数十里则又换，逾远逾异”的景别变换道理。电影家爱森斯坦视“景别就像是一些具有‘独特生命’的角色”，在整体上它们则“汇合为完整的画面”。[4]

景距，作为镜头位置同被摄主体的空间距离，就人物而言，取景于人物的足下、膝下、臀下、腰下、胸下、腋下，将形成人物的全景、大中景、中景、中近景、近景、特写。全景还可以区分出以人物为主的人物全景；距离镜位最近的小全景，或称近全景；以及背景较为广阔、但仍以人物整体形象或某一景物整体形象为主的大全景。远于全景的有远景、大远景；放大局部的则有大特写。取景距离不同，景框内的物象与境象即有大小差别。不仅如此，中国古代画论还概括了取景距离的基本表现功能及其取象法则，这便是五代后梁画家荆浩所谓的“远则取其势，近则取其质”[5]。对于影视取象，镜位距离被摄体越远，场景空间越宽阔，景物范围越广，信息量越多，“场”大“势”大；反之，镜位距离被摄主体越近，场景范围相对狭小，信息量相对减少，但被摄部位在象内空间比例增大，易于显现人物或物体的质地、形态、特征。中景位则兼取质

1 ［俄］爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社2003年版，第24、17、26页。
2 ［俄］米哈伊尔·罗姆：《电影创作津梁》，王向梅等译，中国电影出版社1994年版，第188—189页。
3 ［清代］唐岱：《绘事发微》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第417页。
4 ［俄］爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社2003年版，92—93页。
5 ［五代梁］荆浩：《山水诀》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第53页。

与势。

所谓“势”，就像《孙子兵法》形容的：“激水之疾，至于漂石者，势也。”它是一种能量，态势，活力。任何势能，必须具有实体，有所显现，所谓“无实则无势”[1]，“用之在于机，显之在于势”[2]。在影视意象造型中，“势”将体现于“形”与“象”的选择或营造中。清代画论家沈宗骞认为，“万物不一状，万变不一相，总之统乎气以呈其活动之趣者，是即所谓势”[3]。他所说的“势”，就同北宋时代唯物主义哲学家张载所谓的“象”相关联。张载说，“凡可状，皆有也；凡有，皆象”[4]，而“象”总与一定的“形状”关联。为此，刘勰的《文心雕龙·定势》谈及“形生势成”。

影视画面倘要“随势取象”[5]，自当远望，借远景位其势，诸如山势、水势、天势、地势、人势、气势、风势、火势、声势及人物体势，即势以写情，借象以寓理，用以展现外在物质世界与内在精神世界，从而建构影视意象。

影视取象，亦“贵在取势，合而观之，则一气呵成”[6]。尼基塔·米哈尔柯夫执导的《西伯利亚理发师》（The Barber of Siberia，1998）开头，随着大剧场中乐队指挥带领乐队奏起《费加罗咏叹调》的全景镜头，两道大幕向旁拉开，相继展现出航拍的西伯利亚广袤的森林、山川、河流，大远景中的火车行驶林间，浓重的白烟飘浮半空。随即化出另一个全景镜头空间，表现珍于1905年写信给在美国西点军校的儿子，袒露内心的一个秘密，从而奠定了影片中两个历史空间、三条叙事线索、经典叙事与现代叙事相结合的恢弘结构基础。

国际知名女导演简·坎皮恩编导的《钢琴课》(.The Piano，1993）中，脸上刺青、又不识字的贝恩斯，备马带领哑女艾达母女到遥远海边探视遗留于此的钢琴。艾达忘情地弹起钢琴，宣泄着内心的寂寞与向往，弗洛拉则在琴声中舞蹈。临走，一个高俯的远景镜象画面中，艾达母女离开用贝壳镶成的如鸟一般的高音谱号图案，踏上归途，踩出沙滩上一线脚印，贝恩斯则步步循其脚印细

1 ［汉代］刘向、［清代］戴望：《管子校正》,《诸子集成》(6)，岳麓书社1996年版，第356页。
2 ［周代］姜望：《六韬·卷二武韬》。
3 ［清代］沈宗骞：《芥舟学画编》，人民美术出版社1959年版，第86页。
4 ［宋代］张载：《张载集》，中华书局1978年版，第63页。
5 ［清代］方薰：《山静居论画》,《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第588页。
6 ［清代］郑绩：《梦幻居画学简明·述古》(卷三)，上海古籍出版社1995年版。

线随后而行，隐喻心意的追随与靠拢。

《我的父亲母亲》（1999）这部叙事性抒情电影，借助于影片在首尾两端现实时空中夹接历史性心理时空的叙事框架，着墨于织布、抬棺和送饭、吃派饭、包饺子、期盼以及蓝花瓷碗、红发卡诸细节意象，“近取其质”。同时又特别透过声画造型的叠印、跟拍、移动摄影、慢镜头等塑造招娣和骆先生动态中的美，着意通过大全景的白桦树、山林秋色、师生剪影及雪景以“远取其势”。大量运用这两极化景位和黑白与彩色相映衬的两极化色彩基调，着力写情，渲染患难中的挚爱痴情以及人们对教师和知识的崇敬。

在影视片取象中，由于近景位影像画面，尤其特写与大特写，缩短了镜头视点与被摄体的空间距离，将人们的视觉注意力聚焦于艺术表现对象的细部、细微动作、神态或质感上，便于把握信息传播者特意的提示，或者由表及里地窥探人物心灵深处的些微变化，心理特性。这种富于心理性的特写画面，是一扇敞开的通向内心世界的窗户。苏联影片《这里的黎明静悄悄》和斯皮尔伯格的《拯救大兵雷恩》中，徐徐推向女兵眼睛或墓碑前詹姆斯·雷恩眼睛的镜头，实则在渐渐推向他们内心世界；而从眼睛特写猛地拉开的镜头，则意味意识活动的戛然而止。

老子《道德经》说，“为大于其细”；《韩非子·喻老》也说，“有形之类，大必起于小”。他们均在说明，微小与细节乃是大道或整体事物构成的基础。特写镜象正如法国电影家爱泼斯坦所说，“它允许人们深入到最隐秘处”，“这是真正存在的奇迹，是生活的展览，它就像一只被剥开的石榴那样暴露于众，易被人们接受，然而它又是那样离奇”。[1]

《敌中有我，我中有敌》（Svoy Sredi Chuzhikh，Chuzhoy Sredi Svoikh，1974）是尼基塔·米哈尔科夫1971年从莫斯科电影学院罗姆工作室毕业后，参与编剧并独立执导的第一部剧情长片。影片根据作家沃洛达尔斯基的小说改编。在这部处女作中，米哈尔科夫更注重的是形式上的探索和尝试，运用大量细节意象刻画人物心理，推动情节叙事。如影片开端，为了表现战争结束后久经沙场的肃反委员会成员们对平静的和平生活感到不习惯，画面上出现了苍蝇的大特写，把扎别林无所事事、只好瞪着墙上苍蝇发呆的情状凸显在观众面

1　引自［法］马赛尔·马尔丹：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社1980年版，第19—20页。

前，与他后来请战、出征时的激情洋溢形成对照。片中还多次出现挂钟的特写，当雷切夫遇到棘手问题、感到心烦意乱时，总是下意识地将悬垂着的钟摆拉正，使他决心妥善解决困难、令一切恢复应有平衡的潜意识得以外化；而车厢墙壁上挂表随着车厢晃动敲打墙壁的特写则渲染了气氛，暗示即将来临的危险。装黄金箱子上的链条，被一匪徒戴在脖子上，这一细节令叶戈尔洞察了黄金下落，推进了叙事。左撇子和从死去的瓦纽金身上找到的扎别林烟嘴等细节，都成为影片的悬疑元素。此外，飘扬的红旗、闪亮的军刀、骑兵出发时熟睡的小狗等，也起到表意抒情、烘托情境的作用。

陆川编导《王的盛宴》(2012)，坚持他在研究生阶段即已萌生的意识，力求做一部称之“电影作者”的“有品质电影”，自觉地“在细节上下功夫”。影片以远景位显其势，凭近景位现其质。一剑一盾、一豕一鱼，力逼历史真迹；一喜一戚、一投足一立目，尽求衷内而形外。其剪辑与节奏，张弛有致，跌宕多姿。影片既惜墨如金，借内心独白和意识的闪回分切与链接现实与历史时空，纵贯包揽数十年；又不惜泼墨如云，于刘邦借兵、鸿门玄机、韩信将兵、霸王自绝、深宫惊魂、萧何修史、韩信赴死等重大节点，以声画匹配的多彩手段放意挥写，并精心铺排细节。即如赴死一场戏，萧何驻足后韩信依然淡定前行，思绪万千，眼前频频闪回戎马一生中诸多泯之不灭的亮点与断片。与之相伴的钟声和“心绪”主调旋律，化为发人深省的悲曲挽歌。正是出于对音乐、音效、视觉特效、置景、服装、化装、兵器、道具、机位及环境氛围诸多范畴艺术细节的精细考量与精心雕琢，影片不仅使韩信、项羽、吕后、萧何、范增、项伯等角色以个性特色与价值有别于同题材其他文本的刻画，特别使刘邦这一史上所谓“隆准而龙颜，美须髯”、“仁而爱人，喜施，意豁如”、“贪于财货，好美姬”，且又“拨乱世反之正，平定天下”[1]，为四百余年的封建汉王朝开创基业的高祖，获得多变化、多方位、多侧面的当代性诠释，从而为中国史诗性艺术电影园地抹上一道异彩。《王的盛宴》不论或得或失，都将为中外观众呈上一份足以细细品评的佳味，并且为电影文化的多样性与中国电影的前行之路奉献可资镜鉴的探索性价值。

1 [汉代]司马迁：《史记·高祖本纪》，中华书局1987年版，第342、343、392页。

3. 变焦："虚实取势"

镜位的"移步换影"，不仅体现在焦距固定镜头、即定焦镜头的变换，并且体现于影像景深空间内焦距的调节变化，即镜象的"移焦"，一种象内焦距的位移。变焦镜头，是一种不变换镜位，而靠一组受变焦机械装置控制的活动透镜来改变光学焦距，从而产生推焦、拉焦或跟焦形态，使影像画面景别发生连续变化，形成类似推、拉、跟镜头的效果。相对于定焦距，一个变焦镜头由广角镜头、标准镜头、长焦镜头三部分组成。一个镜头便可以代替三种镜头形态，通过连续变换焦距形成不同视距效果，既可以远取其势，又可以近取其质，还可以追随动态主体，保持被摄主体画面景别的相对稳定。变焦距镜头由于将长、短、中各种焦距交叉融合于一体，它"可以将短焦距镜头的优点（大视野、大景深）和望远镜头的优点（视野较窄、但变大了）结合起来"[1]。

当变焦距镜头处于短焦距乃至广角镜头状态，影像效果视域广，景深大，能显示广阔的空间和深度，影像空间中的后景、中景以至前景3个层次均处于相对的实焦状态，透视感、立体感强，适于拍摄远景、大全景和中景镜象画面。倘若拍摄人物从远处奔来，还可增强速度感。它因而适用于场面调度和探索纵深的影像空间，使场境更开阔，画面容量更大，艺术信息量就更丰盛。因此，获取短焦距影像乃是创造景深空间、突出场面调度美学的重要途径。

变焦距镜头处于长焦距乃至望远镜头状态，这种影像视角窄，景深浅，包含的空间范围小，具有减弱影像画面的纵深感和空间感的性能，使远离镜头的景物处于虚焦状态，影像空间被压平，深度减小，压缩了纵深方向物与物之间的自然距离，似乎都被挤贴一起，而实焦的被摄体细部得以放大、夸张和凸显，吸引观众的视觉注意，并借以表达主创者特定的理念。因而长焦距状态的镜象可为表现主义美学增光添彩。

但是，变焦距的调焦或跟焦，是模拟推、拉或跟的拍摄方法，却又不同于定焦镜头的推、拉、跟效果。它是通过放大或缩小被摄体、排除或纳入周边空间的光学畸变形态。"长焦距的镜头造成扁平的纵深感；而短焦距镜头则造成深远的纵深感并夸大前景中的物象的尺寸。"[2]这种变焦中的短焦镜头与长焦镜头，

1 引自［法］马赛尔·马尔丹：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社1980年版，第148页。

2 ［英］欧纳斯特·林格伦：《论电影艺术》，中国电影出版社1979年版，第130页。

不仅易于表现影像空间的“远望之以取其深，近游之以取其净”，并且因影像空间的畸变使镜象被赋予一定程度的主观色彩和哲理意味。

法国影片《老枪》(Le Vieux Fusil，1975)的序曲，首先运用变焦的短焦距拍摄于连医生一家三口人，骑着自行车沿林荫路从镜象深处远远驰来，继而以跟焦锁定三人于画面中央。跟焦使镜象物理空间畸变，影像空间纵深被压平，呈平扁化，骑车的快速动作感被阻滞减缓，背景景物显现出由实而虚的模糊状态，不仅突出了一家人成为视觉重心，且又强化了亲密、祥和、欢乐的氛围，并且因镜象空间变形与时间变速而使影像画面犹若梦境。这就是清代画论家方薰论及的“虚实取势”[1]。这个变焦镜头与影片结尾的重现相照应，成为于连医生痛苦中的美好记忆，愈加凸显法西斯战争的罪恶。

“虚实取势”的变焦镜头，在变焦过程中，会产生实焦与虚焦。实焦清晰，虚焦模糊。虚、实焦都可以模拟主观视像，反映人的视界状态。尤其虚焦可以创造“妙在含糊”的朦胧美感。《这里的黎明静悄悄》中，清晨宁静的湖边，淡淡晨雾中，两个汲水女兵婀娜多姿的剪影，在近旁木屋和对岸虚焦模糊远景衬托下，形成精美别致的构图，加之间或传来两声雄鸡的啼鸣，愈使画面弥漫静谧而神秘的色彩，拥有朦胧的美感，令人体味和平的美好。当五个女兵相继牺牲后，准尉瓦斯柯夫怒气冲冲寻找德寇聚集地的途中，随着虚焦镜头影像进入他的内心世界，呈显准尉的主观视像，银幕上相继以虚焦、实焦并举的镜象映现女兵们娇美靓丽的特写画面，既表达了准尉的追思和痛惜，也强化了对毁灭女性与人性之美的战争的鞭笞。

美国导演史蒂文·索德伯格的《性、谎言和录像带》(Sex，Lies，and Videotape，1989)，其开头以垂直的机位拍摄快速闪过的路面，其模糊影像也呈现类似虚焦效应，幻化为仿佛雨幕的效果，同影片结尾安迪与格雷厄姆两人关于“我看要下雨了”、“已经下雨了”的慨叹，形成首尾相顾、浑然一体之势，凸显出所特有的隐喻双关语义和个人化、风格化话语色彩。

4. 角度：“因形取势”

清人沈宗骞说：“天下之物，本无偏正，而自人观之，从其旁者为偏，从

1 [清代]方薰：《山静居论画》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第587页。

其面者为正。故作画有偏局正局之分”。[1]影视的取象角度，实则也是镜头视角的“移步换影”形态。取景方向的不同，制约着象内空间造型主体形象的轮廓形式，主体与陪体同背景的关系，形成不同的视觉重心。“因形取势”亦即寄寓和表达镜象的不同思想内涵和情感倾向。

取象角度大致取决于取景方向、视点高度两个空间条件和视点的主、客观范畴。它是影视片视点所在，并反映镜象风格。澳大利亚导演彼得·威尔执导的《证人》(witness, 1985)，是他美国风格崭露头角的标志。影片的前一部分，以走出莱普农场的阿米什人孩童萨缪尔的低仰视角为主，见识了一个开放的城市文化世界，也见证了费城车站谋杀案的发生。其后，摄影机则保持在腰间高度的机位，以敬业的警察约翰·布克视角为重心，展现布克与女主角瑞秋的目光交流与情感融会，也让观众从象外分享此种“观看”，从而凸显全片权与法、正义与邪恶、情感与原则的矛盾与冲突。

通常而言，正面角度有利于展现被摄对象的正面容貌、正面特征、正面气势和对称的结构，富有对称性的平衡感与和谐美。正面角度，有益于主观视点和主观镜头的创造。正面方向与观者视点距离最近，形成象内人物与象外观者面面相觑，促膝交流情感，形成银屏内外合一的逼真感和亲切感。正面形象，正面特征，利于展示人或物的横向线条与外在轮廓形式，给人以均衡、稳定、沉静乃至麻木之感，甚或“令人望之俨然而生敬”[2]。所谓“正局”中的表现对象，与观者视点距离最近，因而正面而来的运动体，其速度快于其他方向，面临横祸，正面镜象愈易创造急迫感、危机感乃至恐怖感。《卡桑德拉大桥》(The Cassandra Crossing，1976) 中，当列车径直开上摇摇欲坠的大桥，随着桥身的断裂陷落，车厢相互撞击，急骤顶起，堕入深渊，车厢中旅客急剧跌撞，惊叫，血流满面，尤其迎着镜头正面急速坠落下来的人们，对观众心理产生巨大的冲击力，强化了灾难的感性形象，发人深省灾难的根源，加深理解影片的题旨。

正侧方向是镜头与表现对象正面呈90度角的视向。这一“偏局”之道，具有“奇横纵肆之趣”[3]，有助于凸显象内主体侧面的轮廓线条，具有明确的指

1 [清代]沈宗骞:《芥舟学画编》, 人民美术出版社1959年版，第53页。
2 [清代]沈宗骞:《芥舟学画编》, 人民美术出版社1959年版，第53页。
3 [清代]沈宗骞:《芥舟学画编》, 人民美术出版社1959年版，第53页。

向性、诱导性和美感性，适于显现被摄主体优美动人的轮廓或运动姿态，并引发观者驰向象外空间。格里高利·丘赫莱依执导的诗电影《第四十一》（The Forty-first，1956）中，几个红军战士沿着沙漠的斜坡，向画面右上方行进的正侧角度的剪影，凸显了跋涉的艰辛，且诱导观者联想象外空间广袤无垠的沙漠和艰难行进着的红军支队整体，拥有造型与含蓄的美感。

"'石有三面，树有四枝。'盖笔法须兼阴阳向背"[1]。背面角度颇具特色。从背面角度取象，将被摄主体与背景融为一体，化实为虚，以虚驭实，既可含蓄地传达人物的内心世界，呈现镜象空间的独特构思，且给观者以别开生面的视像，启动观者的联想与思索。中国女导演张暖忻的《青春祭》（1985），在表现汉族女知青李纯闻讯赶回傣族大爹家，以背向结构形式展现身着黑色衣裙的李纯，默然跪于寂静的灵堂。她处于画面中心，纯黑的背影与四周一片洁白形成高反差的对比色调，使画面简洁洗练，重心突出，精到地传达出此刻肃穆、沉痛的氛围和姑娘无比哀伤的心情。简·坎皮恩编导的《钢琴课》中，艾达看到钢琴被抬回来，前去质问。陷入爱情的痛苦折磨之中的贝恩斯告诉她，"我把钢琴还给你，我受够了，这个交易把你变成妓女，我自己也是活受罪。"斯图尔特以为贝恩斯要反悔，贝恩斯只是说他不想学了，把钢琴送还给他妻子。自从钢琴被还回，艾达反而失落怅惘，不时不由自主地徜徉房外。随着她一个长长的背影近景画面，镜头推向一条树木葱茏的林间小路，传达出她心底里难以名状的深深眷恋。

著名希腊导演西奥·安哲罗普洛斯的《雾中风景》（Topio stin omichli，1988）内，婚外生的姐弟俩为去德国找寻每每梦见的父亲，每天都去车站寻觅乘车时机，往往落空。他俩久久伫立月台的背影，与后来终于登上开往德国的国际专列，两人相拥注视车窗外的背面角度，两相对比，一悲一喜之情，给人无限遐思。

镜头取象的视角，依据视平线与被摄体水平位置之间形成的透视关系，又构成仰摄、俯摄与顶摄、平摄等空间角度形态，所谓"高也，深也，平也，因形取势"[2]。

清代美学家刘熙载认为，"仰视者，其言恭；俯视者，其言慈；平视者，其

1 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第13页。

2 ［清代］华琳：《南宗抉秘》，《画学集成》，河北美术出版社2002年版，第706页。

言直”[1]。摄影机镜头与被摄体处于同一水平线上，这个平视角度合乎或接近人们常态视角与视点，故给人以直接、平和、亲近的视感效应。但亦可创造平板、单调、静默、平缓的表现效果。同时，由于接近常人视点，因而也适于表现主观视点和主观镜头。

摄影机镜头从低处向上拍摄被摄体，形成仰视角度。以此角度取象，改变了通常的视觉透视效果，扩展了表现对象，既然是变形，使之变得高大，夸张了被摄体的高度和气势，因而具有表现性功能，往往用于写意，表达独特的感受，特定的心境。仰视角度仰摄高高在上的被摄体，既可表现颂赞、景仰、崇高等意义，亦可创造优越感，烘托高傲、专横或权势。希区柯克的《蝴蝶梦》（Rebecca，1940），多次以仰角拍摄管家丹弗斯，夸张其形象，增强她作为曼德利城堡实际掌控者、精神牢狱制造者的威严与重压感。布·德·帕尔玛的《魔女嘉莉》（Carrie，2013）中，仰摄母亲训斥嘉莉时的威严形象，她以夏娃为训告诫女儿，加上顶光形成的光环，俨然上帝的化身，创造出一派阴森可怖的氛围。中国导演蔡楚生、郑君里拍摄《一江春水向东流》（1947）中素芬梦见忠良一场戏，经过反复试拍，最终确定从地平线下一尺处仰摄素芬伸展身子向上苍祷告的场景，赋予影像画面一种虔诚的意蕴。

摄影机镜头由高处向下拍摄被摄体，则形成俯摄角度，亦称鸟瞰角度。以此角度取象，视野开阔，不仅有利于展示环境与场面，使象内空间饱满，表现整体气氛，强调被摄主体的地理位置，与陪体的相互关系，具有统摄感或压抑感，因而易于激发和凝聚视觉注意力，并增强画面内容的情绪色彩。由于俯摄均有压缩空间形象的变形作用，因此又宜于表达关照、爱抚或贬低被摄对象等语意。

摄影机镜头在被摄体上方向下垂直拍摄，便是顶摄角度。歌舞影片《雨中曲》（Singin' in the Rain，1952）运用动态顶摄的独特角度，将三维立体空间压缩为二维平面，独具一格地再现其歌舞演出的造型美。顶摄角度使画面具有统摄全局的气势，亦可令象内空间的人、景、物备显卑微渺小，形成泰山压顶之势。影片《魔女嘉莉》，在嘉莉被怒不可遏的母亲拖进忏悔室关起来之时所用的顶摄角度，愈发凸显空间的狭小，神学对她的禁锢与重压以及她的反抗。

1 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第47页。

伴随惊险场面，顶摄还可以表达面临万丈深渊的心理感受，烘托氛围，强化悬念，营造惊心动魄的艺术效果。马丁·斯科塞斯的《雨果》(Hugo，2011）中，小雨果被瘸腿巡警带着狗追赶到巴黎火车站钟楼上，不得不藏身钟楼外边，扳住钟摆悬于半空。一个顶摄巴黎街景的镜象画面，烘托出惊险的氛围，强化了悬念，创造出惊心动魄的艺术效果，也衬托了雨果的机智和勇敢的个性。

三、构图：象内“布置”

影视画面构图，亦即所谓“构象”形态，作为影视意象的一个切片或细胞，乃是影视片制作者为表现一定的意识内容和美感效果，把要表现的对象及各种造型元素，在景框内按照空间位置和时间顺序，依照某种结构方式，有重点、有秩序、有机地组织在象内空间中，形成一定的镜象画面分割形式和组合关系，构成视觉意象，亦称画面结构，“布置格局”[1]。

凭借一定的光学镜头、智能性技术和构图方式，由人、景、物、光、色等物质元素所显现出来的形状、线条、空间布局、透视关系、动静变化、光效、影调、色调等等，也就成为影视片镜象内布局的造型元素。影视画面构图正是凭借这些造型元素之“象”，表述创作者之“意”。

郑君里1935年的《再论演技》一书，强调“在画面内，演员的身姿是电影构图中主要的影像，而在画面之间，其影像才能产生一定意义的行动”[2]，即具意象价值。

1. 形状：“象其物宜”

《周易》有言：“拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”“象其物宜”首先在于“形似”。唐代绘画理论家张彦远认为，“象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气、形似皆本于立意”[3]。影视制作者以动态的意象造型获得造型的动态意象，必须“应物象形”[4]。只有物象的相同、相近或相似，创作者才能凭此表象和

1 ［清代］松年：《颐园论画》，内蒙古人民出版社1984年版，第53页。
2 郑君里：《再论演技》，《联华画报》1935年第5卷9期至第6卷第5期。
3 ［唐代］张彦远：《论画》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第36页。
4 ［南朝·齐］谢赫：《古画品录》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第17页。

叙事，并在一定的语境条件下引发人的联想与想象，生发心理蒙太奇、隐喻蒙太奇以及象征蒙太奇的内涵，从而“以象其意”[1]。

形状是被摄体或被表现者自身的外部结构状态和空间特征。鲁道夫·阿恩海姆曾强调形状“是眼睛所把握的物体的基本特征之一，它涉及的是除了物体在空间的位置和方向之外的那种外部形象”，“主要涉及物体的边界线”。[2]形状作为意象要素，被影视片制作者用于分离、显现诸种事物，构成象内造型内容、实体与形式。“内容是图像再现的东西，即图像中的物体。实体是它的物理外观，它的视觉形状。”[3]

譬如，威廉·惠勒导演的《宾虚》(Ben-Hur，1959)，在殊死决斗的车赛中，宾虚和梅萨拉所驾之车，分别是白马与黑马，形状与颜色的鲜明对比即构成一种语境，隐喻着两个决斗者的正与邪。宾虚到拘禁麻风病人的山洞寻找母亲和妹妹，他在洞外询问洞内老者时，一个往复移动的明暗分明的对角线构图，显示出自由与囚禁、光明与黑暗两个截然对立的语境世界。雷德利·斯科特执导的《角斗士》，在马克希穆斯不顾刀伤和鞍马劳顿，纵马赶往西班牙家乡的途中，途经一望无垠的绿色麦田，这一广阔、宁静的境象正为其后亲人被害、家园焚毁的凄惨遭遇做出反衬性铺垫。他同康茂德斯生死角斗之前，即已被险恶的康茂德斯刺中要害。无数撒向竞技场地的红色花瓣，既是康茂德斯用以掩饰自己虚伪丑恶嘴脸的伎俩，也是马克希穆斯流淌的滴滴鲜血的象征意象，并反映着罗马广大民众对他的拥戴和厚望。在从地下升上竞技场的地面时，及至在皇宫里，影片多次运用强侧光或底光凸显康茂德斯面部的阴影，呈现骷髅状的造型，令人联想到死神。马克希穆斯在罗马竞技场的三场血腥角斗，康茂德斯前两场来到场地中间，其卫队将角斗士们包围，镜象画面构图先后呈未封闭和封闭的方形结构，显现戏剧空间性质，而在马克希穆斯与康茂德斯的最后殊死决斗中，影片将卫队围成圆形，犹若偌大的句点。当马克希穆斯以顽强的毅力和斗志手刃了康茂德斯，其时的圆形构图又同看台的光影形成有如太阳光芒的形状，使此时的戏剧空间又获得哲理空间的意味，预示了共和梦想的曙光，缔造出具有隐喻和象征意味的意象。

1 ［汉代］王充：《论衡》，《诸子集成》(9)，岳麓书社，第142页。
2 ［美］鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，滕守尧等译，中国社会科学出版社1984年版，第56页。
3 ［荷兰］扬·M.彼得斯：《图像符号和电影语言》，一匡译，中国电影出版社1990年版，第4页。

清初画家石涛强调："万物之具体，有反有正，有偏有侧，有聚有散，有近有远，有内有外，有虚有实，有断有连，有层次，有剥落，有丰致，有飘渺。此生活之大端。"[1]影视动态造型，不仅要注意把握诸物象自身正反偏侧、远近虚实、聚散断连的外部结构特征，还要善于处理摄影机镜头同被表现者之间的空间关系。因其"移步换影"，随着景别距离、摄取角度、光照条件和镜头视点的改变，万物外在轮廓、质地、色彩形态亦将随之变化。制作者既要"度物象取其真"[2]，又要"立万象于胸怀"[3]，将客观物象与主观胸臆相融相合，使镜象画面造型既"贵似得真"，又"气韵生动"，形神具备，方谓"意象"。

《天堂电影院》（Nuovo cinema Paradiso，1988）中，当小托托当上放映员的时候，老放映员阿尔弗莱德来到放映室，举起烧残的手慈爱地抚摸托托的面庞，就在镜头推近旋即拉开之间，老放映员抚摸的已是青年托托的脸颊。通过瞬间中视觉形状的变化，不仅巧妙地进行了时间转换，并且暗示了他们之间不因时间流逝而磨损分毫的忘年交情谊。凭借人物额头的一块红记，将托托的同学——波其亚的童年、青年与壮老年时代连接起来。其小学时不知五乘以五是多少，中学时毫无责任心又放荡不羁，而现实中却成为议员政客、艾莲娜的丈夫，从这一人物发迹的过程，表达了影片制作者对意大利政治生活的一种认识。在天堂电影院爆破前，每每现身甚至高喊"广场是我的，广场是我的"那个疯子，引人联想霸权欲的狂人，而他额头的伤疤，又表明他是战争的牺牲品，控诉着战争的罪恶。广场上跑过的一只流浪犬，正是他命运与处境的写照。

2. 线条："结构骨架"

线条在影视造型中是指画面空间内造型物的"结构骨架"。法国画家德拉克罗克瓦曾经谈及，要想把一个物体画出来，首先应该把握这个物体的"主要轴线的对比"，"必须对眼前物体中主要线条的对比有清醒的认识"。鲁道夫·阿恩海姆据此进而论及："主要线条并不是物体的实际轮廓线，而是那些构成我们称之为视觉物体的'结构骨架'的线条"，而"一个式样的视觉特征，主要

1 ［清代］石涛：《苦瓜和尚话语录》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第367页。
2 ［五代·梁］荆浩：《画说》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第49页。
3 ［南朝·陈］姚最：《续古画品录》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第23页。

是由它的结构骨架来决定的”。[1]

线条作为影视意象或意象元构图的结构骨架，既可无意为之，在随手摄取的影像画面中，处于散漫无序的天然性“表象”状态，亦可有意而为，经过着意选择或建构，形成有章有法的表现性“尽意”结构。

由于人们在长期的现实生活中对某些物体的线条结构积累了不同的印象和感受，因而面对某种类型的线条结构就会产生某种联想，激起相应的意念与情感色彩。艺术家们在长期的艺术实践中，重视并运用线条的意识与情感的表现力，又通过造型理论进行一定的概括，形成约定俗成的某种基础规则。诸如水平线适于表现平稳、安静、宽广或萧条；垂直线利于表现崇高、向上、高大、庄严、稳定、刚毅、整齐；放射线表现奔放、活跃、热情，并有突出中心、向外扩展的视觉功能；波状曲线给人以轻快流动、节奏平缓之感；S形曲线则给人以优美、抒情、流畅、回转、曲折、舒缓、窈窕之感；斜线富有动感，表现运动、动荡、倾斜、不安定；X形线条易于创造深远、空旷、纵深、遥远的视觉感受；圆形线条流动活泼，且给人以完美、美满或封闭之感；正三角形稳定、牢固，而倒三角形则充满不稳定、不牢固和动摇之感，如此等等。影视创作者如能运用这类形式线条作为象内结构骨架进行动态画面构图，表达相对应的思想情感，欣赏者也具有相应的知识与素养，这些造型之象及其含蕴的艺术信息就易于被解译，构成影像画面意象。

《钢琴课》中，当摩根姨妈带来贝恩斯要离开的消息，斯图尔特仿佛看到希望，拆掉窗外封板。见他外出做工，艾达拆下一个白色琴键在上面烫写：“乔治，心属于你。艾达”，她执意让女儿弗洛拉给贝恩斯送去。在一个有着Y形小路的全景构图中，身披天使翅膀的弗洛拉原已踏上左侧岔道，旋而又反身回头，拐向右侧小路。这一场景构图的变化预示情节的根本转折。

“结构骨架首先是指主要轴线的构架，其次还包括由它的主要轴线创造出来的部分与部分的那种独特的对应关系。”[2]影视画面构图的线条，既涉及单一主体、陪体或多主体自身的主要轴线，又关涉某一主体同陪体或其他主体间形成的结构骨架。影视片的镜象构图，具有运动性、过程性以及一次定型的特点。

1 ［美］鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，滕守尧等译，中国社会科学出版社1984年版，第111、340页。

2 ［美］鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，滕守尧等译，中国社会科学出版社1984年版，第113页。

尤其移动式长镜头，有起幅，有落幅，其主体自身线条的主要轴线，抑或各个表现对象间形成的“部分与部分”的结构骨架，一直处于连续性变化过程之中。它的基本的结构骨架形态，将在“动中取静”的落幅或在最富于孕育性的顷刻中确立和形成，从而获得直接意指或间接意指。这最富于孕育性的顷刻，就是运动体的动作、行为发展到顶点，或顶点前后那“既包含过去，也暗示未来”的顷刻。

弗拉基米尔·缅绍夫执导的《莫斯科不相信眼泪》（Moscow Distrusts Tears，1979）中，金色秋季的一个星期天，果沙邀请卡捷琳娜母女参加他与五个朋友的郊外野餐。这五个博士、副博士交口称赞果沙的优点、“黄金的手”和人品。卡捷琳娜与果沙两人不时交流着深情的目光。之后一个果沙纵谈生日和家庭的长镜头，起始是女儿亚历山德拉从呈竖式平行线分割的后景空间处几棵白桦树间走来，直至前景空间内卡捷琳娜与果沙两人的身旁，趴下，便形成了这个1分45秒长镜头的背景呈垂直平行分割，与前、中景W形构图的复合式图式。其中，果沙侧身斜卧，卡捷琳娜毗邻而坐，亚历山德拉俯身于两人其后的中间域位。在镜头画面空间中，三人的身体轮廓线构成一个略微倾斜的W形结构骨架。这个W形结构骨架以女儿为对称轴，形成果沙与卡捷琳娜的左右对称的均衡状态，首先构成镜头画面直接意指的“意象之象”，拥有和谐的美感。但略有倾斜的W形，又含蕴某种不稳定因素，同果沙谈及的“家庭中男人地位要高些，如果妻子挣钱多，地位高，就不是家庭生活了”的话语内容相照应，便穿透表象、表述的直接意指，形成“意中之义”的间接意指，预示其后情节的曲折变化。

3. 空间布局：“经营位置”

银幕与荧屏是一个二维的物质平面空间。其影视景框内，则是一个三维的影像纵深空间。这个影像纵深空间，依其上下、左右、前后方位，又可以大致划分为27个不同的景位空间。影视画面造型构图中象与意的构建，对形状、线条、光效、影调、色调、透视规律、动静变化诸多造型元素的运用，均依托于镜象空间及其景位空间。换言之，影视意象的象与意，其孕育、确立和展现，都首先借助于镜头“意象元”乃至更小的“意象节”赖以存在的影像空间。

银屏上的影像空间，是影视观众视觉注意力的聚焦点。影视画面空间内的

影像造型，终将决定于所要表现的主体与陪体，抑或主体与主体在景内空间中的各自位置、距离、配置、比例、对应关系、动静变化及其与机位的距离、角度等空间关系，即依照影像空间内被摄体之间的关系轴线、摄影机与被摄体之间的拍摄轴线所形成的一定的影像空间布局，以及影像画面空间的某种分割与组合关系形态。影视制作者如何“经营位置”[1]，进行空间布局，为何如此经营和布局，其空间思维也就形成镜头意象、意象元乃至意象节的所谓能指与所指，直接意指或间接意指结构关系。

譬如，美国当代新好莱坞电影开山作之一的《毕业生》(The Graduate，1967)，反映了20世纪60年代美国“青年人的世界”[2]。影片通过本杰明·布雷多克大学毕业回到南加州家中，在这物质生活条件殷实，但精神生活空虚的家庭内外环境中，原本无忧无虑、未谙世事的本杰明陷入无聊、空虚、难融于周围世界的境地，从而落入与父亲的法律合伙人之妻、烦恼失意的罗宾逊夫人私通的旋涡。而肉欲的短暂满足，并不能浇灌精神领域的干涸荒漠。他于是同罗宾逊夫人的女儿伊莱恩真诚相爱，却遭到其母百般阻挠与作梗。“本杰明和伊莱恩都诚实而清醒地看待周围世界，既意识到他们两人都孤独不群，也感到父母的天地同他们格格不入。”[3]影片最后定格于逃离教堂的婚礼，坐上市区公共汽车的两人那茫然若失、欢喜而朦胧的目光中，表达了那迷惘一代的不满与反抗，对旧有价值观念的挑战。

影片开头不久，罗宾逊夫人请本杰明驾车送她回家，一进入家门，便发动情感上的诱惑和纠缠。此间一个镜头画面的构图，把呈特写状态的罗宾逊夫人裸腿，屈伸在景框内的前景空间，却将本杰明的影像置于由裸腿屈起而框成的三角形内空间中。由此形成近与远、大与小、内与外、主与宾、诱惑与被诱的空间关系与空间格局。影片其后罗宾逊夫人在女儿伊莱恩房间洗浴后，几近赤裸地拦在本杰明面前，要他留宿。这时，本杰明的正面近景形象，被挤压在占据3/4影像画面的夫人背向裸肩的右上方空间中。在这个呈客观视点的长达30秒钟的镜象中，又穿插跳接了闪现夫人乳房与脐部特写的4个主观镜头，形成主

1 [南朝·齐]谢赫:《古画品录》,《历代论画名著汇编》,文物出版社1982年版，第17页。

2 [美]伦纳德·夸特、爱伯特·奥斯特:《当代美国电影》，杜淑英等译，中国广播电视出版社1992年版，第110页。

3 [美]伦纳德·夸特、爱伯特·奥斯特:《当代美国电影》，杜淑英等译，中国广播电视出版社1992年版，第109页。

客观视点相结合的组合段，不仅强化了罗宾逊夫人的诱惑，也有力地表现了本杰明此刻惶恐与慌乱的心态。空间布局立象旨在尽意。镜头画面的这种位置经营，所表现的不单是一个妇人的诱惑，还有那一代青年人的世界处于墨守成规的成年人包围之中的寓意。一个镜头的空间布局，即已浸透并涌动着影片整体意象的血液，闪射出影片反主流文化的奇异色彩。

借助客观机位视点布局的主观化或仿主观化，还可以创造哲学化、宗教化抑或风格化、个性化视点。譬如，安德烈·塔尔科夫斯基的《牺牲》（Offret，1986）中，亚历山大祷告时的高俯机位，形成了上帝的视点，亦使受众成为与上帝同在的在场者。美国影片《心灵捕手》（Good Will Hunting，1997）表现麻省理工学院的年轻守门人小韦在走廊中揭示板前填写数学难题答案时，以其后机位布置所形成的具有纵深感的X型构图，寓示他那宽广而漫长的人生里程，创造出一种哲理化视角。

场面调度与镜头的空间调度是空间布局的重要形式与内容。从某种意义讲，空间布局也决定于一定的文化背景，反映着人类的社会关系及其变化。其中距离的要素便反映着公共距离、社交距离、私人距离和亲密距离等不同模式。美国影片《性、谎言和录像带》，表现女主人公安迪·麦克道威尔其内心空间与丈夫的同学格雷厄姆由疏远至亲近的变化，在镜象构图上，先是格雷厄姆不期而至时两人大都分别处于两个画面空间，甚至用俯角镜头展示两人的空间距离。继而在寻找寓所时两人虽共处同一画面空间却以墙壁、门框或房主人等加以分隔。其后于餐馆谈心时，起初亦呈远距离的正侧角度全景构图，两人以咖啡桌为对称轴，并辅以窗棂分割；然而，随其心扉的渐至袒开，正反打影像画面亦随之变为近景位，特别是镜头向格雷厄姆的徐徐推进，演化为安迪的主观视点，表现她与他内心空间距离的缩短，从而导致当夜安迪去格雷厄姆住室的窥视举止。距离的变化，透析人的社会关系与内心情感的改变，也必然影响审美判断。

4. 透视关系：境有“三远”

有经营位置的空间布局，亦即有了由镜头投射视线同被摄体的交切点在画面空间中形成的透视关系。

中国古时画家即已发现并重视造型的透视原理。晋代顾恺之所谓“山有面

则背向有影”，就是讲求正与背、光与影的透视关系，进而提出“以形写神”[1]之说。南朝谢赫提出“画有六法”之论，其中“应物象形”和“经营位置”，都涵盖着透视原理。唐代王维倡导“意在笔先”的同时，强调“丈山尺树，寸马分人；远人无目，远树无枝，远山无石，隐隐如眉；远水无波，高与云齐”，都是重视透视原理的具体体现。他进而提出：“石看三面，路看两头”，“观者先看气象，后辨清浊，定宾主之朝揖，列群峰之威仪。多则乱，少则慢，不多不少，要分远近”[2]，主张辩证地把握造型的空间结构与透视关系。五代时期的荆浩，则总结出运用透视关系的造型功能和作用：“远则取其势，近则取其质”。宋代郭熙进而细化深化，强调造型“无深远则浅，无平远则近，无高远则下”。境象的“三远”须自下而仰视得“高远”，自前而窥后得“深远”，自近而望远得“平远”，“高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦；高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缥渺渺”。[3]

由于物体方位和观者视点之间形成的远近、高下、向背、纵横、俯仰的透视关系，从而体现出境象“远低近高”及不同程度隐显、大小、明暗、清浊、浓淡、正变、实虚的透视规律，以及反影透视、色彩透视、声音透视形态和“远取其势，近取其质”的造型功能，以及“仰视者，其言恭；俯视者，其言慈；平视者，其言直”的表意作用。

影视片透视关系的“三远”，其纵深与横深，创造性地应用于影视动态镜象造型领域，将同角度、移动摄影、场面调度、空间调度、影调、色彩等元素联手，创造以象内画面构图之象表述意象之意的话语功能。

例如，阿尔弗莱德·希区柯克的《晕眩》（Vertigo，1958），又译《迷魂记》。影片情节围绕旧金山侦探斯科蒂展开。在一次追捕罪犯的行动中，他目睹同事为营救自己而从高楼坠落摔死，从此患上恐高症，退休在家。其后，他接受旧友埃斯特的恳请，跟踪其患有精神抑郁症、常发呓语的妻子玛德琳的行踪。跟踪中，斯科蒂救起跳海自杀的玛德琳，渐渐爱上她。一次他们两人来到她梦中到过的教堂及长廊附近，玛德琳说完“这太不公平了，太晚

1 ［晋代］顾恺之：《画云台山记》，《魏晋胜流画赞》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第9、8页。

2 ［唐代］王维：《山水论》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第32页。

3 ［宋代］郭熙：《林泉高致》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第70—71页。

了，已经来不及了……”，便推开他突然跑向教堂钟楼。斯科蒂预感不祥，紧随其后跟进教堂塔楼，登上螺旋梯竭力追赶，终因旧病复发头晕目眩而未能阻止她跳楼自杀。他因恐高症失职接受法官调查和裁决。这时，影片又一次重现纵深的长廊。一个横摇镜头，由远而近扫过长廊的十几个拱洞，透过拱洞前景镜头落幅于作为临时法庭的小楼远景画面上。希区柯克营造的这个拱洞式长廊造型，强调了玛德琳的梦境与凄惨的现实，渲染了一种朦胧与神秘的情绪和氛围，又分隔了前后情节，具有个性化的言语色彩。

由安东尼奥尼和维姆·文德斯执导的《云上的日子》，虽然再次启用了相类似的拱洞式长廊造型，本应属于语言范畴，但他们创新性地运用，依然呈现个性化色彩。

在影片第一个意大利弗拉拉小镇故事里，青年技师西尔瓦诺和年轻女教师卡门在拱洞式廊桥旁初识，并邂逅于小镇旅馆，但他们一见钟情的火花并未燃起爱的烈焰，先是卡门婉拒了西尔瓦诺的亲吻，而当爱意在两人心中升腾之后，西尔瓦诺却在当夜的犹疑中与她失之交臂。两年的时空流转仍未割断彼此情丝，西尔瓦诺和卡门两年后再次偶然相逢在小镇电影院外。之前，一个长镜头聚焦于散场时影院里立起身来的卡门及其女友，旋即镜头一拉，以镜头透视关系的“横深”性空间，把在二楼座位上站起身来的西尔瓦诺一并纳入一个完整的画面空间中。这既突出两人所具有的外在空间的同一性，也巧妙地暗示着两人内在空间的阻隔。其后，西尔瓦诺穿越拱洞长廊去卡门住所幽会，就在两人柔情爱抚、渐入佳境而近肌肤之亲的高潮时，以西尔瓦诺的急流勇退、选定对肉欲的逃避而告终。影片以云和雾隐喻不可解的迷惘与困惑，并刻意把两人的邂逅与重逢都置于拱洞式长廊境象中。横亘两人之间的有形长廊，象征着或因“他愚不可及的傲慢，或是他所处城市的愚昧和麻木”，成为致使彼此间终竟不可通的无形隔阂。其他显现透视关系的门、窗、廊、楼梯栏杆以及套层空间的镜中人像等影像画面造型，都在显示这个隔膜的存在。这已经在希区柯克式拱洞长廊言语的基础上，进而发展为以系列性透视型画面造型意象表达独特意蕴的话语形态。

当西尔瓦诺毅然离开卡门，在街巷里回望她的房屋时，影片又以仰拍镜头的视角，展现出远景高处窗口后面卡门的注视，注视确如“偶然路过”的他。不论因为什么，都铸就了他们内在世界终竟不可知、不可通的隔膜。

反影透视是借助光滑的物面反射出来的一种虚影。艾利达尔·梁赞诺夫导演的《办公室的故事》(Office Romance，1982)利用水面反影透视展示莫斯科雨中街景，创造出多彩的诗意化朦胧美，烘托着男女主人公的爱情。

5. 色彩与光效："眼"

有光就有色，色彩由光而来，又随光而变化。"直接诉诸感知的是色彩，它在这里代表着造型。"[1]塔尔科夫斯基认为，"一部电影的图像呈现，最困难的问题之一乃在于色彩"[2]。

一切色彩原本都是自然现象，并无抽象意义。然而，人类在长期生活实践中，对不同的色彩积累了不同的生活感受和心理体验，也就会对暖色、冷色、中间色分别产生不同的生理反应与内心联想。由于不同的颜色与不同的视觉感受和生理、心理体验联结一起，而一旦被有意识地运用于造型艺术范畴，虽然仍具有还原客观色彩的再现功能，但亦已获得传达不同主观色彩的表现效益。正如费里尼所说，"彩色——即使在简单的生理学方面也是极其个人化的因素，因为我所说的绿色同你或其他人所说的绿色不一样"[3]。中国北齐时期画家谢赫言及的"随类赋彩"，既可理解其义为外在客观世界而"立象"，亦可认同为内在主观世界而"尽意"。清代美学家刘熙载说，"在外者物色，在我者生意"[4]，强调色彩是尽意手段。

譬如，希区柯克的《蝴蝶梦》是一部黑白片。"虽然世界是彩色的，然而黑白影像却更接近心理和自然的艺术真实。"[5]影片中，管家丹弗斯太太自始至终都是一袭黑色衣裙，这黑色令人联想到暗夜、深洞，给人以重压感，加之她居心叵测，又铁青脸色、神出鬼没，犹如女巫和黑色幽灵，不仅令德文特夫人备感压抑和畏惧，也让观众为其不期而至产生一种惊悚心理。为增强影片的惊悚效果，片中的小狗加巴斯，挑选的也是黑色的卷毛狗，又往往在神秘兮兮的场景出现。

《天堂电影院》结尾57个镜头，表现片中导演萨尔瓦托列摆脱世俗的缠

1 [俄]爱森斯坦:《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社2003年版，第35页。
2 [俄]安德烈·塔尔科夫斯基:《雕刻时光》，陈丽贵等译，人民文学出版社2003年版，第156页。
3 [意]费德里科·费里尼:《访问记·评论·回忆录》，莫斯科1968年版，第242页。
4 [清代]刘熙载:《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第98页。
5 [俄]安德烈·塔尔科夫斯基:《雕刻时光》，陈丽贵等译，人民文学出版社2003年版，第157页。

绕，独自坐在小型豪华的电影放映厅纵深空间中的座位上，凝神观看阿尔弗莱德的宝贵遗物，直面那充满人性和激情、在当年却被剪掉的情人们亲吻的镜头，不禁热泪盈眶。其中48个镜头，曾被剪断的胶片，作为老放映员的遗物赠送，既反映了人类文明的进步历程，又表达了老放映员对忘年交托托导演事业寄予人性化的厚望，也隐含了自己对“剪”断托托与艾莲娜之间爱情的歉疚。小放映厅纵深空间中的红色座椅、黄色墙围、蓝色窗帷，这红、黄、蓝正是电影的三原色，它寄寓着影片创作者对于振兴电影世界及其“天堂电影院”模式的热望与美好祝愿。

至于光效，其以光源而论的自然光与人工光，以光线性质而定的硬光与软光，以光位而分的正面光、侧光、逆光、斜侧光、侧逆光、顶光、顺顶光、顶逆光、底光、前底光、后底光，以及就造型光而言的主光、副光、过渡光、轮廓光、装饰光、眼神光、夹板光、背景光、效果光等等，都有不同的光线效果，都是影视画面构图思维的要素，亦即影响与制约影视画面造型、画面影调和影视片基调与风格的重要因素。因而应以生活中原有光效为依据，从影视片具体内容出发，结合被摄体与场境的具体情态和摄录设备的技术性能，创造出适宜的光线造型与光线气氛，使之“肇自然之性，成造化之功”。意大利导演费里尼就认为，“光影要比用对话更能展现角色心理以及导演风格”[1]。

《蝴蝶梦》富有创造性地运用了光影的艺术表现力及其美感创造功能。影片三次对曼德利大厦外景全貌的展示，即开头回忆的大厦废墟，其后新婚夫妇的小汽车缓缓在大厦前面开过，片尾德文特驱车经过大火燃烧的大厦，用的都是横移镜头的逆光剪影，使曼德利的火前、火中、火后三种视觉形象异常醒目。尤其火前两个镜头，形成城堡与汽车的高与低、大与小、正与侧的比照，不仅衬托出曼德利城的庞大雄伟，并且收到虽以模型拍摄却能避拙就巧之功。

影片几次运用底光。底光亦称脚光，是由下向上照明人物或景物的光线，会给被摄体一种阴郁的外貌。例如，在丽贝卡房间，丹弗斯背靠印有她的阴影的雕花屋门，煞有介事地向新夫人描述“走在走廊时，还可以听见夫人那轻巧的脚步声。不论这房子哪里，包括这房间，真的都听得见夫人的脚步声，我仿佛又听到了。”此时画面构图中的底光，凸显了丹弗斯面目的阴险恐怖，新夫

1 ［美］夏洛特·钱德勒：《我，费里尼》，黄翠华译，广西师范大学出版社2006年版，第267页。

人内心的恐惧。影片濒临结尾时，丹弗斯手秉烛火，悄声前行，看见夫人睡在椅上。这时，小狗惊起，底光映照丹弗斯的脸，凸显其凶险面相，设下悬念，铺下其后大火之伏笔。影片的这些诡异之象，都从不同角度、不同层面强化着影片特有的风格。

影视片制作中，连同象内构图及声音造型在内的影视意象造型结构和影视片整体意象的创造，须有重心。“主峰最宜高耸，客山须是奔趋。”[1]倘无重心，犹若淘沙无金。唐代张彦远的《历代名画记》所谓画龙“点睛即飞去”、“未点眼者见在”，就是强调画面意象结构与意象创造须有主次轻重，“有板”亦“有眼”。依清人刘熙载之见，“眼乃神光所聚，故有通体之眼，有数句之眼，前前后后无不待眼光照映”，无论何种，均当“揭全篇之旨”，并需创作者眼光“顾注”[2]。影视意象“揭全‘片’之旨”的“眼”，亦将体现在“神光所聚”的画面与声音的造型结构上。

1939年摄制的美国彩色影片《乱世佳人》(Gone with the Wind)，距今已近80载，但其艺术魅力经久不衰。这足以证明该片不愧为20世纪30年代世界电影艺术的制高点，脍炙人口的世纪经典。影片的艺术风格特别得力于独具一格的画面语言。其中，近10处运用逆光拍摄的剪影画面，堪称“点睛”之笔。譬如，晚霞中橡树下父亲与斯佳丽谈及土地的拉镜头，教会医院里墙壁上印下的斯佳丽与梅勒妮的身影，斯佳丽为梅勒妮接产的侧面影像，瑞德拉马、斯佳丽驾车横冲爆炸后冲天大火的壮观景象，硝烟火光中他们驾车沿坡道上行的写意构图，暮色中斯佳丽驾车途经荒屋、墓地、水洼的侧影，晚霞里、田园中、枯树下斯佳丽支撑起身向天发誓“永不饥饿”的拉镜头，尤其影片结尾老橡树下、霞光中斯佳丽遥望故园的拉镜头，这些饱蘸诗情画意、含蓄隽永的逆光剪影画面，鲜明有力地烘托了人物形象和环境氛围，点化了题旨之“眼”，强化了影片的史诗风格韵味。

中国影片《霸王别姬》(1993)，借助影像、声象和肖像造型构筑其叙事及意义结构，从中凸显全片整体意象的主旨。主创者把影片文本及其作为意象之象结构的声画、叙事结构系统，一并砍成序曲、正文、终场三大表意切分段，同时赋予不同的色彩基调，以表述叙事意象和有声语言难以尽表的意象之意。

1 [唐代]王维：《山水诀》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第30页。

2 [清代]刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第116、40页。

影片“序曲”的1977年现实空间，呈现有如夕阳晚照的昏黄基调，既是程、段二人暮年形象的映衬，也是其艺术生涯的象征写照，强化了情节故事的悬念感与期待值。从1924年起的影片“正文”倒叙性历史时空，初始淡出的是如同旧照片一般的单纯浅褐色色调，待镜头进入戏班子空间，随着刀坯子的轮打和小石头的叫声，影片渐渐淡变为彩色画面。当程、段二人成角儿唱红，红色则成为占据主导地位的色彩基调，间之以作为“反者”的蓝色色调，构成“暖与冷”的双项对立。戏园子里，花满楼内，程、段二人的寓所，大多是演出的场面，特别是横扫“四旧”的岁月，那红色基调不只包蕴着青春、成功、热烈、活力，也含蓄了暴力、恐怖、鲜血。小豆子遭凌辱后的凄楚之夜，夜色中袁四爷庭园内蝶衣酒后的第一次横剑颈项，日寇铁蹄踏入北平城，刑场上民众惨遭屠杀，菊仙探监等，其镜头画面所用的蓝色冷色调，令人心悸，倍增寒意和压抑。影片文本“终场”重又返回“序曲”的现实时空，则全部呈现蓝色基调，犹如辽阔无垠的大海，深不可测的寰宇，漫漫无际的长夜，既吞没了一个人的青春、希望、幻想和生命，也给这一既是个性的也是历史的悲剧增添一抹凄清之美，特别是程蝶衣“顷刻一命染黄泉”之前，再次重申“我本是男儿郎，又不是女娇娥”，凸显其为信念至死不屈的执拗与执着，有如一颗流星划破夜空，呈现刚烈之美。而菊仙自尽之前，那洁白素衣则从红色基调中一跃而出，成为反叛性“反者”，尽显“出污泥而不染”的人生节操与品格，而自尽时身着那件始终未肯焚毁的彩色嫁衣，宣示她对自己爱情的至死依恋、忠贞与无怨无悔。影片凭借色彩之“眼”，点染出《霸王别姬》的艺术思维，既为象以尽意的意象思维，又具有多元融合的综合型和个人化的特色。

第二节　实肖与虚构

19世纪后叶，出身于贫寒知识分子家庭的清代文学家刘熙载（1813-1881），在上海龙门书院研读与讲学14年（1867-1880），写下包括《艺概》在内的许多著作。他在这部经典性的文艺理论著作中，论及“象物”、即描摹物象时，认为“按实肖象易，凭虚构象难。”[1]

1 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第99页。

倘论难易，应当说任何事物的难易，都是相较而言。即便“按实肖象”的影视纪录片，如纪录片经典之作《北方的纳努克》（Nanook of the North，1922）的拍摄，亦非易事。

1910年，原本志在采矿工程师、时年26岁的罗伯特·J.弗拉哈迪，受雇于前来加拿大修建铁路的一位爵士，为了勘探所经地带有无矿床，几年内数次远征。1913年，遵爵士之命，赴北方极地考察，并摄录相关影片资料。行前，购买了一台贝尔浩摄影机和小型洗片机、印片机，又到纽约州罗切斯特市学习了三周电影摄影，之后于1914和1915年两次考察中拍摄了几个小时有关爱斯基摩人生活的影片。试映时被称誉“非常出色”、“最好的影片”。从此一发不可收拾。影片制作尚未结束，他又去北方极地，拍了更多片子。1916年，当他准备将剪辑好的影片装运纽约时，一个烟头落入地面的碎胶片中，于是三万英尺底片在他眼前顿时熊熊燃烧，灭火时他也被大面积烧伤，但其志向不仅未被伤及，并且激起升华意识，不认为拍过的片子已经无懈可击。他决定重返北方拍摄一部另一种形式的影片，“把焦点对准有关爱斯基摩人及其家人身上，表现他们生活中独有的东西”[1]。然而，1914至1918年的第一次世界大战扼制了他愿望的实现。直至1920年，继续筹措资金后，已是三个女儿父亲的他，重踏北上的征途。拍摄中，严冬使胶片断裂成碎片，长途跋涉途中住在临时修筑的冰屋里，跟随他的纳努克一家有时不得不在刺骨严寒中露宿，洗片用的大量清水全靠在凿穿6英尺厚的冰层中提取。1922年初，《北方的纳努克》作为20年探险生涯和近10年摄制工作的结晶才终于问世。

再如美国纪录片《南京》（Nanking，2007）在拍摄之前，导演比尔·古登泰格与丹·斯塔曼同剧组委派了35名特派员在美国、英国、德国、韩国、日本和中国台湾、南京等地搜寻各种资料，以及1937年日军屠城相关的影像、图片、文字和报刊、书籍。影片拍摄只用了1个月，但是前期调查长达18个月。他们的目标就是获取1937年相关的每一个资料影像片段和每一幅照片。最终得到的资料达上万页，仅在南京拍摄下来的采访录影就长达80个小时。导演丹和比尔亲自采访了南京大屠杀中21名幸存者。影片里日本老兵的回忆均在日本拍摄，他们采录了60名生存在世的日本士兵，然而均已年迈，最年轻者也已年过

1 ［美］埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，中国电影出版社1992年版，第31页。

90，而且大多耻于诉说，采访工作颇为艰难。最终，他们找到了一位日本和平主义者，由她做了250个采访。全部看过后，剧组选用了“一些采访”。比尔称影片前期筹备过程是“复杂、漫长而艰难的过程”。

由此可见，如果论及“难易”，于21世纪的今日，在商品化大潮冲激下“呈现为去中心化状态、多重化状态”[1]当下，就影视片而言，似乎更应说“凑乎烂片易，提升精品难”。

不过，刘熙载所论“难易”，在大体上相对于“按实肖象”与“凭虚构象”的两类影视片制作，也不无道理，亦充斥辩证意味。尤为可贵的是，“实肖”与“虚构”至今仍可视为电影电视领域内，判别非艺术传播与艺术传播、“实肖”型意象与“虚构”型意象的分水岭和试金石。

一、实肖意象

“实肖”意象是“按实”取象获得，但又融入不同程度意识成分的肖似型“天地自然之象”。其叙事意象文本，应包括“实肖”意象及其现实叙事或历史叙事，它们均可称为“事实性”叙事。

电视新闻、电视纪录片和纪录影片，都是以“实肖”型现实意象为主体、注重及时传播的叙述与叙事形式，特别是现场直播，不仅是纯正的“按实肖象”，并且是“按时”的同步“实肖”传输。但它们均有“实构”过程。在电视领域，其他诸如谈话节目，游戏节目，乃至综艺节目，其叙事文本都是依据实地现场，对实人、实事、实景的“实肖”素材结构而成。即便电视直播，也是在导播的统筹下，将现场不同机位所实录的镜象进行现场即时结构编播，让观众耳闻目睹即时发生的事件，具有身临其境的现场感、真切感，自行领悟其义。至于电视专题片和电影纪录片，虽然时间滞后，但由于影像素材毕竟是实肖实录，加之构思的深思熟虑，结构与手法的成熟运用，也就可能使叙事意象拥有更耐人咀味的意义与超越时空的媒介文化价值。

1933年，中国早期电影评论家王尘无在《中国电影之路》一文中，主张“要尽量地把电影大众化”，为此他强调“纪录影片的采用”。他说，电影中纪

1 ［美］马克·波斯特：《第二媒介时代》，范静哗译，南京大学出版社2000年版，第13页。

录影片，恰当于文艺中的报告文学，其大众化程度将超过普通影片数倍。普通影片总是一部戏，既是戏，就不能不存在相当的夸张和装饰，观者也就当戏一样只注意影片的情节，而忽略影片所指示的意义。“至于纪录影片，那是把伟大的有意义的史实，再现给观众，因为是记录，所以一定非常的明确；因为它的明确，大家也一定更亲切有味的感染。何况伟大的时代，伟大的中国大众，他们已经创造了很多可惊的史实。”[1]

历史叙事，将久远的事实与史实重新拾起，再现其历史原貌，发掘其历史价值与现实意义，尤须实构的功力。例如，由比尔·古登泰格和丹·斯塔曼联合执导的美国纪录片《南京》，以丰富翔实的历史影像与图像资料，通过西方人的视角回顾日军屠城南京的罪行，以及22位西方人建立国际安全区救助南京20多万难民的历史。这部纪录片于2007年1月下旬在美国圣丹斯电影节上连映3天，即引起场场爆满的轰动效应并获奖项，其后在网络上已被超过100万人次下载，首先因为它向西方世界掀开这一并非广为人知、但又不可遗忘的历史。它与同类纪录片所不同的个性特色，在于富有创造性的实构特色。影片摒弃了通常惯用的旁白叙事方式，请一批好莱坞一流的演员以及若干当事人的后代，其中还有世界著名作家海明威的孙女，由他（她）们扮作几位关键的历史人物，如美国传教士乔治·菲奇、医生鲍勃·威尔逊、女教师魏特琳、教授路易斯·斯密斯、纳粹商人拉贝、德国传教士约翰·玛吉、塞尔·巴特等，让他们口述当时的日记或信件资料，连同十数名当年南京居民与日本士兵的亲历者或代言者的访谈录影，重现日军“不放过一个动物”而残杀无辜平民、强奸妇女乃至幼女的灭绝人性的暴行。那被砍下的头颅，被开膛的腹腔，以及赤裸的女尸，如山的铁证，耳闻目睹的亲历，当事人面对镜头讲出那些令人心悸的记忆和感受，极具公信力和震撼性。同时，制作者依据战前、逃难、陷落、暴行、救助、谴责的叙事顺序，运用声画同步或声画对位的形式，将从世界各地、各方收集到的近百个小时的影像资料和大量图片资料中，精选出与口述内容最相匹配的镜象片段和照片进行实构型组接，甚至形成蒙太奇剪辑效果，从而产生不容置疑的说服力和真切有味的感染力。

无论电影，还是电视，都起始于“按实肖象”的非艺术意象的传播。所谓

1　王尘无：《中国电影之路》，《明星》1933年1卷1—2期。

“按实”，就是依据实人、实事、实地、实景、实境进行实肖乃至实构意象。被认为第一部真正意义上的纪录片《北方的纳努克》，虽有摆拍、导拍成分，但内容完全是“实肖”实录爱斯基摩人的生存状态，而拥有再现性纪实性的文献价值。

电影电视的“实肖”型意象传播，就是将“‘真实’世界里一些事物的一种映象、类似物或复制品”[1]，即实录或实构性意象文本形态传输给受众，注重信源与信息传播的客观本真性与时效性，由受众自行解析其象中之意。

电影的诞生原本并非源于艺术冲动，而是出于记录、再现和传播生活信息的愿望。许多先驱者在自发研制电影时，只为把某些现象或活动的原貌按实记录下来，因而在他们所从事的工作和事业中便孕育了纪录电影，一种新的影像传播媒介。譬如，法国天文学家强森于1873年研制出“轮转摄影枪”，为把1874年金星与太阳重叠的瞬间记录下来。英国著名摄影师慕布里奇，于1877年进行连续照片的拍摄实验，旨在为美国加州前州长、养马家斯坦福提供资料，让驯马师改善马的步法使之提速，以赢得马赛佳绩。慕布里奇还运用这项技术拍摄运动员、舞蹈家、汲水少女和许多动物的动态照片，至1880年已经可用幻灯把连续拍摄的照片投射出来，预示出纪录电影和新媒介的本性。法国生理学家马莱看过他的奔马投影后，萌生拍摄飞鸟的念头，终于在强森指导下设计出“摄影枪”追踪飞鸟，于1888年使用软片式摄影机连续拍下40张飞鸟和跳猫的照片，并投映出来。曾任马莱助手的乔治·第米尼，为了帮助聋哑人能发音说话，于1892年改装了马莱的摄影机械，将“法兰西万岁”、“我爱你”一类简单句子的发音标准口形拍成特写，用于教学。纪录电影的萌芽已逐渐演进为一种新式的信息传播媒介。1894年，美国电学家爱迪生将他的“电影视镜”连同拍摄的纪录片公诸于世，推进了纪录电影的形成。法国里昂工业家卢米埃尔则于1895年12月28日以其活动电影机摄放的一批纪录短片，宣告电影机械发明时期的终结，一个电影新媒介时代由此开端，而它的开端就是一种实肖型非艺术传播形式。

1936年英国广播公司（BBC）定期开播电视不久，即现场转播了乔治六世的加冕典礼，这是电视广播的非艺术传播史上最早记录的新闻事件之一。1939

1 ［英］大卫·麦可奎恩：《理解电视》，华夏出版社2003年版，第132页。

年4月20日，美国无线电公司创始人戴维·萨尔诺夫在1939年世界博览会上为公司展览命名时宣布："现在，我们不仅广播声音，而且还要广播图像。"4月30日中午12点30分，全国广播公司的移动摄制组以远景拍摄的"三角塔"和"正圆球"开启了世博会的电视报道。戴维·萨尔诺夫在1939年世博会上的电视形象，也就成为美国电视诞生的标志形象。美国电视亦即同实肖型非艺术传播相伴而生。

影视传播的实肖纪实性空间思维及其美学，起源于纪录电影的创始人及其纪录影片。20世纪20年代，美国的弗拉哈迪和苏联的维尔托夫，分别将卢米埃尔的原型性纪实空间同连续性剪辑或分解性剪辑的技术空间结合起来，从重客观"实肖"和重主观"构象"两个方向创新与发展了纪实性空间思维及其意象美学，并且形成实肖性景深镜头空间与长镜头空间及实肖镜象组合段空间。特别是维尔托夫的"电影眼睛"说，强调"比肉眼更完美"，"我们要解放摄影机，让它反其道而行之——远离复制"，[1]并通过他的《持摄影机的人》(Man with a Movie Camera，1928）的摄制实验，运用音乐化的蒙太奇剪辑手段获得创造性的纪实性实构空间，以独特的"摄影机眼睛"和电影技巧，富有诗意化地反映了一个城市从清晨到黄昏的沸腾生活景象和电影人的工作，实现了对客观现实生活的主观式记录和个人化的再现，开创了纪录电影领域内艺术传播倾向的主观纪实意象空间。20世纪30年代，约翰·格里尔逊和英国纪录电影学派又将弗拉哈迪的客观纪实空间美学与维尔托夫的主观纪实空间美学交叉融合，强调纪录片及其空间既要"拍摄自然生活"，又要"通过细节的并列，创造出对自然生活的阐释"。[2]

即如阿仑·雷乃的《夜与雾》(Nuit et brouillard，1955)，把制作者的主观空间植入历史空间和影片本文空间之中。影片以深沉的历史反思的视角，从秋季蓝天下宁静的田野缓缓平移，穿越1955年奥斯维辛死亡营的铁丝网和绿草，切回到血腥的三四十年代，将观众转化为目击者。通过废弃的集中营彩色镜头与当年黑白档案资料镜头、移动镜头与静态镜头的交叉剪辑，时间与空间的交叉切换，旁白、音乐与无声复合而成的交响，构成对比与强调，从而使法西斯

1 ［苏］吉加·维尔托夫：《电影眼睛人：一场革命》，《外国电影理论文选》，上海文艺出版社1995年版，第192页。

2 ［英］格里尔逊：《纪录片的首要原则》，《外国电影理论文选》，上海文艺出版社1995年版，第232页。

在夜与雾中虐犹大屠杀的历史空间演化为纪录片文本空间，同时又成为引导观众进行历史反思的空间，形成复合型意象传播形式。

实践表明，在影视同影视艺术及其思维与意义建构的创造和形成过程中，只要艺术意象思维或文本表现重心，在思维类型基因谱系中和空间—时间复合体的支架上滑向任何一端或任何一处，都将导致支点的偏移，功能的改变和美学风格的变异。因此，纪录片的意义及其形式建构美学，既包括以实肖空间为主导的非艺术传播型影像美学，也含有以主观实构空间为主旨的艺术传播形态。所谓“纪实”，应当包括“客观纪实”与“主观纪实”及其复合型三大类，即分别从属于非艺术意象传播与艺术意象传播及其交叉融合的三大范畴。

电影电视的非艺术传播，偏重机械或电子技术自动生成的本性和“实肖”功能，以忠实、客观的态度摄录与传播自然空间与生活空间及其事物内容，注重“形似”，保持自然与生活客体及其空间的原型性和完整性，力求“肖似”逼真地再现自然与生活空间的本来面貌，揭示其自身的多义性。20世纪60年代法国的“真实电影”，就是力求避开摄制计划和素材先入为主的叙事形式和理念，追求影片空间与实肖空间须以直接、共时、逼真为目的的纪录电影传播形式。如1969年马塞尔·奥菲尔斯摄制的长达4小时20分钟的《悲哀与怜悯》（Le chagrin et la pitié），以克莱蒙—弗朗镇为中心点，全面记录并透视了“二战”时期法国沦陷的整个过程及各阶层的立场与态度，通过访问大批的当事人，包括原德国军官、其合作者以及抵抗者，还有当地百姓、政府官员和英国特工等，以他们对那段历史的评论与细节的讲述等等，再现了当时于德军占领下法国的真实面貌，并勇于揭示那些向纳粹低头的法国人的心理状态，成为那段历史耻辱的最翔实的记录。

美国的“直接电影”也同样反对格里尔逊的预先准备和备有详尽剧本的纪录电影美学观念，认为对客观真实存在的先入之见，必然会抹杀其意义的自发性与含混性，真实的价值是被观察到的，要靠电影制作者在现场直接捕捉，利用同步声、无画外解说和无操纵剪辑尽可能忠实地呈现不加控制之事件及其空间。

新闻纪录电影始终是中国电影的重要组成部分。《武汉战争》（1911）和《上海战争》（1913），分别以按实肖象形态记录了武昌新军起义和上海革命军攻打制造局和吴淞炮台的战斗，以此鼓舞当时人民群众的革命意志。其后中国所

摄制的大量新闻片和纪录片，诸如《东北义勇军浴血战史》(1932)、《八路军攻平型关》(1938)、《百万雄师下江南》(1949)等，都以客观纪实或主观纪实手法展示中国人民的斗志与气节。

即如一位美国电影史学家所言，“纪录电影工作者对于他在映像和音响之中所发现的东西持有热情”，“和故事片艺术家不同，他不专心于创作。他通过对自己所发现的东西进行选择和并列而表现他自己。这种选择实际上是一种意念表示”，“他要对世界提出自己的解释”。[1]纪录电影正是凭借非创作而实肖的“映像和音响”表现与传播制作者的“意念”，即对世界的“发现”和“解释”的意象制作。这就是巴赞所说的“摄影影像具有独特的形似范畴”，“摄影的美学特性在于揭示真实”，“还世界以纯真的原貌”，[2]体现的是重客观事物“形似”的“摄影影像”纪实观，即非艺术意象传播的理念。

非艺术传播的意象文本，注重对自然和社会原本形态的实肖实录。对于受众来说，新闻片和电视新闻“自动成为实在的世界，而不是实在的替代物，它本身就是直接的现实”[3]，更多依赖受众自己发掘“直接的现实”意义。其讯息性文本重在即时讯息的快速传递，力求真实、全面、客观、公正、及时和准确，其新闻价值在于突发性、显著性、异常性、贴近性、重要性，等等。

伴随电视技术与电视传播业的突飞猛进，电影的实肖型意象传播功能已逐渐为电视媒介所替代。电视包容着电视新闻、电视纪录片、电视谈话、电视服务之类“实肖”意象传播形式，样式之多，比重之大，远非电影可企及。譬如电视新闻，是以现代电子技术为意象传播手段，凭借实肖镜象和声音载体，对新近发生的事实向公众所作的报道。它是电视现场报道、连续报道、口播新闻、图片报道、综合报道等多种新闻形式的总称。至于电视纪录片，同新闻节目一样，“所涉及的也是事实：真实的地点、真实的事件和真实的人物，而不是虚构出来的作品。纪录片的结构是由汇集起来的纪实性资料所决定的，如书面记录、有案可稽的原始资料和采访等等”[4]。总之，无论称之新闻性

1 [美]埃里克·巴尔诺:《世界纪录电影史》，张德魁、冷铁铮译，中国电影出版社1992年版，第281—282页。

2 [法]安德烈·巴赞:《电影是什么？》，崔君衍译，中国电影出版社1987年版，第13页。

3 [加]埃里克·麦克卢汉、弗兰克·秦格龙:《麦克卢汉精粹》，何道宽译，南京大学出版社2000年版，第408页。

4 [英]大卫·麦可奎恩:《理解电视》，华夏出版社2003年版，第121页。

专题片或特别纪录片（the special documentary）、文献纪录片或大型电视纪录片（the full-length television documentary）、DV纪录片或微型纪录片（the mini documentary），均以按实肖象、记录真实为基本特征。

艺术传播的叙事性影视片，为凸显纪实风格和现实生活的原汁原味，也会创造实肖意象。意大利导演维多里奥·德·西卡编导的《温别尔托·D》（Umberto D，1952），又译《风烛泪》，表述的是一个退休后孤苦无依，只能与小狗为伴的老者几乎走上自杀绝路的过程。为了使电影成为现实的渐近线，排除虚假，真实地表现二战后尚未从贫困中复苏的意大利现实，人们贫困而又死要面子、自私利己和人情冷漠的现状，全片采用实景拍摄，强化街景、寄居所、医院等场境空间的纵深性与纪实性，并以诸如卖表、烧浇蚂蚁、磨咖啡、乞讨之类的生活琐屑小事与细节意象代替戏剧性情节叙事，以突出温别尔托和小女仆玛利亚作为人的存在及其生存状况。

“按实肖象”和“记录生活”是影视新闻片、纪录片和纪实性叙事影视片的拍摄原则。它所表现的乃是原生态的生活、自然界和它的现象。这种影视新闻片、纪录片和纪实意象叙事片的制作与传播原则，就是巴赞强调的“再现世界原貌”的“本质上的客观性”，克拉考尔所谓“特别擅长于记录和揭示具体的现实”的媒介技术本性。正如加拿大传播学家马歇尔·麦克卢汉阐释过的那样，电影连同其后电视这些新媒介不只是改变我们的思维，并且改变我们世界的结构，同时也在“加速它们自己粉墨登场、成为艺术形式的过程”[1]，发展为艺术传播形式。

二、虚构意象

电影摄影机与电视摄像机原本都具有“实肖”与复原物质现实的再现功能。电影电视的非艺术传播与艺术传播的根本界限，将根据其意象之象究竟是“按实”——按照客观生活实在面貌而“实肖”，还是“凭虚”——凭借主观虚灵世界的构想而“虚构”加以划定，亦即“肖象”与“构象”之别。影视艺术意象传播，则以凭虚构象而尽意为基本特征。虚构意象，就是凭虚构造，无中

1 ［加］埃里克·麦克卢汉、弗兰克·秦格龙：《麦克卢汉精粹》，何道宽译，南京大学出版社2000年版，第411页。

生有的“人心营构之象”。但清人章学诚还强调“人心营构之象，亦出天地自然之象”，又须“贵求作者之意指，而不可拘于形貌”，应“因事结构，命意各殊”[1]。

法国早期电影家梅里爱冲破电影的实肖取象，首先将电影引向戏剧，引向构象，开创电影的戏剧美学与凭虚构象观念，发明诸多电影技巧，在摄影场中拍摄他的构象型电影魔术。美国导演格里菲斯总结前人成果，把卢米埃尔的纪实主义和梅里爱的戏剧美学结合起来，确立了电影的艺术地位，也从此开创了电影凭虚构象的艺术传播新纪元。

1936年11月2日，英国广播公司（BBC）在伦敦亚历山大宫的电视台开播定期节目，这被认为是世界最早定期播出的电视节目。而早在1930年7月14日，英国广播公司曾实验播出世界第一部真正意义上的电视剧——根据意大利剧作家皮兰德娄的同名独幕话剧改编的《花言巧语的人》。这表明电视文化诞生之时即已拥有艺术传播形式。电视艺术传播是专指电视屏幕上那些运用电视艺术手段和美学手段塑造审美对象、进行意义交流和传播的各类文艺节目形式。这些艺术类电视节目，亦称电视文艺，它是凭借电子技术和声画媒介对各类文艺作品或文艺形式进行加工、综合、改造、创新乃至重新创造，通过荧屏传播的艺术新品种。如电视综艺、电视艺术片、电视文学、音乐电视、电视戏曲、电视曲艺、电视剧、电视电影等。

电影电视中的艺术部分，乃是运用科学技术，集文学、导演、表演、绘画、雕塑、建筑、音乐、舞蹈、戏剧、杂技、武术诸元素之大成，通过摄影或电脑成像和剪辑、映现等手段，把叙事性的时间艺术同呈现性的空间艺术熔于一炉，以凭虚构象为基本特征的视听结合、时空复合的动态意象造型艺术。

与非艺术传播形态相较，电影电视的艺术传播方式不求信息的及时性和新闻性，也不必拘囿于真人真事，而是以“媒介取代现实，取代的程度就是媒介艺术形式的逼真度”[2]，通过富有意味性的凭虚构象和虚构叙事文本的传播，使受众读解、体味其特定意义与形式的美学建构及艺术价值。

---

1 ［清代］章学诚：《文史通义》（卷1、卷6），中华书局1985年版，第5、21、198页。

2 ［加］埃里克·麦克卢汉、弗兰克·秦格龙：《麦克卢汉精粹》，何道宽译，南京大学出版社2000年版，第408页。

同样是反映2001年9月11日那场灾难，电影和电视剧作品均在事发数年后才陆续面世。奥立弗·斯通导演的《世贸中心》（World Trade Center，2006）和保罗·格林格拉斯编导的《联航93》（United 93，2006）以及电视剧《93号航班》（Flight 93，2006），都是在袭击事件发生五年后的2006年先后上映。这些影视片同以吸引即时注意力为主要目标的电视新闻报道不同，不是重在传递事实信息本身，而是通过凭虚构象的美学建构传输该历史事件背后的深远意义。电视新闻随着时间推移，其新闻性价值逐渐递减，而影视艺术意象文本承载的传播功能则各具特色，耐人经久回味。

譬如影片《世贸中心》，导演奥立弗·斯通采用属于他个人的艺术传播方式，对于那一次突发事件当中不幸丧生的人们，进行了一次最为沉痛而又深切的缅怀，以及个人化的意义阐释。在世贸中心事件中，来自全世界87个国家的2749人不幸遇难，其中有343名纽约消防队员。影片以20个获救者中的第18与19位为原型人物，塑造了这次事件中勇于冲锋陷阵，结果被困在世贸大厦废墟底层的约翰·迈克罗夫林和威尔·吉米诺的形象。两个敬业的消防员性格一动一静，一个多言，一个少语，一个家庭幸福，一个家庭不幸，一位生活充满激情，妻子身怀有孕，另一位则因婚姻长久而滋生审美疲劳，他俩形成艺术上的互衬互补。9月11日清晨，警官约翰从电视新闻得知世贸中心大楼被飞机撞毁的消息之后，迅即与同事威尔、多姆三人赶往事发地点救援。不料三人刚到事故现场，就被坍塌下来的残楼碎片挤压在两楼连接处的地下废墟中。深陷地下30英尺的暗黑牢狱，两人相互鼓励安慰，想着家，惦念妻子和孩子。在生命的恍惚之间，约翰念念不忘跟爱妻达娜争先给问世的孩子起一个好听上口的名字。在巨大的灾难面前，亲情、友情成了拯救生命的一线希望。当面对参与营救的众人纷纷让开一条通道，热切呼唤“欢迎回家”，并且遇见急切迎来的妻子达娜之时，约翰探着身子朝妻子嗫嚅地说道：“是你，是你，让我活下来……我爱你……”影片就这样以亲情与友情为传播重心，传达出危难之中人类亲情的价值和生命的意义。

至于真实的灾难场景，特别是大楼被撞击的那一刻，在影片《世贸中心》里除了以电视新闻形式间接出现在片中电视屏幕外，主要通过人与人之间的电话传播和电视新闻的现场直播来表现。同时，借助片中受伤者的四处奔逃、鲜血满面的世贸大楼工作人员的撤离、满地纸屑、遍地灰尘的城市间街道，以及一

辆辆铺满尘埃、残缺不全的汽车等进行非正面表现，尤其是大楼坍塌后巨大的、骇人的钢筋水泥混凝土废墟，以及断壁残垣愈显破败萧条，令人触目惊心。更为重要的是，影片中突出运用了音响效果，将爆炸、坍塌、燃烧、求救等声响体现得淋漓尽致，令银幕前的受众凭借重新创造出来的视听形象，想象到当时悲惨的一幕及其环境的残酷和无情，从而产生强烈的震撼感，体味其反思性意义。

显而易见，电影电视的艺术意象传播旨在经过思维的积淀，将具有个人见地的意义，通过源于自然与社会生活蓝本的基础，产生凭虚构象的虚构文本，以富有形象性、情感性、集中性而又细腻化的情节和人物，以及富有意味的美感形式作为传播内容，构成艺术意象及其艺术信息文本整体，经由电影、电视的传输渠道，力图在影视受众的知觉和心理上创造出震撼心灵、触及人性、意味绵长的长效性传播效果及其相应价值。

美国后现代批评家戴卫·赫尔曼主编的《新叙事学》(1999)指出，虚构的可然世界是“生成”的东西。作者通过撰写一个文本，“创造出一个此前从未存在过的虚构的世界”。它还认为，“无论虚构世界还是历史世界，栖居其中者都不是真实和实际的人，而是他们的可能对应者”[1]。

与南京大屠杀的历史叙事相关的虚构型影片的叙事意象文本，则有中外的《南京1937》(1995)、《黑太阳南京大屠杀》(1995)、《南京浩劫》(Purple Mountain，2008)、《南京圣诞：1937》(2008)、《南京！南京！》(2009)、《金陵十三钗》(2011)等。其中，多部影片都关涉了滞留南京的西方人士建立安全区援救难民的史实，由此引发的虚构意象有的正面有的侧面，有实有虚，同时也都扩展了影片意象整体叙事线索和叙事内容，并且各有不同的“对应”性侧重点、聚焦点和切入点。其历史叙事史料，均成为凭虚构象的生长点和艺术创造的爆发点，进而引发并扩展了艺术创作者的想象与构想空间，使艺术意象拥有对社会生活更加深广的概括力，对艺术空间更具个性的开拓力，对审美价值更有独创的感召力。

《金陵十三钗》塑造了美国教职人员约翰的形象，在教堂空间同南京居民共同面对一场生死浩劫。同时讴歌了13个风尘女子，在侵略者的屠刀前，一身豪气，她们替代教堂里的女学生，去赴悲壮的死亡之约，其不畏险途、袅袅娜

1 [美]卢波米尔·道勒齐尔：《虚构叙事与历史叙事：迎接后现代主义的挑战》，马海良译，《新叙事学》，北京大学出版社2002年版，第191、188页。

娜的动人形象深深烙印于观众的心田。影片还正面表现了中国军人的英勇抗敌、宁死不屈的气概。在日军妄图强暴教堂内女学生的千钧一发之际，中国军人李教官开枪救下女学生，舍生取义。

自20世纪90年代，西方原本一门“叙事学”（narratology）实际上已经裂变为多家“叙事学”（narratologies），与结构主义传统的经典叙事学形成批判和反思的关系。所谓新叙事学则“力求超越两种广为流行但互相对抗”的学派，“又能为传统的和当代的各种叙事类型提供一幅综合统一的图谱”。[1]新叙事学认为，虚构杜撰者自由地徜徉于整个可然世界的宇宙，可以让任何类型的世界进入虚构存在形态。它把世界类型区分为多种，“实际不可能的世界被称为超自然世界或虚幻世界，实际可能的世界被称为自然的世界或现实主义的世界”，“而历史的世界，则被限于实际可能的范畴。历史与神话之间的疆界就在这里”。[2]以此观点观照，影视片中神话片、科幻片当属虚构的超自然世界或虚幻世界，是实际不可能的世界，如彼得·杰克逊编导的《金刚》（*King Kong*，2005）；一般的故事影片便是虚构出来的自然的世界或现实的世界，是可能的世界，如张艺谋执导的《归来》（2014）；而传记片和非戏说的历史故事片则是有虚构成分的历史世界，如中国电视剧《历史转折中的邓小平》（2014）。

新叙事学还认为，在人为“生成”的虚构的可然世界里，“这里的人物都未曾存在过，是虚构杜撰者将他们组装起来，使之行动和互动”，“虚构世界与历史世界在宏观结构上的这种对立”，在历史题材作品中“表现得尤为突出”，在这里“虚构与历史是互相重叠的”，“虚构的人物与历史的人物共存互动”。[3]“历史自身内就有一种意义。”[4]其意义隐含于历史的具体事象之中，而影视片中的历史人物之象，就是“出意者”[5]。

中国新一代电影导演陆川认为，“历史中实际上隐藏着很多秘密”[6]，并借影片剧中人物之口说出“很多真相都隐藏在黑暗深处”。为此，他编导的《王

1 ［美］戴卫·赫尔曼：《新叙事学》，北京大学出版社2002年版，第1、2、91页。

2 ［美］卢波米尔·道勒齐尔：《虚构叙事与历史叙事：迎接后现代主义的挑战》，马海良译，《新叙事学》，北京大学出版社2002年版，第186—187页。

3 ［美］卢波米尔·道勒齐尔：《虚构叙事与历史叙事：迎接后现代主义的挑战》，马海良译，《新叙事学》，北京大学出版社2002年版，第186—187页。

4 ［德］汉斯-格奥尔格·伽达默尔：《诠释学Ⅰ真理与方法》，洪汉鼎译，商务印书馆2010年版，第290页。

5 ［三国·魏］王弼：《周易略例》，《王弼集校释》，中华书局1980年版，第609页。

6 陆川：《〈王的盛宴〉首次媒体专访》，http://movie.douban.com/review/5362214/

的盛宴》首先将千古流传的“楚汉争雄”、“鸿门之宴”、“霸王别姬”、“成败萧何”、“韩信之死”等历史事象置于质疑的旋涡中，搅拌成历史疑团与谜案，予以新解。影片将《史记》中所载“秦王子婴素车白马，系颈以组，封皇帝玺符节，降轵道旁”[1]，在影片中阐释为意在复仇，企及撞开刘邦的“欲望之门”，使秦王朝开创的霸业得以绵延。片中以鸿门宴为中心的项刘之争这一故事线索，既展现了刘邦同其“平生两大敌人”之首的项羽之间的楚汉争霸，同时又服务于其后高祖、吕后谋杀韩信的情节脉络，并且又作为伏笔凸显此时身在楚营的韩信曾暗中救护刘邦。韩信虽为刘邦据以活其命、争天下、定江山之功臣，但他坚称“将相宁有种”、“天下是天下人的天下”，亦被畏恶其能的当权者刘邦视为平生第二个敌人，势在必除，从而构成影片的深在意蕴。艺术真实须以历史真实为依据，为依托。姑且不论陆川是否有新史料佐证，单据《史记》已有的记载，即有“吕后为人刚毅，佐高祖定天下，所诛大臣多吕后力”[2]。韩信之死，则因“其舍人得罪于信，信囚，欲杀之。舍人弟上变，告信欲反状于吕后”。吕后欲召韩信，“恐其党不就，乃与萧相国谋”，欺哄病中韩信，韩信“虽疾，强入贺”。于是，“信入，吕后使武士缚信，斩之长乐钟室”。韩信悔之已晚，痛呼“吾悔不用蒯通之计，乃为儿女子所诈，岂非天哉！”[3]吕后之诈、之毒，韩信之冤、之悲，由此可见一斑。陆川正是在史料之内，之项背，乃至缝隙之间拉开《王的盛宴》艺术构想的帷幕，既有“按实”又有“凭虚”地展开尽意之象。

在深入发掘史料潜藏意义并赋以新解的基础上，影片借助画面造型和音响效果予以具象化凸显。譬如，影片以广袤明亮的原野山林、波谲云诡的云气天象，烘托“灭秦定天下”时刘邦的豁达胸襟，及其同韩信的布衣之谊；而以烛火中秦王宫和汉帝永乐宫内阴森沉郁的影调，喻示秦汉两朝的一脉相承，以及刘邦“王天下”后人性的变异，视项羽、韩信为“人生两大敌人”的阴暗心理。摇曳的烛光，浮动的帐幔，夸饰的声响，闪回的画面，都外化出汉高祖“王者”内心世界的躁动、狐疑与不安。影片又杂糅了悬疑片风格、心理叙事意象结构，并以一扇扇张开的厚重宫门，隐喻欲望之门，巧布迷局，创造影片

1 ［汉代］司马迁：《史记·高祖本纪》，中华书局1987年版，第392页。
2 ［汉代］司马迁：《史记·吕太后本纪》，中华书局1987年版，第395页。
3 ［汉代］司马迁：《史记·淮阴侯列传》，中华书局1987年版，第26—28页。

整体意象，再凭借所谓“能打开每个人心底欲望”的秦王宫秘钥加以破解。其释悬、解疑的心理叙事与情节叙事过程，亦即释放历史自身内在意义的里程。

电影电视的凭虚构象，既有“模拟”构象，又有“虚拟”构象。当代影视数字技术和虚拟现实技术的采用、创新与普及，不仅把电影电视的传统模拟技术与电脑虚拟技术交叉融合起来，为当代影视艺术传播提供了前所未有的可能性与艺术表现的极其广阔天地，使影视及影视艺术传播在当代历史阶段日臻完善完美，别开生面，步入成熟与辉煌时期。

数字模拟与虚拟技术拓展了影视制作者的创造性思维空间，实现了他们用传统制作方式难以实现或无法实现的创意和想象，且又改善了影像和声音的仿真质量，极大地提高了影视声画媒介模拟与虚拟、再现与表现的能量。应用数字技术，既可以异乎寻常地仿写一切客观物质存在与运动的外在形态状貌，甚至以假乱真，制造科学幻想与神话奇境，诸如《幽灵》（Ghost，1990）借助电脑技术，既创造出山姆的灵魂离开自己躯体、穿透门扉或钻入奥达体内的奇观，又展现了亡灵穿越人体或物体时的主观视象与感觉，令人耳目一新。《木乃伊》（The Mummy，1999）中的王妃幽灵，虽已断头却仍在挥舞刀剑的木乃伊武士，以及具有克隆效应的群拥而上的食人虫等，都成为当时观众的视听奇观。数字技术不仅可以外化内心世界活动状态，包括展现不可名状的主观幻境，并且总其大成，具有整体综合功能，兼写主客观一切物象与幻象，将真实空间与模拟空间、魔幻空间交叉融合。譬如《入侵脑细胞》（The Cell，2000），以数字影像展现了儿童临床医学家凯瑟琳·迪恩进入变态杀手斯塔格的大脑意识圈后的奇异景象。科幻大片《盗梦空间》（Inception，2010），将传统的置景技术、模拟技术与虚拟技术相结合，打造出结构极其复杂但却非常引人入胜的科幻梦境之旅。

俄罗斯电影导演安德烈·塔尔科夫斯基说，艺术家可分成两类，一类创造自己的内在世界，另一类则创造现实。他倡导“电影诗意”，认为源于对生活的直接观察是电影中诗意的关键，美的特质产生于生命的真实之中，而“复制真实人生”并“真正忠实于人生”，就“必须于精确描述事件的同时又忠实传达了感情”。[1]中华文化的意象说和言志、缘情说，将艺术意象传播者的主观情

1 ［俄］安德烈·塔尔科夫斯基：《雕刻时光》，陈丽贵、李泳泉译，人民出版社2003年版，第130、19页。

志作为意义世界建构的核心，强调心灵世界和意义的展现。所以，艺术意象传播具有情感和审美特征，是构象型创作，是以艺术立象手段进行的意义传播。

中外影视艺术意象创造实践表明，“人心营构之象”不仅出于“天地自然之象”，并且贵在创作者“命意各殊”的“意指”。中国第三代导演水华曾深有感触地写道：艺术区别于其他意识形态在于它的形象性和情感性。形象性和情感性都植根于生活感受。一个艺术家必须具有强烈的感受力，才能捕捉和发现新的形象，才能与观众、听众、读者进行知心的情感交流。有了强烈的艺术感受，才会有创作冲动，才会孕育艺术灵感，才不致无病呻吟。一个艺术家的生活阅历愈丰富，人生经历愈跌宕，感受往往愈深切。[1]

三、混构意象

非艺术传播的实肖纪实性冲击力，在于人们对其生活现象自身实感的认知与认同；而艺术传播的凭虚构象手段，则能提供创造性思维冲破窠臼的新视角和新布局。虚构与史实的互相重叠，虚构的人物与历史的人物的共存互动，尤其明显存在于影视片的混构意象叙事中。

电影电视的艺术意象传播为实现情感诉求和理性诉求的统一，虽以虚构和叙事见长，并未排斥非艺术传播的新闻记录方式。它不仅有艺术化的纪录影片、专题纪录片，并且在艺术性故事影片抑或艺术电影中也不拒绝实肖意象。1932年夏衍编剧、程步高导演的默片《狂流》，抓取头一年汉口大水灾的题材，抨击了土豪劣绅的罪恶，表现了乡民之子铁生与富家女秀娟的真挚爱情，以及劳苦大众的善良人性和觉醒。片中运用了几段新闻片，增强了剧情的真实感和感染力量。它被当时影评界称为“一部值得赞美的影片”，“是中国影片的新的良好的收获”[2]。

纵览世界影坛，无论是阿仑·雷乃的《广岛之恋》(Hiroshima mon amour，1959)，还是取材于纪实体小说的白俄罗斯影片《自己去看》(Come and See，1985)等等，不仅在整体上凸显情节意象叙事的纪实风格，还在影片中融入一定的实肖型新闻纪录片镜头，将第二次世界大战带给人们的心灵创伤展示给

1　水华：《艺苑拾穗》，《水华集》，中国电影出版社1997年版，第88—89页。
2　苏凤：《新的良好的收获》，《晨报·每日电影》1933年第3期。

观众。这种兼容“虚构”意象与“实肖”意象的“跨文本性”传播，鲜明体现了媒介空间的融合功能和传播者思维空间的整合性，它不仅为电影电视艺术意象传播的意义美学建构与传播开创了自由空间和更多可能性，并且展现了通过媒介“跨文本”的融合给予影视媒介以广阔拓展的天地。

第二次世界大战后，由于战争带给人们的心灵创伤久久难愈，电影意象叙事在整体上呈现一种明显的向纪录性的实肖真实回归的倾向，涌现内在纪实与外在纪实、虚构与实构“混溶型”的叙事意象文本与风格，乃至在影片文本中融入一定的纪录片镜头，强化其真实性，凸显其意旨。

克·德费雷导演，罗密·施奈德主演的法、意合拍影片《火车》(Le Train，1973)，讲述的是法国北部小城无线电修理师马洛瓦依于1940年在携家人南下逃离战祸的火车上，与德国犹太女子沃娜相识、相爱，又在1943年凄然相别的故事。片中嫁接了6段新闻纪录片镜头。

影片开头，在清晨教堂钟声、鸟啼、犬吠声中，几辆小汽车时而驶过与比利时相毗邻的小镇街头。寂静中，急骤怪异的音乐响起，镜头画面转换为黑白纪录片镜头：德国坦克、飞机、伞兵跳伞、机群成批、俯冲投弹、击中地面目标、坦克被炸毁、战壕腾起烟柱、德军入侵、乘橡皮艇登陆、房屋在焚烧……随着无线电广播：“抵抗队伍越来越壮大，比利时军队愈发具有战斗力，抵抗德军的侵略，保卫祖国……”镜头摇向正在窗口收听广播的马洛瓦依。纪录片镜头强化了故事叙事的时代境象。

马洛瓦依跟将要临产的妻子商量“也走吧”。于是，黑白纪录片镜头现出沿途遭毁的房屋，小型货车上坐满逃难的人，形形色色的车辆，络绎不绝的人群，蜿蜒的队伍……随同画面由黑白到色彩的淡变，但见马洛瓦依推着装载两只皮箱的车子，偕同妻女，与出走逃难的人们赶往火车站。纪实与虚构有机地融合一起，解构了故事意象叙事的虚构性，而增强了它的真实性。

当马洛瓦依小跑着登上已经开动的火车末节棚车车厢，眼前一亮，暗处里沃娜俨如夜空的明星。随即，纪录片镜头展现出：烧毁的房屋、乱窜的小猪、逃难流中的自行车和汽车、军队在维持秩序、毁坏的楼舍与家具、火焰从楼窗中喷出、残垣断壁、忧伤的老人、逃难车上的妇孺、道路上大队马拉车辆和汽车、推车行走的人们。尔后，画面渐变为停在站台外这列火车的彩色影像画面。纪录片镜头不仅把内容相关的场景画面嵌入故事影片《火车》中，并且发

挥着转换与连接时空和情节的纽带作用。

由于一列火车分成两部运行分头南下，与妻女离散，马洛瓦依不禁为之担虑，沃娜劝慰他："你下一站可以见到她。"《火车》于是又嫁接了纪录片镜头：法军装甲车和防空兵军车在行驶、摩托兵在飞驰、飞机在飞行、步兵的机枪在开火、炮兵在开炮、敌军车翻倒水中、军马拖着炮车行进、步兵在行军，还有伤兵于其中。继而淡出色彩画面：南下的火车因军队阻挡停了下来。纪录片镜头反映了法国军队调动的景况，并化为《火车》情节的有机内容和情节变化的因素。

在一个大站，沃娜伫立棚车门口，怅然若失地望着对面站台。终于迎回来未能找到妻女的马洛瓦依，她欣然送上安慰："下一站找吧！"接着，影片展现出这些纪录片画面：德军飞机投弹、坦克在爆炸烟尘中、挥动小旗的队列、游击队员发射迫击炮、坦克炮筒喷火、德军战车在突进、坦克在前进、德军坦克手回身招呼、地上行走的德兵摇手呼应、坦克从地面一棵树上辗过、转动的履带。在色彩淡出的画面中，镜头追随一辆男女双人摩托车开上铁路桥上的铁轨旁小径，然后镜头平行推向远处的人行吊桥及桥上的逃难队伍，并切入被迫停在原野的南下火车。纪录片画面喻示战局的险恶，兼有间离与衬托、对比的效果。宛如在兜风的双人摩托车，与逃难的人列和火车相比照，形成战争与和平的对比，既突出宁静生活的温馨，又衬托了沃娜即将讲述的犹太人集中营生活的苦难，也凸显了法国民众对这次战争普遍缺乏心理准备，有人竟以为"1918年"的那一战就是"最后一次"。

正因为如此，企图逃离战祸的乘客们，于停车时去村庄里寻觅到酒和食品以及意外之财后，便乐不可支地吃吃喝喝、寻欢作乐。就在他们欢笑的画面中，切进希特勒和纳粹将领们大笑、狂笑的纪录片镜头画面，形成鲜明对比，进而化入德军飞机俯冲扫射整列火车的情节，致使未婚小母亲死亡和妓女等多人重伤，预示出战争狂人的笑正是和平居民的灾难之寓意。

故事影片《火车》将6段非艺术性纪录片镜头纳入艺术构思之中，虽然貌似增强了电影艺术的不纯粹性，但实则强化了影片故事的真实性社会背景，并化为片中情节内容和社会生活内容的有机组成部分，形成不同种类的蒙太奇意象效果，既不断引人进入故事情境之中，又不时制造间离性效果，让人深刻体味与反思战争给予人类的深重灾难和心灵创伤以及美好人性的温馨与可贵。

不同的影视意象传播形式的融合，有如水乳交融，并非拼合，更不是凑合。《火车》将6段非艺术性纪录片镜象纳入艺术构思之中，这些纪实镜象所以融入凭虚构象的故事片中，成为其有机肌体，就因为它们适应了影片的总体构思、创意和风格表述的需求，亦被虚构化，并且经由黑白镜象与彩色影像的溶变过程，从而获得艺术生命力。

爱尔兰裔导演保罗·格林格拉斯编导摄制的《血腥星期天》(Bloody Sunday，2002)，取材于1972年1月30日发生在爱尔兰德里的真实事件。他以曾经作为记者的那种高度敏感，采用模仿新闻纪录片的样式，力图忠实地重现当年那起因抗议英国政府在北爱尔兰实行不经审判便可拘留的政策，为争取人权而引发的大规模游行示威活动，竟惨遭英军残酷镇压的惨烈事件。为纪实风格影像的创造，影片用手提摄影机拍摄，以高度灵活的摄影机运动和大颗粒胶片使影片呈现粗粝的视觉风格和强烈的现场感，加上现场同期声的大量采用，对配乐的断然舍弃，以及生动细节的累积，使当日残酷屠杀的景象得到近乎精确的再现，愈发强化了影片的极端现实主义风格，令人恍若置身现场，从而激起观者的情感反应和理性思考。

《雨果》是美国著名导演马丁·斯科塞斯的首部3D力作，根据布莱恩·瑟兹尼克的同名畅销小说改编。原著于2007年获得鹅毛笔大奖，一度在美国《纽约时报》畅销书排行榜名列前茅，甚至被业内视作《哈利·波特》之后最好的儿童魔幻作品。马丁·斯科塞斯每天晚上都要给自己的11岁女儿说一个睡前故事，好哄她睡觉。他的女儿非常喜欢这个故事，这本书也给他留下很深刻的印象，最重要的是，故事中出现了电影鼻祖梅里爱及其影片《月球旅行记》。所以，它像是童话，但又与现实密切联系，譬如小雨果和女孩伊莎贝拉之间的关联，雨果和父辈之间的关联，雨果和梅里爱之间的关联，雨果和电影本身的关联，机器发明与当时人们之间的关联。影片虚构了雨果和伊莎贝尔两个孩子，以及巴黎车站的无腿警察。故事发生在20世纪20年代的巴黎，那是一个机械发明大爆炸的年代，各式各样的机器和发明雨后春笋般地涌现于世界。12岁孤儿雨果·卡柏瑞，寄宿巴黎火车站钟楼，偶尔会去玩具店偷些零件，用来修补父亲留下的机器人。一次行窃，被店主乔治·梅里爱抓获，一本机械手册乃是父亲的遗物亦被缴走，他尾随至其家，结识了其养女伊莎贝拉，求她帮助保全手册。伊莎贝拉也觉得此事蹊跷，于是两人结伴探秘。修好的机器人写出乔治的

名字，更让他俩疑心倍添。他们又发现乔治家中装满画作的神秘柜子，并在图书馆的电影书籍中搜寻到乔治的身世与影作。随着一位知情人的现身与指点，他们终于识得乔治实为伟大的电影先驱者的庐山真面。影片反映了乔治·梅里爱的晚年生活，连同他不朽的影作，都切合历史叙事，乃据实而构。

苏联12集电视剧《春天的十七个瞬间》(Seventeen Moments of Spring，1973)，围绕1945年3月在瑞士伯尔尼和洛桑进行的谈判，即英美盟国背着苏联与法西斯单独媾和的“日出行动”，以特工施季里茨调查法西斯上层人物与西方秘密谈判媾和为核心，以他与德国党卫军的周旋以及党卫军内部的斗争为线索，剥丝抽茧、层层推进情节发展，并且出色地把纪实手法与艺术虚构融合一起，使纪实性、历史性与戏剧性、艺术性得以完美统一。

此外，像斯皮尔伯格的《辛德勒的名单》(Schindler's List，1993)，伊朗电影大师阿巴斯·基亚罗斯塔米的影片，都是借助融合非艺术传播形式的纪实元素，创造了艺术传播文本的近似纪录片的风格。苏联电影家米哈伊尔·罗姆的形象化政论纪录片《普通的法西斯》(Ordinary Fascism，1965)，则以非艺术传播的新闻纪录片素材借助独特的艺术思维结构，展现了20世纪30年代到60年代之间，法西斯从掌权到灭亡的历史以及法西斯组织东山再起的企图，艺术化地论证了法西斯的本质，推动观众思索自己的命运和人类的未来，从而成为典型的意念电影形式，创造了影视传播中又一“跨文本”的互文本类型。

艾列姆·克里莫夫执导的《自己去看》(Come and See，1985)，取材于阿列斯·阿达莫维奇的纪实体小说《哈腾的故事》以及另外记载德国法西斯在白俄罗斯罪行的著述。影片基本以少年弗廖拉的经历为叙事线索，并以他的视点为镜头视角，运用纪实风格艺术地再现了白俄罗斯及其人民在第二次世界大战中的悲剧与斗争。影片让人们“自己去看”的，不只是德国法西斯惨绝人寰的暴行，同时还有与法西斯兽性呈两极对立形态的美好人性，与死亡相抗衡的生存。诸如少女格拉莎渴望弗廖拉的炽热情怀，两人在雨中柔情的嬉戏，雨后格拉莎在小皮箱上的曼舞，美丽的鹳鸟在林中轻盈地漫步。当出生入死、骤然变得苍老的弗廖拉最后找到游击队，游击队把这支匪军残部包围在桥下，德国军官以“这是战争”、“不是什么民族都有生存权”为由狡辩，开脱自己的罪行。这时为德寇充当走狗的翻译叫喊着“我不是德国人”、“消灭法西斯”，把桶中汽油泼向德国军官们，但是游击队员们没有以强盗兽行之道还治其兽性之身，

却将火把丢进水中。旋即，影片切入苍蝇萦绕被德军残害的尸体、瘦骨嶙峋的老者等7个纪录片镜头，与弗廖拉凝神沉思的镜头相组接，成为他此刻的所思所想。他不禁端起步枪，推上子弹，瞄准浸泡水中、镶嵌在镜框里的希特勒照片“砰砰”开了十几枪。在他愤怒的枪声中，呈逆向倒行放映形态的两分多钟10大段纪录片镜象画面一一闪现眼前，回溯了希特勒及德国法西斯的罪行与发展、猖獗的历程。最后，影片退到一幅坐在母亲怀中的希特勒儿时照片。弗廖拉凝视良久，终于抬起目光，没再开枪。尽管经历了死亡的磨难，白俄罗斯有638座村庄被烧尽，人民被残杀，弗廖拉依然认为幼年希特勒毕竟无罪。这是影片闪耀人性之光的又一重笔，而它正是通过在艺术传播的文本中有机融入非艺术传播形式元素的“互文”建构得以实现的。融入影片的实肖型镜象，成为虚构故事中一滴滴晶莹的水珠，映现人类的社会生活、命运与愿望。

非艺术传播的实肖空间思维既受艺术传播的构象空间思维影响，同时也积极影响着艺术传播的虚构空间思维。20世纪四五十年代意大利的新现实主义电影，如维托里奥·德·西卡的《偷自行车的人》(Ladri di biciclett,1948)、德·桑蒂斯的《罗马11时》(Romaore 11，1951)，把实肖空间思维和故事叙事空间思维接合，创造了有别于传统影戏空间的融合型意象传播形式。此后，在影视意象传播的叙述、叙事领域，一直存在非艺术传播的“纪实叙事”与艺术传播的“虚构叙事”相交汇的“互文”倾向。任何“互文”倾向，实则都是综合思维的体现。

电影电视的传播，固然存有实肖与虚构、艺术传播与非艺术传播之分。艺术传播与非艺术传播的分水岭只在于各重虚构或实录、重主观表现或客观再现，即如王国维所说的“造境”与“写境”、“理想”与“写实”、“邻于理想”与“合乎自然”之分。[1]但在影视意象传播中同样是“二者颇难分别”，就因为某些影视媒介产品呈现交融状态，“所造之境，必合于自然，所写之境，亦必邻于理想”。德国哲学家恩斯特·卡西尔在《人论》中也曾强调，“在客观的与主观的、再现的与表现的艺术之间所作的泾渭分明的区别是难以维持的”[2]。

由“按实肖象”与“凭虚构象”而分野的非艺术传播与艺术传播，尽管各有其不同的形式建构和思维模式，但贮存和传播意义与价值则是它们殊途同

1 王国维：《人间词话》，人民文学出版社1982年版，第191页。

2 [德]恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第186页。

归所在。由此看来，或许英国导演彼得·格林纳威所谓电影“既唤起我们的理智，又能唤起我们的情感”，这句话似乎更贴近电影、电视媒介自身。在电影、电视与多媒体多极鼎立的当代，在多极互补互动的交流与传播中，当代人类社会亦应借助影视意象媒介之力，逐步完成从大众文化向审美文化、知识文化的过渡和转换，实现影视意象传播中美感形式及意义的构建、传输与生成功能，从而完成综合价值生产。我们可以预言，在纪实与虚构、技术与艺术这对立两极的汇合处，必将是“小于又大于”艺术王国的一片开阔而有待开发的电影、电视新大陆。

第三章

CHAPTER 03

影视意象之意及建构

“结构是打开多义性之门的一把钥匙，它可以帮助我们超越直接意义揭示出间接意义和暗示性意义的完整领域。”换言之，结构也必然是创造影视艺术意象之意的必经门径与要道。“结构是意义的存在方式”，影视意象之象的种种意义与功能、价值均须凭借结构才能得以灌注、创造、释放与实现。对于结构，中华文化意象论及其美学早就予以高度关注与阐释。

在影视整体意象的创造中，由影像、声象、事象及其境象构成的本体结构，以及事脉横向轴的组合段形成影视片的“条者”形式结构，其含蕴的事理、情理、义理或道理，同意脉纵向轴的聚合体联手共同建造“理者”意义建构，惟有整合一体，方能确保影视片意象整体建构虽然“合而分之”，却又“乱而整之”，浑然一体，条理互映，贮存并释放其诸多意义与价值。

“结构是打开多义性之门的一把钥匙，它可以帮助我们超越直接意义揭示出间接意义和暗示性意义的完整领域。”[1]换言之，结构也必然是创造影视艺术意象之意，即思想文化与精神文化价值的必经门径与要道。“结构是意义的存在方式”[2]，影视意象之象的种种意义与功能、价值均须凭借结构才能得以灌注、创造、释放与实现。对于结构，中华文化意象论及其美学早就予以高度关注与阐释。

第一节 “结构第一”论

“作品结构乃是人类意识在一个独特的形式结构中的反映。这是作品形式上的反映”[3]。“结构”之于艺术意象创造，中国古代学者有的又称其为“间架”、“经营布置”、“布置”、“布置格局”、“布局”。从它被学者与艺术家论及之日起，便分别与意象的立意、取势、开合、风骨、造境、“斟酌大局”、“气脉连贯”等范畴，即意象之意的创造息息相关。

一、“独先结构”说

公元4世纪上半叶，东晋书法家王羲之（303—361）于《题卫夫人笔阵图后》中谈及，在书法艺术创造时，“心意者将军也，本领者副将也，结构者谋略也”，认为“结构”是传达“心意”的谋略，为使书法意象“筋脉相连”，必须“意在笔前”，“凝神静思”，有所“预想”。公元5世纪下半叶，中国早期艺术理论家与批评家刘勰（约465—520）在《文心雕龙》中论及，倘要实现艺术创造“总文理，

1 ［匈］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1991年版，第8页。
2 ［法］A.J.格雷马斯：《结构语义学》，蒋梓骅译，百花文艺出版社2001年版，第36页。
3 ［俄］爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社2003年版，第103页。

统首尾，定与夺，合涯际，弥纶一篇，使杂而不越”，“若筑室之须基构”。[1]其所需“基构”，就是有如筑室的基础与结构。惟有拥有基构，且在筑室之先，才能使艺术作品“务总纲领，驱万途于同归，贞百虑于一致”，“首尾周密，表里一体”，确保艺术意象创造和意义表达的完整性、连贯性和完美性。明代学者焦竑（1540—1620）说，“意不能无首尾，语不能无呼应，格不能无结构”[2]，亦即表明首尾贯通的意象之意，始终与意象结构的格局相依共存，不可或缺。

明末清初的戏曲、小说作家和杰出的戏曲理论家李渔（1610—1680），其《闲情偶寄·词曲部》问梓于1671年，是中国第一部从舞台艺术实践角度探讨艺术创造理论的专著。它在中国艺术理论史上的宝贵价值，就在于“首先提出了‘结构第一’的理论，系统地阐述了他的‘独先结构’说，强调总体构思和总体结构在艺术创作中的地位”[3]，精湛地阐释了艺术意象创造的本质规律，而这些规律依然适用于几个世纪后中外电影电视艺术意象创造实践，从而显示出当时中华文化艺术美学理论的发展水平。

李渔的“独先结构”说，凭借有如“造物之赋形”、“工师之建宅”的形象比喻，首先强调他的“结构二字”必须产生于“精血初凝，胞胎未就”或“基址初平，间架未立”之时，便已蕴于创作者头脑之中，作为艺术创造过程中的艺术构思蓝本。这个“结构”，乃是创作时“先为制定”的“全形”与“成局”。李渔强调这个“结构全部规模”在艺术意象创造过程中的重要地位与作用，认为艺术作品惟有“先筹何处建厅，何方开户，栋需何木，梁用何材，必俟成局了然，始可挥斤运斧”，从而使艺术作品的任一局部虽为“点血而具五官百骸之势”。反之，“倘先无成局，而由顶及踵，逐段滋生”，其艺术作品必然“有无数断续之痕，而血气为之中阻”，“势必改而就之，未成先毁”。[4]

同属艺术创作领域的影视艺术意象文本创造，规模巨，耗时长，成本高，更应“袖手于前”，始能开镜于后，“非结构已完、胸有成竹者，不能措手”。当然，“即使规模已定，犹虑做到其间，势有阻挠，不得顺流而下，未免小有更

1 ［南朝梁］刘勰：《文心雕龙》，《文心雕龙选译》，中华书局1980年版，第260页。

2 ［明代］焦竑：《与友人论文》，《澹园集》（卷十二），金陵丛书本。

3 潘秀通、万丽玲：《论李渔的总体结构说——〈闲情偶寄·词曲部〉“结构第一”辨》，《北方论丛》1982年第2期，第4页。

4 ［清代］李渔：《闲情偶寄·词曲部：结构第一》，《李渔随笔全集》，巴蜀书社1997年版，第9页。

张”[1]，进行必要调整，终不致半途而废，前功尽弃。虽然也传闻曾有导演不曾蓝本在手、即兴而为者，但料想他也不能不以“意”之火花先闪，尔后“象”之形貌入镜。如果说摄影机也是“一笔”，那么刘熙载的《艺概》也有一比，“意在笔先，故得举止闲暇”，而“意在笔后，故至手忙脚乱”，其个中甘苦，只有自知。

譬如影片《蝴蝶梦》，它是英国导演阿尔弗雷德·希区柯克赴美后，于1940年摄制完成的第一部好莱坞影片。一位英国导演，初闯好莱坞这头号电影大码头，无疑是一场赌博。电影脚本改编自英国女作家达芙妮·杜穆里埃的同名畅销小说《丽贝卡》。制片人塞尔兹尼克坚守畅销小说搬上银幕绝对不可改动，否则会激怒观众的理念。而希区柯克在1938至1939年影片筹拍阶段，即已确立自己的总体构思，成竹在胸。他要拍出“纯粹英国式的影片”，把悬念因素掺入由人物纠葛构成的纯粹心理剧内，决意把管家丹弗斯太太塑造成“令人害怕”的人物，与德文特夫人形成对比，并把曼德丽作为“影片的第三个主角”。[2]依托如此总体构思与总体结构，一开始就决定了遴选琼·方登。希区柯克“按照自己的方式和进度开拍”，尽管时不时受到制片人的催促，责怪样片太慢，告诫摄制预算已经卡死，不容追加，并以“好莱坞制度”予以牵制。制片人对他的创造才能的挑战，希区柯克则历来是以不变应万变，自行其是。他坚持自己的主张，后期也要按自己的意图剪辑。事实证明，首次试演便轰动一时。影片荣获当年奥斯卡金像奖的“最佳影片”，同时送给制片人一颗璀璨夺目的新星——琼·方登。事过多年，塞尔兹尼克还说希区柯克是“惟一的、不折不扣的、可将影片完全托付给他的电影导演”[3]。与此同时，《蝴蝶梦》也送给中国17世纪李渔“独先结构”说一则最佳例证。

二、“总体结构”说

纵观李渔“结构第一”理论，其“结构”不仅具有“先为制定全形”的“独先”地位，且又是所谓“结构全部规模”。这个“结构全部”涵盖了戒讽

1 ［清代］李渔：《闲情偶寄·词曲部：格局第六》，《李渔随笔全集》，巴蜀书社1997年版，第47页。
2 ［法］弗朗索瓦·特吕弗：《希区柯克论电影》，严敏译，上海文艺出版社1988年版，第114—121页。
3 ［英］约翰·泰勒：《希区柯克的生平和创作》，余士雄等译，中国电影出版社1990年版，第159—161页。

刺、立主脑、减头绪、密针线、脱窠臼、戒荒唐、审虚实七个要项。

“立主脑”，首关意象之意。“主脑”即“作者立言之本意”，“其余枝节皆从此”而生。李渔强调立住“本意”确保艺术创作“全本不懈”，否则“有如散金碎玉，以作零出则可，谓之全本，则为断线之珠，无梁之屋。作者茫然无绪，观者寂然无声”。[1]“主脑”乃总体结构之首。

“减头绪”，关涉事象线索与意脉的专一与整一。“头绪繁多”，乃创作之“大病”，成功之作“之得传于后，止为一线到底，并无旁见侧出之情”。能以“头绪忌繁”四字，刻刻关心，则思路不分，文情专一。这是总体结构的“减法”。中国早期电影人周剑云、程步高的《编剧学》（1924）指出，影戏故事片“结构虽然曲折，段落却要分明，叙事虽然复杂，线索必须一贯”。侯曜1926年的《影戏剧本作法》也说，“凡和剧情有关而非正文的旁枝，应当用最少的景与说明”，均为此意。[2]

“密针线”，涉及剪裁与建构。他认为，艺术创作有如缝衣，其初则以完全者剪碎，其后又以剪碎者凑成。剪碎易，凑成难，凑成之工，全在针线紧密。一节偶疏，全篇之破绽出。照应影视片制作，“密针线”则如剪辑的“剪”与“辑”，有减有加，缝合一体。

“脱窠臼”即重在去陈布新，所谓“知未见之为新，即知已见之为旧”，“新”即“奇”之别名。他特别反对艺术创作名之为“新”，实则皆老僧碎补之衲衣，医士合成之汤药。即众剧之所有，彼割一段，此割一段，合而成之。对照影视界，这种百衲衣与汤药式制作似乎至今屡见不鲜。

“审虚实”着眼于叙事事象。艺术创作所用之事，或古或今，有虚有实。所谓“实者，就事敷陈，不假造作，有根有据之谓也；虚者，空中楼阁，随意构成，无影无形之谓”[3]。影视意象的实肖与虚构即为实虚之别。李渔认为，艺术“无实，大半皆寓言”，即为寓意之象，不但“事迹可以幻生，并其人之姓名亦可以凭空捏造，是谓虚则虚到底”，“实则实到底”，切忌“虚不似虚，实不成实”。当今影视片制作，亦当引此为戒。譬如，周剑云、程步高1924年的《编

1 ［清代］李渔：《闲情偶寄·词曲部：结构第一》，《李渔随笔全集》，巴蜀书社1997年版，第12页。

2 侯曜：《影戏剧本作法》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第38、60页。

3 ［清代］李渔：《闲情偶寄·词曲部：结构第一》，《李渔随笔全集》，巴蜀书社1997年版，第17页。

剧学》指出，“影戏内的事实，不是直抄社会上的真事来摄制的，是编剧者先有一种理想，然后把它写成一种创作的事实”[1]。九十年后，中国一部打拐题材影片热映，票房口碑俱佳，却差点面临女主角原型的起诉可能。只因片尾对其原型个人信息有所披露，有原型人物出现的镜头，于是影片象外的她认为影片里的“她”除了给记者下跪，还有为了让丈夫生前工友能作证而陪其睡觉，这些在自己身上都没有发生过。为此她“卖豆腐脑脑子都糊涂了，晚上不睡觉，白天干活没有精神”，甚至要来一出“秋菊打官司”。[2]究其然，由于画蛇添足，致使影片“虚不似虚”险些惹出小小麻烦。

至于“戒荒唐”与“戒讽刺”这两戒，李渔其一指明“事涉荒唐，即文人藏拙之具”。“世间奇事无多，常事为多，物理易尽，人情难尽”，艺术作品“只当求于耳目之前，不当索诸闻见之外”，贵在入情入理。其二令人须知“武人之刀，文士之笔，皆杀人之具”，艺术创作须“以之劝善惩恶”。[3]

当代影视，何不亦然。早在1921年顾肯夫就宣称“影戏不一定都是好的”，他主张将“有价值的影片”给观众，并“防止有害影片的流行”。[4]饶有意味的是同在2015年春季，一边是两位作者的一篇论文，认为从电影的造梦机制上看，《小时代》同众多国产青春电影一样，“它们迎合了现代都市中年轻人的心理需要，在银幕上勾勒了金碧辉煌的浮华都市生活，片中有各种各样的时尚品牌，有身着华服的俊男靓女，有年轻人的友情、爱情与职场奋斗，满足了一群即将或者刚刚以独立身份步入社会的年轻人对现代都市生活的各种想象”[5]。另一边则是中国影视编剧、作家梁晓声同《秘书工作》杂志记者的谈话。他是45集电视剧《知青》(2012)的编剧，其小说《今夜有暴风雪》、《这是一片神奇的土地》、《父亲》、《雪城》、《遗失的伴侣》、《那一年的冬天》等也都被改编成电影或电视剧。20世纪90年代，他“看到了拜金主义对我们青年的影响，看到了放肆大胆的权钱交易”，于是满怀“忧虑”开始写时评。为使更多青年都有精神上的故乡，这次他谈到，他正带着十来个80后写一个剧本，反映山区农村早年

1 周剑云、程步高：《编剧学》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第39页。

2 《亲爱的惹争议 故事原型欲起诉》，天津：《每日新报》2015年3月14日。

3 [清代]李渔：《闲情偶寄·词曲部：结构第一》，《李渔随笔全集》，巴蜀书社1997年版，第16页。

4 顾肯夫：《〈影戏杂志〉发刊词》，《影戏杂志》1921年第1卷第1期。

5 路春艳、王占利：《物欲时代心灵的抚慰——近年来国产青春电影叙事策略与价值观研究》，《上海大学学报》(社会科学版)2015年第2期，第73—74页。

的贫穷和后来的变化，也要写山里的孩子如何背井离乡闯人生和他们魂牵梦绕的那种乡情，并且“希望年轻作家的作品能够像老作家的一样具有较大的现实意义，而不仅仅是娱乐和爱情。”[1]。两者相较，同中见异：“同”在同一时代、同一国度、同一季节，同时都涉及了电影电视的价值判断与价值取向；“异”在究竟哪种判断与取向是正道，更“善”、更“美”，这将有待公众、实践与历史验证。

李渔的“结构全部”之说，如此包蕴与综合了艺术意象创造的立意、选材、剪裁、缝合、创新、文风与功能，广及艺术题材的选择与处理，主题的发掘与提炼，典型化方法与典型创造，历史真实与艺术真实，艺术作品的风格与价值，远非往昔只是所谓单纯的结构形式或结构方法可比肩。李渔论“结构第一”的“结构”，绝非仅指艺术意象作品结构形式而言，而是一个既包容又大于艺术意象外部结构形式的概念。李渔所谓“结构”的独特内涵，乃是贯穿创作过程始终的“总体构思”，在艺术表现上则体现为既包括形式又含有内容、既包容作品外部结构又囊括作品内部结构的“总体结构”，即他所谓的“结构全部规模”。

李渔强调“结构第一”，就是强调“总体结构”及其艺术构思在艺术创作中的首要地位。李渔系统而深入地论述了总体结构的具体内容，揭示了艺术结构的内部规律，从而阐明了独具特色的“总体结构”说。透过李渔的全部阐述，将使今人领悟到，包括影视艺术作品的总体结构，乃是艺术家总体艺术构思的物质体现，是意象之意内部结构与意象之象外部结构的总和，也是内容与形式的有机统一。意象整体内部结构的任务是根据主题处理题材，在头脑中构成形象，恰当地处理人物、情节与环境的关系，准确表现艺术创作者对生活的认识和感情；而外部结构，则是根据思想内容的规模和主次轻重，确定整体与局部的关系，局部与局部之间的分割与联系，使各部分之间疏密相间，虚实相生，前后呼应，首尾一贯，且扬善惩恶。

李渔“总体结构”说反映了他对艺术构思、艺术形式与艺术内容及其相互关系的准确而深刻的认识，对艺术意象创作规律本质而辩证的阐述与把握，从而表明李渔的艺术理论与美学思想具有统一性、完整性和科学性的特质，与王

1 《习总对话梁晓声：我跟你笔下那些知识青年不一样》，http://news.sohu.com/20150401/n410640171.shtml.

骥德等前人有关戏曲结构的论述相比，不止在理论的系统性与明确性上大大前进了一步，并且在质的规定性上达到“青出于蓝而胜于蓝”的境地。倘就理论的系统性、完备性与成熟性而言，它较之其后问世的狄德罗的《论戏剧艺术》（1758）及莱辛的《汉堡剧评》（1767—1769）都更高一筹。例如狄德罗的《论戏剧艺术》第七、第十等章节阐述的“布局”问题，虽然也强调“绝对不在布局尚未确定前就把任何一个枝节的想法落笔”，但基本上仍是就局部与整体的关系探讨“布置格局”的问题，并未超出戏剧作品外部结构的范围，上升到“总体结构”及其艺术构思的高度，同时也缺乏李渔“总体结构”说的那种系统性、完备性与辩证性。

李渔“总体结构”说的学术生命力，还在于其概括意义与普适性价值，不仅适用于戏剧，也完全适用于包括其后电影电视在内的一切意象创造范畴。即如影视意象总体结构，便是意象表层结构与深层结构、本体结构与意义结构、宏观结构与微观结构，即外在之象结构与内在之意结构、镜象画面结构与声音结构及叙事结构、镜头内共时态结构与镜头间历时态结构、时间结构与空间结构、事脉的横向组合段结构与意脉的纵向聚合体结构、整体结构与部分结构诸多层面不可或缺的复合统一体。影视意象整体结构及其内容实体便构成承载影视片意义的“文本”整体结构。

第二节　意义本体结构

“本体”在汉语中首指事物的本身之体。如《后汉书》卷48中的“以全本体”，《北史》卷19、卷31中的“玉之本体”、“史之本体”，刘勰《文心雕龙·诸子》中的“本体易总”等。承载电影电视意义的本体结构，首先是“影像”、“声象”与“事象”的结构。1938年，中国早期电影理论家徐公美在他的《电影艺术论》中指出，电影“是以摄影机和播音器为机械的手段，由于印刻在胶片和银幕上的影像和声响，把握现实的‘世界像’，同时追求或表现含在人类的全体生活当中的一切真实的”[1]，基本揭示了电影意象之意的载体结构。

1　徐公美：《电影艺术论》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第242页。

一、影像

影像“是光与影的动作”[1]。《艺术与视知觉》一书指出，一个艺术品的实体就是它的视觉外观形式。[2]影像是影视媒介自身实体的基本构成之一，并且是原生本体。电影电视诞生伊始的实体，首先是镜中之象。电影没有声音的无声片形态，尚且生存10余年。电影电视倘无“镜中”影像，将变为有线或无线广播。

影视意象的影像结构，由景框、画面及其构图三个要素构成。

景框是影像空间存在形态的界域，一个有限与无限、实与虚、视像与想象的交汇点和过渡地域。它犹如分离器，括出一条世界的可见部分与想见部分相比较而存在的分离带。它还是影视片矩形空间规格的显现形态，且具有形式美感的修饰功能。“景框犹如窗框，而这扇窗户是向世界敞开的。”[3]

影像画面是影视意象实体。凡是摄录在胶片、录影带或芯片上并投映于银屏上，能够传达一定信息的具体可见的图像，均为画面。它有静、动两种形态。电影电视每一瞬间的“共时态”静态造型画面，它作为影视意象结构的一个切片和细胞，由于尚未拥有语序的重要条件，在电影电视中只有存在意义和信息储存价值，而无完整的影视语义或意义的诠释价值。只有经过影视设备的技术支持与中介，使影视片运动起来，变“共时性”存在形态的瞬间性静态造型意象切片为运作状态的连续性“历时态”动势意象造型过程，成为兼具时空复合特性的动态意象，形成活动型意象之象，构成意象之意的单元结构，才能使意象之意得以释放，获得意义的呈现价值和诠释价值。因此，电影电视的影像画面乃是静态画面与动态画面的复合形态，是信息的整体展现，且始终以现在时态显现，同时必然还是时间与空间、断与续、片断性与连续性的统一体。实现影像画面静与动、断与续、时与空、二维平面与三维立面对立和统一的必要条件，就是实行意象单元的切换与组接、部分与整体相统一的剪辑手段与技巧。

1　欧阳予倩：《导演法》，《电影月报》1928年第1—5期。

2　［美］鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，滕守尧等译，中国社会科学出版社1984年版，第623页。

3　［法］罗伯-格里叶：《我的电影观念和我的创作》，《世界电影》1984年第6期，第201页。

影像是宛若一滴水珠所反映的世界。它是电影电视重要的语言要素，是影视意象表象与表意功能和价值的释放窗口，也是影视叙事的基础结构。

电影电视中，构成影像画面即视觉意象的物质元素，有人、景、物、光、色等。凭借一定的光学镜头、智能性技术和构图方式，由人、景、物、光、色这些物质元素所显现出来的形状、线条、空间布局、透视关系、动静变化、光效、影调、色调等，也就成为影像画面的造型元素。影视意象造型，就是将所要表现的对象及各种声画造型元素按照空间位置和时间顺序，有主宾、有远近、有分合、有先后、有巨细、有疏密、有浓淡、有实虚、恰切有序地布局于象内外空间，以表现一定意识与美感的结构形式。

意大利导演贝尔纳多·贝托鲁奇的《巴黎最后的探戈》（Ultimo targo a Pariji，1972）开头，以两个景别渐近的俯拍镜头展示定居巴黎的美国作家保罗难以忍受的神态，又用超前进入画面空间的车轮噪声和列车行驶在桥上的仰拍变形镜头，揭示制造保罗被压抑心态的外在物化因素，一种超越传统时空观念的心理因果关联，并且予以重复强调。继而，保罗和法国姑娘让娜被框在两个巨大、沉重的桥柱中纵深空间内，其形成物与人悬殊对比的造型结构所表达的，是制作者对于现代社会中物的异化与人的异化之间关系的思辨性哲学理念。

二、声象

“耳目者，视听之户牖。”[1]由色彩、线条、体积等要素构成的形象，容易通过视觉引起真切的形象感，具有形态结构的实感。而由适合的音高、强度、音色融会而成的听觉形象，因其看不见、触摸不到，往往显得虚无缥缈，透过听觉则易于造成空幻朦胧的形象感，别有韵味。俗称“目睹为实，耳闻为虚”。实际上，声音本身就是一种声源实体形象的直接外延，是拥有具象性质的物理存在，既占有空间，又拥有时间，具体可感，并可直接传达信息和情绪、气氛，成为意象造型及立象尽意的又一重要元素。这种由听觉感知的物质存在自身就是一种形象，它惟有同视觉形象相结合，虚实互补，才能使人类“视听之

1 ［晋代］张湛：《列子注·仲尼第四》，《诸子集成》（4），岳麓书社1996年版，第35页。

户牖”全面开放，获得一个更加充实、饱满、完整、立体化，且充满运动质感和生命活力的四维世界，真实的世界。

声音与画面，乃是电影电视不可或缺的两只翅膀。没有影像画面，固然不成其为影视，而缺失声音，影视世界也将是不完整的世界，扁平的世界，远离真实生活的世界。因此，电影一问世，就在寻求声音陪伴。1895年12月28日，卢米埃尔兄弟制作的《火车到站》等短片，就是随着钢琴伴奏公映的。“钢琴伴奏这一点却正说明人们希望给电影的视觉元素增加一点听觉上的感染力。”[1]

影视片的“构思是对一个未知世界的探索，你不仅要用意识的逻辑，而且要用感觉、味觉、嗅觉去认识这个世界。要仔细谛听这个世界的声音，清晰地看到其中最细微的运动和声音”[2]。人类倘要透过电影电视全面而完整地感知和认识自身赖以生存、发展的四维时空，包括主客观时空在内的整个世界，不但需要人类将自己的视觉和听觉协调配合起来，去全面立体地感知，并且需要电影电视世界既有画面造型，亦有声音造型，形成声画结合、视听综合结构，从而使得影视意象媒介与影视受众、客观与主观、画面与声音、真与幻、实与虚、空间与时间都创造性地交融起来，实现千百年来人们企望全面展现与感知世界及运动的完整幻象的夙愿。

希区柯克的《晕眩》片头，在跳荡、离奇的音乐中，先是女人半边脸的特写，然后是嘴、眼睛，继而从瞳孔中旋转出呈螺旋状的一个个旋涡，或者类似的造型，辅之以片名和演职员表，让人从这象形与会意结合的声画形式中，破解“晕眩”这一全片之旨，并且预感片中潜隐着扑朔迷离的疑团。退休警员斯科蒂在紧要关头，正是面对这涡轮状塔梯致使恐高症复发。

电影、电视的声象，包括话语、自然音响（噪音）、效果音响、音乐和无声。当中国电影刚刚发出声音时，电影家陈鲤庭就断言，“声片的自由性，影像与音的自由的组合，是一定要开始发挥它那强大的魅力的”，还说，“‘沉默是金子’，在音将开始时沉默倒确是金子。特别在声片，这开始时的沉默的价值，是非得正确的加以运用不可”[3]。他揭示了声片中有声与无声运用的相对性辩证法则。

---

1 ［美］李·R.波布克：《电影的元素》，中国电影出版社1986年版，第83页。

2 ［俄］格·柯静采夫：《论导演艺术》，富澜译，《世界电影》1982年第4期，第54页。

3 思白（陈鲤庭）：《创造中的声片表现形式》，《民报·影坛》1934年8月30日—9月2日。

例如，“新美国电影”的代表人物之一斯坦·布拉哈格（Stan Brakhage，1933—2003），他在1964年制作的近一小时二十分钟的彩色实验影片《狗·星·人》（Dog Star Man），竟然是无声片。片中，将多个空间影像画面相互交叠或相互溶解，并给以变形化、瞬间化、频闪化、跳跃化，从而使他表现的人类所在的这个星球及日月、山川、江河、林海、雪地、花草、城镇、房舍、教堂、形状、线条、色彩、光影、病灶、人体、五官等等宏观与微观的万物景象，尤其是其中要表现的山林人和他的狗及其生活与意识活动，得到生命化、多维化、奇异化和陌生化。有的影像画面短到一个或几个画格，但由于同其他空间的影像画面或重叠、或溶解在一起，难解难分，也就找不出明显剪辑点。影片实际是创造了当代实验电影或数字影像的新型剪辑形式，一种反常态的意象，逼使观众只看、不听、光想这一个挑战传统的熟识而全然陌生的世界。

影视声象首先具有空间性。任何声音均发自一定的声源，不同的声源与环境形成不同的声场。影视中的声音同客观声音一样，因其声源、声场的场境不同而具有不同的空间特性。人的听觉感知具有不同空间特性的影视声音，便生发不同的空间感，诸如距离感、环境感、立体感、运动感、临场感，乃至地域感、时代感等，从而构筑声音的不同空间意象。

影像画面空间，以景框为界，分为画内影像空间与画外延伸空间。声源就在画内空间的声音，可称“画内声”；声源不在画内空间的则称“画外音”。安德烈·巴赞说：“画框是向心的，银幕是离心的。”[1]画内声凸显了声源，却限定了声场空间；画外音隐藏了声源，但扩展了声音空间和象内空间。其显与隐，各具不同价值。

美国学者戴·波代尔在《电影艺术导论》中指出，“如果一个声音的声源是影片故事中的人物或物体，我们就把这个声音称为内在的。角色的说话声，故事中物体发出的声响，故事所描述的空间中某一乐器发出的音乐声都是内在音响。”[2]如若根据中国语言现实，这种声音可以更确切地表述为“内部空间声音”，简称“内部声音”，即戏剧空间或故事空间内的声响。因为它的声源和声

1 ［法］安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，中国电影出版社1987年版，第199页。

2 ［美］戴·波代尔等：《电影艺术导论·电影中的声音》，宫竺峰译，《世界电影》1984年第1期，第211页。

场就存在于故事或事件自身场境空间之中。如果称其为“内在的”音响，不只容易同“主观内在”声音相混淆，同时又无形中缩小了它所概括的范畴。在中国影视界，所谓“音响”通常被视作“除语言和音乐之外”影视中“所有声音的统称”。我们所说的“内部空间声音”，应包括源自故事空间或事件自身环境空间的一切声音，自当含有话语声与音乐，乃至一切声音的回响与残响。一切画内声，其声源都在故事空间或事件空间之内，自然都是“内部空间声音”。反之，凡不是发自影视片故事空间或事件空间内的声音，便是“非内部空间声音”。画外音，虽在画面空间外，有的源自故事空间，交叉于内部空间声音之中，有的则不然，与内部声音完全分离开来。

谢尔盖·邦达尔丘克编导的《战争与和平》第二集（War and Peace：Part II，1966）中，娜塔莎到叔叔庄园做客，晚餐后听到马车夫雅什卡悠扬的琴声，其声象的声源不在画内，却在故事空间中，所以是内部空间声音。而第三集里，在波罗金诺战役展开之时，画外的背景音乐和解说，其声源均非在戏剧空间内，只是用来烘托氛围、阐释画面含义和创造听觉节奏，因而是非内部空间声音。希区柯克的《蝴蝶梦》，于画外解说的“我”乃是影片的女主人公，因而她的一切画外音旁白都是内部空间声音。

至于影视片中的“内在声音”，即“主观音”，乃是发自片中人物主观内在空间的声音；而“外在声音”亦称“客观音”，则属于影视片中客观外在空间的声音。

电影电视中的声音又具有时间性。它将在影视片的存在时间、播放时间、故事时间或事件时间、动作时间、叙述时间、感知时间等范畴内得以体现。

电影电视时间的流程，总要存在于影视片空间内，同其空间形态及其画内影像或幻象交叠复合，形成声画的同步性、对位性或错位性，及其声画同一、声画对立、声画对列、声画错位、“拖声带”、“捅声带”、“闪回”或“前闪”种种声画时空结构形式，以及单纯音与复合音、延时、混响、残响等声效形态。

由于电影电视中声音具有时空交叉性，声音的运动必然在时间中展开，在空间内展现，因而具有节奏性。其声音节奏既然成为影视节奏的重要组成部分，它便积极影响着画面节奏、剪辑节奏、情节节奏、心理节奏乃至影视片总体节奏的创造。日本影片《W的悲剧》中，酒馆里昭夫向静香讲述自我异化与复归的过程中，镜头调度虽然一度由动转静，但画外空间疾驰而过的电气机车

轧轧的车轮节奏与投映画面空间的闪闪灭灭的信号灯光，有力地强化了故事情节节奏和人物心理节奏，使镜象画面空间拥有强烈的动感，凸显人物心灵的震撼，引发静香其后人性的回归，凸显了影片的意象之意。

声音作为特殊物质形态，决定了影视片的声音具有渗透性与融合性。自从声音融入电影电视本体，声音几乎渗透一切影像画面空间、情节空间、心理空间、哲理空间与节奏空间，且几乎可溶于任何形式的声画时空结构之中，“随物赋形”而千变万化，姿态横生而功能各异。

中国影片《大红灯笼高高挂》，在批判继承中营造影片的民族气质与民族风格。影片不仅在原作文本的基础上增容与强化了作为国粹的京剧文化内容，给予细化、具象化和美感化，并把京剧音乐作为电影音乐的基本构成。片头即用京剧开场锣鼓创造气氛，点化影片整体意象的悲剧寓意和民族风格基调。影片不但着意夸张和渲染挂灯、点灯、灭灯、封灯、抖动罩灯黑布套的声音，增强其仪式性，同时以过场锣鼓点伴随掌灯人的鱼贯而入、陈佐千和管家急匆匆地去探看“真有喜了”的颂莲，以及字幕“冬”的出现，强调情节的发展节奏。影片特别将传统京剧音乐同现代音乐相结合，以“无字歌”点染颂莲在洞房夜的尴尬遭际、对卓云真面目的震惊、目睹雁儿被抬走与惊闻雁儿已死，以及步步趋近死人屋直至惊叫“杀人”等关键情节。这些既渲染了人物命运的悲剧性质，又发挥了烘托氛围、点化主题、创新风格的作用。梅珊死后，唱片里梅珊所扮《御碑亭》中孟月华的一段“西皮摇板”唱词，以领唱、合唱、复唱形式刻意强调惟独没有“春”字的陈家大院“好比杀人场”，旨在点睛，并且彰显影片音乐熔传统与现代于一炉的创新性当代风格。

三、事象

叙事“事象”，被爱森斯坦称谓“事件的形象”[1]，它是画面“影”象、“声”象及声画空间在运动过程中自然形成的叙事之“象”，所以是电影电视的衍生性本体。影像与声像承载着大千世界形貌及造型意义，事象则是牢笼生活百态和客观世界存在与运动形态的反映，含蕴着它固有的本质与规律，即清人刘熙

1 ［俄］爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社2003年版，第147页。

载《艺概》所说的“事理”，意大利电影导演安东尼奥尼则称其为“事象地平线”[1]。在艺术创作中，能够反映客观万物本质特征的事象，倘若再寄以情，明礼义，阐其道，就足可以使叙事事象拥有“事之理”、“情之理”、“义之理”、“道之理”的意象价值，而“明足见理，理足成家”[2]，呈现不同风格色彩。

“取象必有其物，有其事”[3]。影视片中影像与声象的展现流程，必然是一定叙述及叙述事象释放的过程。美国影视理论家尼克·布朗也说：“叙事层面当然关系到影像表现内容。”[4]光波与声波、声画系统及其时空系统，不能孤立自足地生存，它只有摄录或依靠电脑生成而呈现各种物质主体的种种运动，并且通过技术手段和技术设备的运动“活动”起来，才具有电影电视的意义。影视媒介的声画及其时空系统一旦运动起来，那么，它同时所呈现的各种主体的外在运动与内在运动（甚至包括潜意识的流动）及其过程所构成的叙事意象与心理叙事意象，便与之相伴相生，相依为命，复合成影视片文本的显形结构形态。此时此刻，再没有任何人任何力量能将其声画系统同叙事系统剥离分开。这如同倘能将古罗马司门神的两面脸分开，也就等于消解了“雅努斯”一样。准确地说，电影电视的叙事，就是影像、声象及其境象展现的叙事之象。其叙事事象，既有写实的“按实肖象”，又有非写实的“凭虚构象”。“实肖”事象可以保存客观事件与生活的原生态、纪实性与生动性；而“构象，象乃生生不穷”[5]。

中国明代文论家屠隆（1543—1605）说：“综物写象，述事宣情。”[6]这表明在造型艺术创造中，综理万物以取象，其中人、景、物、光、色、境等物质的存在与运动状况，即已构成事象，包含着古人所说的“事形”、“事色”、“事因”、“事序”、“事义”、“事理”，拥有某种“事意”。而凭借“述事”以“宣情”，即为“立象以尽意”。这尤其表明“写象”与“述事”的关联，同时又说明“述事宣情”亦是立象尽意的重要途径，因而也意味叙事意象在艺术创作领域的客观存在与重要地位。影视意象的“影”象、“声”象和“事”象，亦即成为影视话语的本原实体构成，决定着影视话语结构拥有叙事话语、声画语言与

1 ［意］米开朗基罗·安东尼奥尼：《一个导演的故事》，林淑琴译，广西师范大学出版社2003年版，第8页。

2 ［三国］刘邵：《人物志·材理》，长春出版社2001年版，第43页。

3 ［清代］皮锡瑞：《经学通论·易经》，中华书局1954年版。

4 ［美］尼克·布朗：《电影理论史评》，徐建生译，中国电影出版社1994年版，第20页。

5 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第99页。

6 ［明代］屠隆：《刘子威先生澹思集序》，《白榆集》，伟文图书出版社有限公司1977年版，第97页。

言语、人文话语与风格话语诸多层面。而话语实体形式构成的不同形态，亦成为话语本质特征的重要决定因素，其本原与本质又决定着电影电视不同本体论的特征。

叙事是对发生在一定时间与空间之内、处于因果关系或某种关联链条中的一系列事件和事实的表述。它依托于一定的主体、空间与时间流程。由于它关涉“谁”叙事、叙述“何事”、“如何”叙事，所以叙事应包含叙事主体、所叙之事、叙事内容、叙事结构、叙事方式和由此诸项构成的叙事文本。

过去，有的电影理论著述认为“叙事是发生在时间与空间之内、处于因果关系之中的一连串事件。因此，叙事也就是我们通常所说的‘故事’”[1]。其定义的偏颇，一是只拘泥于传统型经典叙事及其“因果联系”，未能包容现代主义的解构型“反叙事”及其特有的非因果关系的“关联性”，因而缺乏完整的概括性。二是把“叙事”等同于“事件”，只顾及所叙之“事”而忽略了“叙”之行为，不完整，不确切。三是竟将“叙事”与“故事”同义，近于误导。

克里斯蒂安·麦茨就讲得比较清晰。他说，叙述是一种“述说”，事件永远还是叙述里最基本的单位。叙述是许多事件的总和，这些事件依序组合成一个段落；也由于这些事件才发挥叙述的作用。[2]

所以不能说“叙事也就是我们通常所说的‘故事’”，就因为“故事”乃是所叙之事中的一种形态，叙事中的一部分话语形式和内容。所叙之“事”，可以是“故事”，亦可是“非故事”类的一般“事件”，仅仅是“事”，不一定是“故事”。

譬如，电视新闻被“定义为最近的事件”，“像新闻节目一样，纪录片所涉及的也是事实：真实的地点、真实的事件和真实的人物，而不是虚构出来的作品。”[3]纪录电影重在记录“事件”，无须一定要记录“故事”。至于欧洲现代主义电影，以反叛传统电影的经典叙事为旗帜，其“反电影道路上的第一步是散化故事”[4]。“故事”不同于一般事件，乃是一种富有意味且能唤起期待的事件。即

1 ［美］戴维·波德维尔、克里斯琴·汤普森：《电影艺术导论》，史正、陈梅译，上海文艺出版社1992年版，第122页。

2 ［法］克里斯蒂安·麦茨：《电影的意义》，刘森尧译，江苏教育出版社2005年版，第22—23页。

3 ［英］大卫·麦可奎恩：《理解电视》，华夏出版社2003年版，第85、114页。

4 ［匈］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1991年版，第119页。

使是“故事”，其自身并不包含“叙”的行为，惟有通过“叙”——言说或书写，才能把它的具体内涵即内容情节释放出来，成为文化传播与交流的信息。

所谓“叙事”，简言之，就是“说事”、“写事”，不论是可见可闻的外在之事，还是可闻可感的心内之事，是事件或是故事。电影电视叙事就是以摄影机之“笔”，在银幕或屏幕“画布”上“说事、写事”。有故事片、艺术片的叙事，包括故事叙述与非故事叙述，也有纪录片乃至新闻片的事件叙述。

叙事主体即叙事人，作为影片故事情节或事件的叙述者，关系到叙事视点的客观属性与主观属性以及叙事方式的选择。叙事人可以是戏中人，亦可为局外者；可以统观全局的客观叙述，也可发自内心的诉说；可以一人独述、两人分说，也有多位叙事者。许鞍华执导的《黄金时代》(2014)，为了给民国时代从东北呼兰河畔闯出来的奇女子作家萧红“立象”，将萧军、端木蕻良、骆宾基、白朗、罗烽、丁玲、许广平等多位同代作家与好友作为叙事人，以其众多视角展现她的特立独行，和当年一群意气风发的热血青年穿过她爱情的漫长旅程和“黄金时代”，呈现出碎片化与心理性的后现代色彩。

叙事角度即叙述者对事件或故事叙述的视点与切入点，它关系着故事情节或事件及其风格的支点与指向，并决定着观众的视界及其“内意象”创造之所向。

其所叙之“事”，可以是实录或实构的事件，亦可为虚构之事，形成纪实叙事或虚构叙事。“纪实叙事同样也有事后叙事（这也是纪实叙事最常见的现象）、事前叙事（预言或预测叙事）、同时叙事（报道），同时也有插入叙事”[1]。

所谓“故事”，无论虚构与否，都是被言说或被书写出来的富有意味、能够唤起期待乃至摄人心魄的事件。希区柯克认为，“拍电影头等重要的是叙述一个故事。这个故事也许是不真实的，但它不该是平平庸庸的。最好是富于戏剧性和人情味的。所谓戏，亦即去掉了那些平淡无奇片段后的生活事件”。其悬念，则是“故事素材的戏剧化，或者说以最紧扣心弦的形式表现戏剧性情境”。[2]同时，它必须含蕴强烈的期待感。

譬如，影片《蝴蝶梦》开头，在女主人公“我”的娓娓自述和饱含缅怀与神秘意味的音乐声中，伴随穿门而入的动态影像，沿着月色朦胧、雾气缭绕、

1 ［法］热拉尔·热奈特：《虚构与行文》，史忠义译，百花文艺出版社2001年版，第138页。

2 ［法］弗朗索瓦·特吕弗：《希区柯克论电影》，上海文艺出版社1988年版，第85、89页。

杂草丛生的蜿蜒小路与车道，一步步接近曼德利城堡大厦废墟，尤其以横移镜头的逆光剪影呈现，备显其雄伟、死寂与沉重。这南柯一梦的开片，为全片织就一个倒叙体影像结构与叙事结构，即引人由果溯因，以解废墟之谜的悬念框架结构。

至于丹弗斯，与已故夫人丽贝卡一实一虚，虚实相映，沆瀣一气，共同营造了影片的神秘悬念与观众追寻的期待。她是“不在场”的丽贝卡之“在场”替身，是丽贝卡不散幽魂脱胎的真人偶像，而她较之丽贝卡美丽的罪恶之外更为狰狞的，则是嫉妒、仇恨、贪欲、老辣与阴毒。影片中，丹弗斯的入画与在场，往往不期而至，突兀现身，神出鬼没，俨如黑色幽灵。在曼德利城堡，似乎到处都潜隐着丹弗斯的异样目光，弥漫着丹弗斯的价值判断、思维与鼻息。致使新夫人胆战心惊，痛感“他们看着我的眼神，仿佛稀有动物般看待”。如果说“这一带是以曼德利城为中心”，那么中心的“中心”就是铁青黑脸幽灵丹弗斯。在管家丹弗斯治下，使得丽贝卡阴魂挥之不去。范霍帕太太仰慕的“伟大的曼德利城”，对新夫人而言，已经沦为禁锢的精神牢狱。正如德文特对丹弗斯所言：“她大概是怕你把她关进牢房”。影片的悬念，均由丹弗斯缔造而成，她的阴险与奸计始终伴随丽贝卡的阴魂，成为影片悬念的黑色线脉。

意大利电影导演安东尼奥尼曾经讲过，“南极的冰山每年以3毫米的速度朝我们的方向移动。计算它们何时会碰到我们，就像期待在一部电影里会发生什么事一样”[1]。在他的影片《奇遇》(L'Avventura，1960）里，外交官女儿安娜同桑德洛在石岛为结婚与否发生争论后不欢而散，竟神秘失踪，其后展开桑德洛与安娜的挚友克劳迪娅的寻踪之行，并产生恋情。安娜失踪的谜团能否破解，她到底是死是活，始终在观众的期待之中。这种期待，便是悬念。

克·麦茨曾强调，“叙述还有另一个类型，那就是动作”，“每一动作皆可视为一种有意义的陈述”。[2]这动作主要是人或物乃至动画形象的运动形态。动作亦即电影电视叙述、叙事的重要形式，亦是影视片“象以尽意”的手段之一。叙事人所叙之事的内容，即故事或事件的相关人物及其行为动作、具体情境、始末过程连同细枝末节，便是“情节”。这都是意义的储存库。

1 ［意］米开朗基罗·安东尼奥尼：《一个导演的故事》，林淑琴译，广西师范大学出版社2003年版，第9页。

2 ［法］克里斯蒂安·麦茨：《电影的意义》，刘森尧译，江苏教育出版社2005年版，第24—25页。

第三节　意义形式建构

意义只有附着于一定的形式结构才能被传播，被交流和解读。倘若说意象之象为“骨”，意象之意即为“髓”，象与意如同骨与髓之不可剥离。影视意象之骨与髓便是意义投射的影子世界。影视意象信息内容依照意义结构的脉理，依附于意象之象形式作为自身载体，依照一定的结构秩序进行横向与纵向、微观意象元与宏观意象体的组合，储存所要传达的意义内容，即符号学所谓的通过符号编码，构成意象符号文本，传达其总体结构的终极意义。

一、意义形式：文本与秩序

格雷马斯的《结构语义学》认为，“所说的文本”或“原文本”，“是指处于所选同位意义集内的、且被圈定在语料集范围内的全部意义成分”[1]。作为影视片全部意义成分的“文本”，就是影视意象的“总体结构”。

1. 意义与文本

意义生产是影视意象传播的基本前提和基础工程。影视意象传播中媒介文本的生产，就本体意义而言，它包括影视文本中象的能指形式创造和意的所指构建。亦即“符号‘能指’部分的表达形式与表达实体，符号‘所指’的内容形式与内容实体，即‘象’之‘形’与‘象’之‘神’、‘意’中之‘物’与‘意’中之‘义’这样四个层面”[2]。作为符号学能指形式的影像、声音和叙事链外部显现形态，构成文本外在建构形式；作为所指的声画、叙事的内容实体和内涵，形成文本含义和深层意义的内在结构，一种隐形结构。影视意象媒介文本的创作者作为主要传播主体，一旦把意义生产孤立起来，异化为单纯化的理念加工制作，势必滑向概念化与主观意识、观念的生产线，丧失艺术传播的本质与价值。影视艺术意象传播者惟有将文本的“意义”建设同其“形式建构”

1 ［法］A.J.格雷马斯：《结构语义学》，蒋梓骅译，百花文艺出版社2001年版，第211页。

2 潘秀通、万丽玲：《电影艺术新论——交叉与分离》，中国电影出版社1991年版，第114页。

一并置入文本的创造流程，才有可能驶入艺术意象传播航道。惟有如此，影视媒介产品的意义及其形式建构才能称为“既是一种客观现象，也是一种精神的足迹”，[1]兼有艺术表现的美学价值与思想文化的价值与意义。

在影视艺术意象文本的制作中，传播者如何恰切把握其中的意义构想和相应形式建构两大范畴，能否把象之义与意之象、意义与形式二者有机统一在文本的整体结构中，将直接关系到艺术意象传播的效果与价值。

影视艺术传播者“不仅必须感受事物的‘内在的意义’和它们的道德生命，他还必须给他的感情以外形”，这种“外形化意味着不只是体现在看得见或摸得着的某种特殊的物质媒介”中，并且“体现在激发美感的形式中”。影视艺术意象文本的意义及其形式建构，只有在符号化或意象化基础上进而完成情感外形化，使世界和心灵融合一体，赋予艺术意象媒介的意义及其形式建构获得穿透时空、震撼受众的感染力，才能成为美感的形式建构。美，并非完全是事物的一种直接属性，美的生成全然在于同人类心灵的关联。在影视艺术意象传播的总体结构文本中，“情感本身的力量已经成为一种构成力量”[2]，并且成为受众审美愉悦生成的源头之一。

影视艺术意象文本“如果没有构型，它就不可能表现”，而这种构型过程是“在某种感性媒介物中进行的”[3]。皮尔士在1911年出版的《思想的法则》一书中，借《传播》一章论述了“直接传播某种观念的惟一手段是像（icon）。即使传播最简单的观念也必须使用像。因此，一切观点都必须包含像或像的集合”。德国哲学家汉斯-格奥尔格·加达默尔也强调，“艺术品代表着独特的意义结构”，它“以像物的性质作为其最显著的特征”，“这种像物的性质是基础，真正的美学形式作为一种上层建筑在这基层上产生”。[4]这些都在阐述以象传意、以美学形式表述意义的传播观念。中国北宋哲学家张载所说“非象，有意否？”[5]就是强调没有象的物质形式作为载体也就无法尽意和传意。象之不存，意将焉附，“象形”旨在“喻意”。

1 ［德］汉斯-格奥尔格·加达默尔：《哲学解释学》，夏镇平等译，上海译文出版社2004年版，第78页。
2 ［德］恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第196、189页。
3 ［德］恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第180页。
4 ［德］汉斯-格奥尔格·加达默尔：《哲学解释学》，夏镇平等译，上海译文出版社2004年版，第210、220页。
5 ［宋代］张载：《张载集·正蒙·乾称》，中华书局1978年版，第63页。

影视意象媒介文本的生产，它所包括的内在的意义结构必须熔铸在相适宜的外在美学形式结构中，凭借影像、声音和叙事链显现的美学形式建构而以潜隐形态存在。意义结构涵盖的欲望、情感、思想、认识、理念、观念乃至意识形态体系，即精神王国和理性世界的内蕴，都隐匿于美学形式建构之中，即仿同性或象征性物象、心象及事象结构之内，成为“潜在意义”形态。影视意象传播文本的不同意义表述，源于文本美学形式结构的差别性，即视觉、听觉形象及叙事结构形式的差异和变化。意象媒介文本形式建构的影像、声音、叙事，连同影像包容的人、景、物、光、色及其构造机制，将会带出内在的意义系统。但是，影视意象媒介拒绝意义的附加，意义应像血液那样从美学形式的血管中自然流出。影视意象传播媒介文本之间的不同美感形式，必将导致不同意义及风格韵味的透出与表露。

同是以“9·11”事件为传播内容，故事片《世贸中心》、《联航93》及纪录片《华氏911》等，由于采用不同形式的影像、声象和叙述结构，从而表达了各自不同的意义，营造了不同的美感秩序形式。例如，《世贸中心》运用明暗对比的影调，交替表现废墟与地面两个不同世界的艺术秩序，又用顺叙加闪回的时空结构着意渲染两个受困者对往昔爱情与家庭生活场景的回忆，以凸显爱情与亲情的价值与意义，给历经“9·11”苦难的人们一点温馨的抚慰。美国、法国、英国合拍的《联航93》，则以纪实手法重现联合航空公司93次波音757班机从起飞后被恐怖分子劫持的全过程，乘客和机组乘务员的英勇搏斗，终于遏止恐怖分子的罪恶计划，致使班机击垮其预谋而在宾夕法尼亚州坠毁。111分钟的影片自始至终采用直叙式线性结构，使用手持摄影机和其他程式化技术，以获得粗犷、凝重、不稳定的画面感，并且同步提供当日航班真实对话录音。片中一些镜头，甚至可以清楚地听到乘客们急促的呼吸声，真实再现了平凡的人们面对劫难和死亡所表现出的恐惧和焦虑，记录了他们留给亲人的最后爱语，讴歌了他们为祖国和生命而战的英雄壮举，同时也间接反映了美国白宫与五角大楼面对突发事件的迟钝和无所作为。该片上映后，以不加修饰、极为平实的表现手法和震撼人心的传播效果获得业内如潮盛誉，使之成为“2006年不容错过的杰作”。

由此可见，影视艺术意象的意义生产，必须首先以内在意义之核，即“主脑”遴选并创造相适应的影像、声象造型和叙事事象链，实现内在意义的形象

化，外在物象的意识化，意象符号的美感化，获得相适宜的具有美学意义的表象结构形式，从而使意义与美学形式的生产和传播立于坚实基础之上，有利于流通和受众读解。

影视意象的意义表述形式，乃是电影电视在传达与交流信息时所凭借的特殊载体和传播媒介，也是人们用以认识与把握客观世界与主观世界、传递信息与情感、交流意义的特殊媒介形式。电影与电视在影像、声象与叙事事象表达媒介上的同源性与共通性，从根本上决定了电影与电视完全可以相互借鉴、吸纳、融合，并在竞争实践中呈现互动互补的态势。

电影、电视无论其介质是胶片、磁带、光盘乃至芯片，是运用光学机械摄录，还是凭借电子技术乃至数字技术制作，映现在大银幕抑或小屏幕上，“使用的是同一种语言，根据的是同一种语法，并且运用了同样的表现手段”[1]。在表述形态与表述方式上，影视媒介的语言或意象，具有同一性鲜明特征，都是在二维平面上映现的四维时空动态影像画面，具有动态造型性，同时拥有层次丰富的声音表现手段，在空间中存在，在时间中延展，因而将意识流程外化为显性形态，既能刻画物质世界形态，亦能展现内在心理世界，进而形成全方位的叙事结构与表意体系。

2. 秩序与关系

影视艺术传播呈现的不是一个普遍性的概念世界，而是一个千差万别的视听意象世界，拥有各自不同形式建构的意义世界和精神王国，以便传递对于万物自然和人类社会的新阐释和新感受。“艺术的基本特征，不在于单纯的表现，而在于创造性的表现。”[2]这种创造性，不仅体现在各文本间意象之象、即能指形式结构的差异，并且体现在它们所创造与传播的多样而丰富的差异性文本、差异性的内在美学形式结构。差异同样体现在结构秩序与结构关系中。

任何影视意象的文本结构，都是具有某种结构条理和秩序的意象整体建构，也都具有构筑象与意、能指形式与所指意义及其秩序结构的法则，即影视艺术意象传播中意义及其美学形式建构创造与传播、交流的法则。

1 ［美］沃·里拉：《作家与银幕》，《世界电影》1988年第4期，第244页。

2 ［德］恩斯特·卡西尔：《语言与神话》，于晓等译，生活·读书·新知三联书店1988年版，第190页。

《艺概》说："长于理则言有物，长于法则言有序。"[1]《管子》说："不见其形，不闻其声，而序其成谓之道。"[2]影视意象创造之道，实则以意象之形、声、事、境及其象中之魂、形中之神、事中之理、意中之义，通过"有序"的创作者的主观思维秩序之道揭示天地万物之道，事物发展规律。

社会生活在变动不居的无序中隐藏有序的规律，影视意象传播的真正价值在于从貌似无序的自然中引出不容变动的永恒秩序之美。影视意象传播的意义形式是构造性的，并且只有依靠构造活动，使其适应意义表述法则，并具有某种秩序，才能使受众循其秩序的逻辑思维，认知意象媒介产品形式与内容的平衡与美感，意义与价值。这种秩序的脉络与美感，或是贯穿于意象媒介文本的画面结构、声音结构与叙事结构，或是存在于组合段历时态结构与聚合体共时态结构，或是表现为表层显形结构与深层隐形结构，直接意指结构与间接意指结构，或是在宏观与微观、整体与部分等诸多层面的交错综合中得以凸显。

于是，影视意象媒介文本其所谓"象"的能指形式，与"意"的所指意义的结构关系及其创造法则，既是艺术符号的象与意、外在结构与内在结构的中介与摆渡，又是影视意象传播媒介形式与内容、"直接意义"与"间接意义"乃至"暗示性意义"之间的融合剂，还是人类对于影视意象媒介文化及艺术符号世界实现认知、创造、诠释和传播的桥梁。艺术秩序体现创作者和艺术作品的思维轨迹与思维逻辑，只有沿循秩序的轨迹，把握秩序的逻辑图谱，透过意象形式结构的建构层次与秩序特征，才能探寻到通往意义世界的幽径或索桥，乃至打开其风格迷宫的金钥匙。

影视艺术传播不是复写自然秩序，而是创造艺术秩序。这种艺术秩序，是影视艺术传播者创造出来的主观化思维秩序。艺术媒介总是在视觉、听觉、触觉的外观形式把握中呈供给人以主观内在思维秩序以及秩序的流动性、美感性和独创性。即就影视意象文本叙事链运行秩序而言，它可以不再固守外在客观"物象"与"物性"的天然运动秩序，而依循经由传播者精神世界后被改造的主观"悟性"思维秩序。因此，影视艺术意象传播文本的叙事链，可以是情节叙述链秩序，也可以是心理叙事秩序；可以是线性秩序型结构，也可以是非线性错置序列型结构、并列型结构、串珠型结构、套嵌型结构、跳跃型结构种

1 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第41页。

2 ［汉代］刘向、［清代］戴望：《管子校正》，《诸子集成》（6），岳麓书社1996年版，第332页。

种。这些结构秩序，既可以是“美在和谐”的传统秩序，也可以是“反常合道为趣”的反传统秩序。就在传播者偏离万物自然或“离形得似”的虚构乃至夸饰的过程中，也就埋下传播者的主观意识和创造性，将自己对自然或社会事物的理性认识和审美情趣，隐含于构象型能指结构及其构想的艺术秩序中，形成能指形式内的意义及其美学建构逻辑，使意象媒介文本成为传播者主观意识外化结构形态，引导受众借助由表及里、由象及意解读的导航标志，通过传播过程中受众扬起感知的风帆而驶入其心智与审美海域。

“关系是意义结构所固有的。”[1]结构关系，实则既是创作者思维秩序的体现，也是形形色色意象素、意象元乃至意象段落在意象形式空间和意义空间网络中，因其位列、次序、等级及其各自引力场相互之间所形成的相辅相成或相反相成关系及作用的整体呈现。

譬如，雷德利·斯科特执导的《角斗士》，其文本整体意象结构，是由马克希穆斯的角斗生涯所构成的外在生活之流结构，他的意识之流形成的内在生活结构，以及以共和梦想为意义内核的深层结构复合而成。其文本意义结构的这三个层面，共同依托于由影像、声象和叙事事象组成的连续性表层能指形式结构关系之中。

马克希穆斯惨烈的“角斗”生活所构成的“外在生活之流”结构，包括在战场上率罗马大军同敌国日耳曼的野蛮民族厮杀，沦为奴隶后在角斗场与命运和死亡搏斗，向弑父篡位的奸佞康茂德斯复仇，以及与自我弱点进行格斗。影片制作者注重能指形式结构秩序与结构关系的差异性表现，在表现角斗场上5次鲜血飞溅的拼杀时，分别从不同角度和层面塑造马克希穆斯的英雄形象。第一次在外省角斗场以戴着镣铐的两人组合，分成红黄两方左突右杀；第二次他独战群体，一气砍倒数人，最后将剑掷向欢声雷动的场外；第三次在罗马圆形竞技场内，当角斗士与军团战车搏杀之后，他与仇人康茂德斯对峙，以其坚忍在万众呼声中赢得再战的生存空间与时机；第四次他独战大力士和斑斓猛虎，击碎康茂德斯诡计，以人性“赢取观众的心”，并战胜自我；第五次在玫瑰花瓣掩盖血迹的斗兽场，他身带致命伤与康茂德斯殊死对决。这各有特色的五次拼杀在影片总体结构中的关联，便显现出马克希穆斯勇于征服任何困境，面对

1 ［法］A.J.格雷马斯：《结构语义学》，蒋梓骅译，百花文艺出版社2001年版，第52、36页。

沧海横流而尽显英雄本色。

对于马克希穆斯“内在生活之流”的展现，则采用非传统的心理叙事意象形式，构成非连续性的纵向聚合关系，并将此融注于占据主导地位的连续性情节意象主线之中。影片中近20个思念西班牙家园及亲人、幻想回到家园的主观意象微型段落，构成马克希穆斯的思维链和内在情感链，镶嵌在他的现实角斗生活历程之中，表现马克希穆斯虽为罗马将军，但对和平温馨的家园充满眷恋，进而成为他沦落为奴隶后誓死复仇的力量源泉，并构成他为之奋斗献身的共和梦想理念的形象诠释，从而进入其深层的意义结构之中探赜索隐。

与影片宏观结构相映照，其间4次跪下捧土意象的微观结构，又与同是角斗士出身的波西穆所说的“一切归于尘土”相呼应，反映了从农夫到将军、从将军到奴隶的马克希穆斯对大地的深情及其复仇力量的源头。而影片用景深镜头或长镜头内动态意象的连续性剪辑，透过18个意识流段落闪现他所憧憬与怀恋的亲人与家园，成为影片深层结构内核以及他为之奋斗和献身的共和之梦的注释。

显而易见，“结构是意义的存在方式”[1]，结构的关系与秩序也就是引导人们走向并敲开影视媒介文本之门，进入意象之意义或意识世界的路标与钥匙，使文本意义建构伴随能指结构的洞开得以突进、释放和完成。

二、脉络断续：镜头与剪辑

“意”是意象之象的内在意义建构。意，体现为生理、心理、情理、事理、哲理诸范畴不同层面的欲、情、思、识、理、道。意象的意义结构，就是贯穿意象整体结构的总线索，在中华文化意象论的观照中，往往被称为意脉、神脉、脉理、脉络、血脉、筋脉等。

法国结构主义符号学家A.J.格雷马斯，在其《结构语义学》中论及“意义的基本结构”，认为“结构是意义的存在方式，其特征是两个义素之间的接合关系的显示”，乃至认为是“两个目的项之间的关系”与“联系”的“方式”。[2]在爱森斯坦看来，则是“两个相邻的画格”发挥的“职能”。

1 ［法］A.J.格雷马斯：《结构语义学》，蒋梓骅译，百花文艺出版社2001年版，第36页。

2 ［法］A.J.格雷马斯：《结构语义学》，蒋梓骅译，百花文艺出版社2001年版，第36、21页。

中国早期电影人认识到，“电影是一张一张的照片连起来映在银幕上的”[1]。电影电视每一瞬间的共时态静态造型画面，尽管也是微型意象，但它只是一格或一帧，作为影视意义结构的一个切片和细胞，由于尚未拥有语序的重要条件，在影视片中只有构成意义与存在价值，而无独立的意义显现和诠释价值。只有经过影视设备的技术支持与中介，使连续性照片或画片运动起来，变共时性瞬间静态造型意象切片为运动状态的历时态动势意象造型过程，成为兼具时空复合特性的延续性动态意象，形成活动的意象之象，构成意象单元“链”，才能使意象之意得以释放，获得意义价值和诠释价值，成为影视话语形态。

就影视意象的基本意义结构而言，它将涉及意象元与镜头，脉络的断续与剪辑，纵横脉络与组合段、聚合体等结构范畴。

中华文化意象论，讲求艺术创作之“最要”，是条、理、脉、络四者：“条者，统所合而分之，不使纷散也。理者，节所乱而整之，不使欹侧也。脉，则贯之隐而不见者，所谓灰线也。络，则贯之显而可见者，所谓纲目也。”[2]所谓脉络，就是贯串艺术意象整体中一切“隐而不见”或“显而可见”的意义结构韧带。在影视艺术意象创造中，显而可见的是意象之象形式，隐而不见的则是意象之意内涵。由于有了显而隐的意义结构及其脉络所“统”制、“节”制和贯穿作用，使得拥有若干镜头的影视片，既“合而分之”，又“乱而整之”，有条理，有章法，纲举目张，获得相应的意义与价值。

《艺概》有言：“章法不难于续而难于断。”[3]实现影视脉络“续”、“断”的结构手段，便是剪辑。

剪辑，亦称剪接。1934年，电影艺术家孙瑜说，“剪接的工作是导演对于各个影片的最后努力”[4]。在中国早期电影理论中，剪辑还曾称谓“编接”。1935年，郑君里的《再论演技》从电影表演角度入手，翻译并论述了国外电影理论中的剪辑手段，就称为“编接”。他说，一种是流行于欧洲（特别在苏联）的Montage（蒙太奇）论，一种是流行美国的Continuity（连续性）论。“Montage是从画面间的编接着手，组织一部电影全部的构成；而Continuity是从全部的构

1 欧阳予倩：《导演法》，《电影月报》1928年第1—5期。

2 ［清代］沈宗骞：《芥舟学画编》，人民美术出版社1959年版，第60页。

3 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第40页。

4 孙瑜：《电影导演论》，中国教育电影协会：《中国电影年鉴》1934年。

成的概念着眼，去整理、安插各个画面。前者是运用编接去创造影像（Visual image），后者是通过影像去构成编接。前者用画面间的对位法的（跳跃的）运动把个别的影像统一起来，后者根据了影像的连贯性的运动把画面的断片组织起来。换言之，前者是画面间的编接支配了画面内的构成，后者是画面内的构成支配画面间的组织”。他强调，Continuity论“注重画面内部的构成”，“与Montage论之看重画面之间的组织这一点各有偏执”[1]。

陈鲤庭1941年出版的《电影规范》一书，论及“剪接与构成”时指出，电影艺术的基础在非连续性，即在它不是现实过程全部的复制，而是这过程的断片的接合。使电影分解接合的技术，一般称之为剪接，这是电影创作的基本手段。他认为剪接在电影中发挥着分隔、解析和对列三种作用。就一般说，美国导演主要使用前两种剪接作用：分隔或解析，他们称分镜头构成本为康替尼迭（Continuity，意思是“连续”）；反之，苏联导演却偏爱剪接的对列作用，他们称分镜头构成本为蒙太奇（意思是构成）。在具体作品中，这些剪接作用与构成效果可能各有所侧重。“电影构成上主用分隔解析的剪接，注重镜头连续的流畅”；“偏爱对列的剪接，着重镜头并列的效果”。他强调，“前一种类型的连续构成技巧，其实也包含着后一种构成法所阐述的对列的构成原理，而后者所述的对列构成技巧，自也不容忽视前一种类型所确立的类型原则；二者在理论上相互补充，在实践中不容偏废。”[2]与郑君里的论述一样，都体现了早期中国电影理论即已拥有的辩证认识特色。

剪辑乃是电影电视观察世界、诠释世界、创造影视世界的特殊方法与特有手段、秩序和关系。它作为影视整体意象构成的基本技术与技巧手段，包括影像剪辑和声象剪辑，既涵盖了拥有剪辑点的镜头意象外部组合段的分解性剪辑，又含有无剪辑点的镜头内部意象元段落的连续性剪辑。它既有剪裁，又有组接，既在显露，也在隐藏，既是影视镜头意象的减法与加法，也是影视意象的乘法乃至“积分”。无论从减法做起的传统意义的剪辑，还是从加法做起的电脑生成影像的剪辑，乃至兼容式交叉型剪辑及其纵横复合体，都既是影视艺术具体思维过滤下的时空结晶及其建构，又是制作者创造性思维外化的艺术造

1 郑君里：《再论演技》，《联华画报》1935年第5卷9期—第6卷第5期。

2 陈鲤庭：《电影规范》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第286—290页。

型形式与意义传播形态。它是影视意象断与连、隐与显、短与长、顺与逆、疾与徐诸多范畴的复合性产物。

1. 镜头论与分解性剪辑

确立影片“形象链的某一特定点”[1]——“镜头”作为电影的基础结构和意义结构单位，的确是电影发展史上的一大进步。镜头，原指摄影机的光学凸镜。在电影制作实践中，则指摄影机连续不断一次拍摄的片断，亦即片中两个剪辑点之间“断中有连”的片断。在电影的卢米埃尔时代，活动影像的摄制技术刚刚起步，电影思维和电影观念尚处于幼嫩时期，一部影片只能是放映一分钟左右的单一镜头，初始长镜头，不存在什么意义结构单位的概念。美国导演埃德温·鲍特“首先发现电影艺术依赖镜头的连贯性，而不是依赖单独的各个镜头”[2]，从而发现了创造电影镜头连贯性的剪辑原理和剪辑技术，即电影镜头意象组合段的结构原理、结构技术及其结构单位。

格里菲斯的功绩，主要在于他把以镜头为意义基本结构单位而形成的历时性意象结构技术，给予智能性和创造性的发展，通过镜头意象组合链的中介，构成一个富有创新意义和鸿篇巨制式整体意象。格里菲斯发展了综合型电影意象思维，对电影意象剪辑技术与结构技术的智能性把握，侧重于线性脉络连贯型“辑”而“合”的方向，犹如“一块块砖，通过它们的排列叙述一个思想”[3]。通过积土成山式的镜头意象组合手段，时空交错与时空并列的结构方式，运用意象组合链也就构成史诗式叙事类型的影片整体意象。苏联电影家爱森斯坦称“格里菲斯首先是这样一种蒙太奇结构的大师，这种结构造成直线式的加快与速度增长”[4]。

20世纪二三十年代，苏联蒙太奇学派发展了电影意象的蒙太奇结构技术和蒙太奇思维。爱森斯坦确立“镜头——是蒙太奇的细胞”[5]。他对电影意象结构技

1 ［法］克·麦茨：《电影符号学中的几个问题》，《电影与方法：符号学文选》，李幼蒸译，生活·读书·新知三联书店2002年版，第11页。

2 ［美］刘易斯·雅各布斯：《美国电影的兴起》，刘宗锟等译，中国电影出版社1991年版，第39页。

3 ［俄］爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社2003年版，第487页。

4 ［俄］爱森斯坦：《狄更斯、格里菲斯和我们》，《爱森斯坦论文选集》，魏边实等译，中国电影出版社1962年版，第257页。

5 ［俄］爱森斯坦：《狄更斯、格里菲斯和我们》，《爱森斯坦论文选集》，魏边实等译，中国电影出版社1962年版，第260页。

术的创造性贡献，侧重于线性脉络连贯型或跳接型“剪”而“合”的角度，运用镜头意象细胞把整一事物“分散为一连串的分裂体，然后重新组合为新的统一体”。在从镜头分裂到重新组合为整体意象的结构过程中，强调镜头对列，“从这个对列中作为新的质而产生出来新的表象”，即“某种第三种东西”。影片意象“整体就完全会作为‘某种第三种东西’而产生出来”[1]。这是通过蒙太奇组合段，在镜头或镜头段落之间的撞击中使镜头意象之意增值的结构技术与技巧。影视意象的组合段分解性剪辑，重脉络的“连中断”，通过“断而续”的剪辑手段，增值或创新意义。无论《战舰波将金号》中3个石狮镜头的依次组合，还是《摩登时代》(Modern Times，1936)开头羊群与上工人群两个镜头的对列，其产生的新意象均已超越镜头意象之“和”，成为镜头意象之“积”。

第二次世界大战前的美国经典电影，则按照影片情节的生活实际逻辑或戏剧性逻辑来分解事件，构成镜头意象组合段。自20世纪20年代末起，由于声音录制技术的运用，声音的融入，也是电影商业化的需求，美国电影制作者在实践中体会到，有声电影镜头意象的处理，已经不同于对无声电影单一视觉画面及其结构的处置。为了追求情节脉络的连贯和叙事意象的流畅，对蒙太奇技术的创造性把握，则侧重叙事化、情节化和生活化，使蒙太奇意象结构朝向贴近生活真实与艺术真实的方向发展，力图排除镜头意象造型的表现主义和镜头间的隐喻性关系。不过，依然以镜头为意义基本结构单位，对情节或事件脉络进行连贯性的戏剧性分切，凭借历时态组合段建构影片整体意象。

2. 挑战说与连续性剪辑

20世纪一二十年代的先锋派电影，出于对经典叙事话语的挑战与解构，重在主观意识的表达，发展了非线性跳接型的非连续性剪辑结构形态。伴随电影技术的不断进步，电影及其话语的不断创新与发展，特别是电影进入了当代历史阶段，以镜头为意义基本结构单位的分解性剪辑观念，其时代局限性愈趋明显，便继续受到巨大挑战。

麦茨已经提及“镜头不可相比于字汇中的词”，“它已是一个基本上自由的

1 ［俄］爱森斯坦：《爱森斯坦论文选集》，魏边实等译，中国电影出版社1962年版，第261、348—351页。

组合的结果”[1]。由于技术与制作实践的时代局限，致使先前有些理论重视镜头“间”组合段而忽视镜头“内部”的组合体，重视组合关系“语链”的“直接意指”作用，而忽视联想关系的聚类体的“含蓄意指”功能，重视本文意象创造而忽视受众头脑中“内意象”的再创造，曾长期视镜头“具有字符性，在某种意义上它类似于一个词，而且用剪辑法对诸镜头进行连接就是一种句法”[2]。其观念的失衡，就在于依然滞留于语言学的推导性认识：电影话语即电影语言，电影语言即蒙太奇，蒙太奇即分解性剪辑的组合段，组合段的基础结构即镜头。镜头即电影的最小含义单位。于是，似乎只要有了以镜头为基本构造单位的镜头组合链，有了蒙太奇语言，也就有了电影的一切。其结论自然是“组合段研究比聚合体研究更处于电影直接意指问题的中心地位”。

就在1931至1941年间，美国经典式和苏联蒙太奇式的“分解式组合段分镜头”类型开始受到让·雷诺阿和奥逊·威尔斯“景深式分镜头”法及其观念的挑战。

法国导演让·雷诺阿的影片《托尼》(Toni，1934)，其影像画面造型尽量采用景深结构，运用场面调度或较多的摇拍，调动演员入画出画，等于部分地取代了蒙太奇历时态组合段。奥逊·威尔斯的《公民凯恩》(Citizen Kane，1941)中，大段的情节与场景都是借助景深镜头和由一定长度的景深镜头所构成的长镜头意象拍摄而成。例如在费城撒切尔纪念图书馆的一份手稿上，叠化出年仅6岁的小凯恩抱着雪橇从雪坡滑下，站在雪人旁边叫着将雪团掷向自家窗子的镜头。继而一个近2分钟的长镜头，从窗外的小凯恩拉进室内，在银行家撒切尔与冷面母亲的讨价还价中，在父亲无奈又无力的抱怨中，凯恩的童年随同文书一起托付给金钱、财富和前程，其间小凯恩在雪地里愤怒叫喊的影像，始终清晰地印在远处后景的窗子里。一个长镜头内动态组合的意象，抵得上镜头外组合段结构的数个镜头之和，且又令人回味不尽，因为这个镜头意象所蕴含的童年情结内在地紧扣着“玫瑰花蕾”的谜团。于是，这种“单个镜头”意象已经不再是爱森斯坦所说的意义结构的“最微小的片段”。

1 [法]克·麦茨：《电影符号学中的几个问题》，《电影与方法：符号学文选》，李幼蒸译，生活·读书·新知三联书店2002年版，第13页。

2 [英]彼得·沃仑：《电影和符号学：某些联系方面》，《电影与方法：符号学文选》，李幼蒸译，生活·读书·新知三联书店2002年版，第25页。

巴赞曾经赞誉连续拍摄的“纵深镜头”，可以将“由一连串镜头组成的”“传统的段落”，“只用一个镜头就全部解决”，“会把‘一连串镜头’的概念包容进一个剪接单元，即所谓‘段落镜头’中去”，这就是一个纵深镜头内的连续性剪辑。因而“这种综合性语言要比传统的分解性剪接更真实，也更富于理性”，并且“迫使观众去思考影片的意义、去分辨它的内含”。[1]巴赞所说的“真实”，曾被片面解读为“纪实”的真实，他所预言的“完整的写实主义的神话”，也被限定于“纪实主义”美学范畴。

陆川的影片，则将作为对立两极而存在的景深镜头、长镜头与蒙太奇剪接综合运用，各显其妙。《南京！南京！》中唐天翔在生死界把“生”推向别人，影片以11个镜头的蒙太奇段落，着意表现夫妻两人横隔铁丝网的生离死别，唐太太无言的泪水，唐天翔微含笑意的淡定。继而以三分多钟的长镜头，表现唐天翔留给自己的“死”，着意展现行刑柱前唐天翔告诉日军官“你晓得吗？我太太怀孕了！”的场景与豪气。长短镜头剪接综合并用，深刻开掘了唐天翔的自我救赎，表现他从屈辱走向尊严的人生嬗变，凸显中国人杀不完、中国不会亡的精神力量。《可可西里》用两分钟的大景深长镜头表现日泰的牺牲，融纪实与写意于一体，不仅将一个艺术信息丰富的叙事段落一气呵成，获得时间连续、空间延续的纪实性现场感，并且逼真地展现了日泰队长为理想虽艰辛却高尚地生，且又平淡无奇地舍生取义，连同马占林久久立于日泰遗体旁、尔后抽抽鼻子走了又回头的影像，都给人以“别有一番滋味”的心灵震动。这也表明，景深镜头、长镜头一经主观化，也完全可以用于表现主观现实，为内心现实主义美学推波助澜。

3. 景深长镜头与意象元

正如安德烈·巴赞所说，“存在着和人们心目中的典型的电影艺术截然相反的一种电影艺术，证明有一种语言，它的语义和句法单位绝不是镜头”[2]。尽管出于实践和时代的局限，他未能指明这种“语义和句法单位”究竟是什么，然而景深镜头内部的连续性剪辑，毕竟在观念上拓展了电影语言学的范畴与视野。

景深是指被摄体在胶片和荧屏或银幕上获得清晰影像的距离范围，即景物

1 ［法］安德烈·巴赞：《奥逊威尔斯论评》，陈梅译，中国电影出版社1986年版，第73页。
2 ［法］安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，中国电影出版社1987年版，第69页。

处于实焦状态的深度及其空间纵深度。它是影像画面构图与主体运动及其传达信息的空间条件，又是场面调度与镜头内纵深调度的重要时空因素。

长镜头是连续拍摄的深焦距景深镜头。它重脉络的“断中连”，以尊重镜头空间的连续性和时间的延续性为前提，在一个统一的时空里展现动作或事件。一个镜头自成一个场面、一个段落，一气呵成，影像画面连贯，场景开阔，情节流畅，较之蒙太奇意象更多一些真实性、连贯性和多义性。这种电影意象造型风格，重镜头内部“移步换影”的历时性结构关系，充分利用一个镜头内部纵深或横深的景深空间来立象尽意，传达更多更贴近生活现实和艺术现实的信息，形成巴赞所谓的与传统的镜头外部“分解性剪接”相对应的“纵深剪接”，并且使之“变成了构成故事意义的一种技巧”。[1]这就是镜头“内部”意象单元的“连续性剪辑”，一种无剪辑点的镜头内意象段落的剪辑。

影像画面空间内后景的模糊或晕化，既是当年蒙太奇技巧的先决条件，也是当时蒙太奇技术的必然产品。它不仅是大光圈透镜和浅景深而产生的技术局限，也是蒙太奇分解性剪辑注重镜头组合段合乎逻辑的结果及其意象造型的等价物。因此，镜头内部的连续性剪辑、景深式分镜头和长镜头美学意象风格话语，乃是“反”组合段分镜头之“常”，而“合”于“镜头内部”景深空间中动势化历时态意象组合之“道”的又一可贵创新，又一电影语言形态。

在20世纪50年代，面对电影话语发展的现实，安德烈·巴赞曾说：“在无声电影时代，蒙太奇提示了导演想要说的话。到1938年，分镜头的方法描述了导演所要说的话。而今天，我们可以说，导演能够直接用电影写作。”[2]事实上，电影家真正能够“直接用电影写作”，真正实现“银幕形象——它的造型结构和在时间中的组合”，惟有实行电影意象的断面造型结构与意象单元链条结构、镜头意象内部结构与镜头意象外部结构、意象空间结构与意象时间结构，即共时性结构与历时性结构、情节“语链”结构与“意识语链”结构、组合体直接意指结构与聚合体间接意指结构、意象微观结构与意象宏观结构、文本显形意象结构与受众“内意象”审美结构的全方位的有机复合，复合为影视片意象的总体结构，并且惟有步入电影电视的当代时期，特别是在数字技术、虚拟现实技术同传统技术逐渐有机整合的当今与未来，才能愈来愈好地得以实现。

1 ［法］安德烈·巴赞：《奥逊·威尔斯论评》，陈梅译，中国电影出版社1986年版，第74页。
2 ［法］安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，中国电影出版社1987年版，第81—82页。

因为，电影在运用传统制作技术的时代，用胶片拍摄，每卷胶片10分钟，一部90分钟的影片用9个镜头完成已是极致。巴赞称颂奥地利裔美国导演埃立克·冯·斯特劳亨的影片，能拍“要多长就有多长的镜头”，其实它的长度依然有限。1948年，希区柯克把他的81分钟的第一部彩色影片《绳索》（Alfred Hitchcock’s Rope）用8个镜头完成，已经令人叹为观止。

然而，俄国导演亚历山大·索科洛夫2002年完成的96分钟的影片《俄罗斯方舟》（Russian Ark），借助数字技术和镜头内部连续性剪辑，只用一个镜头便拍成影片正文，使拍摄时间与影片时间、情节时间与物理时间完全重合，创造了世界电影史上超长镜头意象及其镜头内动势化组合体结构和影视新时空美学的记录，并且宣告以镜头为意义结构基本单位时代的终结。

影视片的意义结构，无论于哪一时代，都毕竟由意象意义“微观结构”的一砖一瓦构筑而成。我们认为，影视意象的语义单位既不是镜头或组合段，也不是超镜头意象而散漫存在的“视听艺术信息”，而是影视片的每一瞬间静态画面意象，及其同一镜头画面空间内同一意象之象主体的动势延续过程而形成的视听复合的意象体结构，这才是构成影视整体意象、展现影视运动的最“微小阶段”，也是无法再加以分解的“微观结构”，即影视片的最小含义单位——意象元。

即如《俄罗斯方舟》，引导观众跟随镜头后的叙事者“我”，一个当代人，会同另一个误入此地的梦游者，来自19世纪的一个法国外交官，结伴漫游曾为冬宫的组成部分，被隐喻为俄罗斯历史诺亚方舟的圣彼得堡埃尔米塔施、又称“隐士庐”的故宫博物馆，从而进行一场历史的漫游，目睹俄罗斯三百年来的兴衰史及其风云变幻，探寻当代俄罗斯“出路”，“门在何处”。影片摄制场地包括35个宫殿房间，有近2000名演员参加演出，为着“俄罗斯方舟”一个整体意象的创造，影片中每一个场景细节均经精确计算，衔接紧密，不露痕迹，自然流畅，真正把镜头内部组合体“造型结构和在时间中的组合”——“长镜头”美学发挥到空前极致。它借助当代高技术，使用高清晰度数码摄影机直接拍摄在硬盘上，使87分钟的影片正文没有一次切换，创造了没有镜头外部剪辑的“无剪辑点剪辑”。然而，在这超长的长镜头中，依然可以凭借意象之象所表现的主体，诸如人物、景物或场景、境象空间的变换，寻觅到隐于镜头内的“纵深剪接”点，透视出意象元及意象段落的组合结构与脉络结构形态。

三、纵横脉络：组合与聚合

清代画论家沈宗骞曾论及“一经一纬之谓织，一纵一横之谓画”，认为“纵横”也是造型艺术的重要结构之法。早在公元5世纪，中国南朝齐梁间画家、绘画理论家谢赫（479—502），就发现南齐武帝朝画家毛惠远“纵横逸笔”的“极妙”。[1]唐人朱景玄的《唐朝名画录》，认为“手握双管，一时齐下”的张藻，其画“随意纵横，应手间出”。于是也就逐渐形成造型艺术的纵横之法，纵横之道，意象创造的纵横结构脉理。宋代郭熙的《林泉高致》论及“画意”，强调“纵横中度，左右逢原”。[2]明初学者陶宗仪则认为，“纵横皆有意象”[3]。清代学者黄钺将“纵横”纳入《二十四画品》。

艺术意象创造中的脉络，有纵横结构脉络，在影视意象创造领域的体现，就是横向轴组合段的事脉与纵向轴聚合体的意脉结构。

1. 事脉横向轴：组合段

横组合段，就是相邻的镜头意象或长镜头内意象元依照线性顺序组合起来的关系结构，事态发展的时空结构。由镜头意象或镜内意象单元组成的外部镜头段落或镜头内部意象单元段落，抑或段落与段落的横向组合直至构成意象整体，事象的理脉亦即横贯其中。这是影视片通用的意义脉络结构，无论纪实性影视片，还是虚构性影视片，都离不开这种占据统治地位的时空格局及其事脉、事理的横组合段结构。

索绪尔称横组合段为“句段（syntagmes）”，“句段总是由两个或几个连续的单位组成的”；“一个要素在句段中只是由于它跟前一个或后一个，或前后两个要素相对立才取得它的价值”[4]。因此，横脉组合段意象具有直线性、连续性、有序性和稳定性。组合段中的任一要素，在关系链条中的位置都是特定的，不可置换、移动或颠倒，否则必然产生叙事意义的变异。譬如，语言意象的“我

1 ［南朝齐］谢赫：《古画品录》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第19页。

2 ［宋代］郭熙：《林泉高致》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第72页。

3 ［明代］陶宗仪：《书史会要（续书史会要）》（卷九），浙江人民美术出版社2012年版。

4 ［瑞士］费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高明凯译，商务印书馆2005年版，第170—171页。

爱你”，将“你”换成“他（她）”，就变成“我爱他（她）”；倘若语序再倒置一下，就成为“他（她）爱我”，其原意都变了味道。影视片中，处于横向叙事脉理组合段中的任何一个镜头或镜内意象元乃至段落，在其表述、表意的“邻近”队列中，都不能随意朝前或往后乱插队，扰乱秩序，队列秩序一乱，意义结构亦即改变。法国当代符号学家罗兰·巴特还把横组合称为“单位语符列”，他也谈及“单位语符列自身呈现在一种‘链’的形式之中”，“这个空间是直线的和不可倒置的”[1]。

美国导演史蒂文·索德伯格的《性、谎言和录像带》，表现女主人公安迪·麦克道威尔其内心世界的苏醒以及与丈夫的同学格雷厄姆由疏而近的变化。

29岁的格雷厄姆·达尔顿回到阔别多年的故乡，一座寻常的美国小城。除了汽车，他一无所有，只好暂时寄居于同学约翰·米内利的家里。与格雷厄姆相比，身为律师的约翰则是幸运的成功人士，拥有属于自己的事务所，还有端庄美貌的贤妻安迪。而背面隐藏的则是约翰时常与放荡的妻妹辛西娅偷情，却以事物繁忙作为冷淡妻子的掩饰。

迎来不速之客的当晚，约翰与安迪同格雷厄姆共进晚餐。格雷厄姆打算在城里租一套房子，且好奇地问起他们夫妻以及小姨子辛西娅，约翰却问起他前女友伊丽莎白的状况，结果谈话结束于两人间尴尬的沉默与微笑中。安迪似乎是陪客、听者与观者。第二天，安迪陪同格雷厄姆看了房子，两人在小餐馆里就“性”的话题进行了一次叙谈。安迪表示自己并非像一般女性那样过分地重视性在生活中的位置，而格雷厄姆则坦白了自己性无能的隐私。与此同时，约翰和辛西娅正在属于安迪的床上疯狂做爱。当夜，安迪好奇地进入格雷厄姆房间，偷窥他的睡姿。

晚餐，看房，夜窥，三个事象段落。依此横向事脉，影片的影像从格雷厄姆不速而至时两人分别处于两个画面空间，并用俯角展示两人的空间距离，到次日在寻找寓所时两人虽共处同一画面空间，却以墙壁、门框或房主人等予以间隔；甚至餐馆谈心时，在正侧角度全景构图中仍以咖啡桌为对称轴，并辅以窗棂加以分隔。但是，随其心扉渐至袒开，不仅正反打镜象画面随之变为近景位，距离缩短，特别是镜头向格雷厄姆的徐徐推进，演化为安迪的主观视点，

1 ［法］罗兰·巴特：《符号学美学》，董学文等译，辽宁人民出版社1987年版，第59—60、55页。

表现她与他内心空间距离的靠拢，从而导致当夜安迪去格雷厄姆住室窥视其睡姿。这几个镜象组合段的叙事次序和横向事脉结构关系，反映他俩情感脉络的演进秩序，渐近渐熟的事理层次。

然而有趣的是，一篇影评文章在陈述影片情节时，竟将“夜窥”段落的位列，误置于第一日晚餐之后的当夜。在横组合的线性事象链条中，如此序列错位，致使安迪由于在时序上站错队，竟然在一个不速之客到来的当夜，便超前独自潜入原本陌生男子的卧室，从而使安迪的形象意义与价值悉遭损毁，大有荡女之嫌，至少是心机不纯，行为不端，不再是贤妻安迪，而近于与辛西娅之流为伍。

在横向事脉事理的组合序列中，任何意象素、意象单元的形态与位列变易，必将导致事理、情理及意义的嬗变。

2. 意脉纵向轴：聚合体

与横向脉络组合段相对应的另一轴，是纵向意脉的类聚合结构。中国古代学者与造型艺术家非常重视和高度评价这纵横两脉，赞之为“纵横变用”（宋·韩拙）、“纵横跌荡”（明·董其昌）、“纵横烂熳”（明·朱谋垔）、“变化纵横”（清·叶燮）、“疏密纵横”（清·郑绩）。明代画论家董其昌还特别强调“纵而有法”[1]，清代画论家沈宗骞也论及“纵不失行笔用墨法度”[2]。

影视片中的聚合体，就是潜隐于横组合结构中某一位置上，能够替换其他意象素、意象元或意象段落的具有相同、相似乃至相异作用，并可以形成纵向上若干非连续性聚合体系列结构关系的意象结构。它不再是单纯的时空型叙事事态格局，而是基于时空结构基础上的意想或义理结构形态，一种意脉关系。

索绪尔称“句段关系是在现场的（inpraesentia）：它们以两个或几个在现实的系列中出现的要素为基础。”这是说，事脉横向轴上的组合段意象，是象内叙事现实系列中的在场者。他称纵向脉理的聚合体意象为“联想关系”。因为“它们不是以长度为支柱的；它们的所在地是在人们的脑子里。它们是属于每个人的语言内部宝藏的一部分。我们管它们叫联想关系”，“联想关系却把不在现场的（inabsentia）要素联合成潜在的记忆系列。”[3]这就是说，聚合体意象结

1 ［明代］董其昌：《画禅室随笔》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第254页。
2 ［清代］沈宗骞：《芥舟学画编》，人民美术出版社1959年版，第51页。
3 ［瑞士］费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高明凯译，商务印书馆2005年版，第171页。

构关系，需要依赖人们脑子的联想作用，把不同场合中当时并不在现场的“潜在”要素，构成原本非连续性的纵向“记忆系列”中的意想结构关系。

可能出于译者的差异，罗兰·巴特称纵聚合关系为“关联”，也强调它的“潜在的替换关系”，“是在记忆中被联合的”。他认为，纵聚合关系内的要素“必须同时是不同的和相似的，它包括一种共同的成分和一种能变换的成分”，但他特别指出，“在一种纵聚合关系”项中“似乎作为共同成分的成分，它本身在别处——在另一种纵聚合关系”项中，“也就是在另一种适当的成分中”。[1]这就是说，在记忆系列中被联合的聚合体，既可以是相似的，也可以是相异乃至相对立的，既有共同的成分，也有变换的成分，但必须在另一种纵聚合关系项中。正如克·麦茨所说，“聚合可以包括以一个单元的语义为中心在各种不同的距离上分布的‘单元’”[2]。这样——也只有这样，才能形成“纵向”或称“垂直方向”轴的“聚合”性“语义”脉理结构。

譬如，《天堂电影院》开头的长镜头，先从背靠地中海阳台上花盆内两棵花苗拉起，渐次扩入正在给罗马的儿子打电话的母亲，并且落幅于桌上一盘柠檬。“柠檬”第一次出现，是在片中导演萨尔瓦托列·迪·维塔的故乡——西西里岛母亲家桌上。这时的柠檬，只是影像画面中的一种境象构成之物，所谓“现实的系列中”的“潜在”意象要素，并不显山露水。因为果盘里可以“变换”成其他任何时令水果。当夜，萨尔瓦托列从女友口中得知讯息，其意识风帆便驶入漫漫的记忆之海。在那里，有同老放映员的忘年情谊，有与银行家之女的青春恋情，有童年与青年时代的梦想，还有小城和天堂影院的沧桑之变。在回溯20年前的岁月中，果盘内的柠檬，有三次呈现于三个不连贯的托托之家场景中，业已形成一种“非连续性的而且是分离的”同类性纵向存在，又称“类”聚合。而这次少小离家老大回，一盘柠檬又第五次映现于镜象画面中。西西里家乡的柠檬，五次跳接在近40年的岁月流程里，纵贯于萨尔瓦托列的童年和壮年时代，在他西西里家乡的家中场景里，便构成独特的意象系统，于是“一种系统的观念就被想起”[3]。至此，便会促使象外观众依据“联想关系”机制，拉出“脑子”库存的那几次已经“不在现场”的柠檬影像，就会自觉不自觉地咀味纵

1 ［法］罗兰·巴特：《符号学美学》，董学文等译，辽宁人民出版社1987年版，第56、55、69、70页。
2 ［法］克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指》，王志敏译，中国广播电视出版社2006年版，第150页。
3 ［法］罗兰·巴特：《符号学美学》，董学文等译，辽宁人民出版社1987年版，第68页。

向上不同距离的非连续性映现的“柠檬”，它们所构成的类聚合意脉关系。如果观众有过文学阅读经历，凭借联想，再从记忆仓库里滤出意大利小说家皮蓝德娄的名作《西西里柠檬》，将小说中乡下青年密库乔的悲剧性苦恋与之相比照，便会形成自己头脑中的隐喻性意象，悟出青年萨尔瓦托列与艾莲娜亦具有花无果式爱情的类同性与必然性，分享影片创作者的意象构思及其意义内涵。

聚合关系乃是意象“语链的一定节点上”不在场、“潜在的”替代成分之间纵向脉理的类聚关系。尽管聚合体不能显现现实系列在场意象元素之间的叙事结构关系，但是，可以引导受众透过记忆系列的联想关系对意象之意深入发掘，进入意象结构的意想或义理关系网络。处于这种聚合类关系语境的意象之象，经过欣赏者对照聚合体的其他“不在场”意象成分之间结构关系，则可获取意象的潜隐意义。重视“聚合体”潜在性间接意指或隐喻意象的创造，也就是尊重创作者的睿智，同时重视受众头脑中内意象的创造，重视受众的内意象与文本意象的对接及再创造，发挥接受美学的功能、意义与价值。

在影视整体意象的创造中，由影像、声象、事象及其境象构成的本体结构，以及事脉横向轴的组合段形成影视片的“条者”形式结构，其含蕴的事理、情理、义理或道理，同意脉纵向轴的聚合体联手共同建造“理者”意义建构，惟有整合一体，方能确保影视片意象整体建构虽然“合而分之”，却又“乱而整之”，浑然一体，条理互映，贮存并释放其诸多意义与价值。

第四章

CHAPTER 04

影视叙事意象及动力

在影视意象结构内，叙事意象是由影像与声象的运动而衍生的次生本体，但在影视片的意象创造与意义表达中，却占据主体地位。因为，叙事意象是人类社会中历史最悠久的意象创造形式，具有最广泛普适性的意义传播功能与价值。包括影视在内的世界诸多传播媒介与媒介产品，至今仍然“多以叙事为宗”。

当代电影电视以传统与现代的直线型、颠倒型、并列交叉型三种基本叙事意象结构为三原色，经过“混型”与“扩容”，在综合化与个性化相结合的万花筒中，将会不断创造出千变万化的当代性叙事意象结构来，讲好中国和世界的动人故事，创造人类与人生百美纷呈的景观，以适应当代人类全面而完整地认识客观外在世界与主观内在世界的多样化审美诉求。

在影视意象结构内，叙事意象是由影像与声象的运动而衍生的次生本体，但在影视片的意象创造与意义表达中，却占据主体地位。因为，叙事意象广泛存在于新闻、小说、诗歌、寓言、童话、绘画、雕塑、戏剧、舞蹈、音乐、电影、电视、神话、历史乃至科学研究著述中。以这些形形色色传播媒介形式所出现的叙事，先后“存在于一切时代，一切地方，一切社会”，并且是“有了人类历史本身，就有了叙事”。[1]它是人类社会中历史最悠久的意象创造形式，具有最广泛普适性的意义传播功能与价值。包括影视在内的世界诸多传播媒介与媒介产品，至今仍然“多以叙事为宗”[2]。

第一节　事象及表意价值

在人类的传播活动中，除了文字和口头的述说与叙事之外，还有影像和其他声音的述说与叙事。电影电视也“皆以叙事为宗”[3]，这首先决定于其意象结构及其意义传输的功能与价值。

一、事象的基本价值

电影自诞生之日起，就是一种影像的述说，之后才有声音加盟。影视片的声画系统及其时空系统的运动所形成的叙事、心理叙事便构成电影电视本体不可或缺的重要部分。

影像画面与声音形象固然是影视意象本体的首要元素，然而，在声画的构成要素中，人及其话语、动作则居主导地位。即便在动画片中，像小鹿

1 ［法］R.巴特：《符号学美学·叙事作品结构分析导论》，董学文等译，辽宁人民出版社1987年版，第108页。

2 ［唐代］刘知几：《史通》，辽宁教育出版社1997年版，第83页。

3 ［明代］陆深：《俨山外集》卷二十四《品流第三》，浙江汪汝璈家藏本。

斑比、喜羊羊和灰太狼、会说会唱会跳的玩具，也都是拟人的或物的人化形象。伴随影视作品影像中人、景、物、光、色与声音及其空间的动态化，展现出人与人、人与物在一定境域中的关系，形成人的言行动作，构成一定范畴中的事情或事件，也就自然形成影视片现实系列的叙述或叙事及其意象。

麦茨曾经举例说，一个静态独立的镜头呈现一片沙漠，这是一个影像；连续几个镜头呈现这片沙漠，这是描述；几个连续的镜头呈现一支骆驼商队在这片沙漠上移动，便是叙述。其商队自然是人的活动，人的社会行为。叙述与叙事必然以人或与人相关的事物为表现主体，以人的行为动作构成的事件为基本内容。叙事是多个事件的叙述之和。这些事件依序组成段落，无论实肖或虚构，其因、其序、其果，其信息形态与意涵，便都拥有了表述、表情、表意、表风格的功能与价值。中国春秋时期哲学家子华子曾指出："凡物之所有由者，事之所以相因也，理之所以相然者也。"[1]就是说物之所由、事之所因即理之所在。事中有因，也就有理、有道。叙事之象，即表意"尽意"之径。

动作是影视叙述与叙事的一个类型，并且是其重要内容。"每一动作皆可视为一种有意义的陈述"[2]。匈牙利电影理论家伊芙特·皮洛也说："影片是一个有意义的动作的再现"，即动作是意象。她并且强调，"电影思维的素材只能是动作"，动作"是人的生活与活动"，"是构成思想的基石"。[3]影视片中对"人的生活与活动"的"有意义的陈述"，就是传"意"之"事象"，一种叙述与叙事意象，拥有意象价值。

《姊妹花》（1933）作为中国20世纪有声片代表作之一，是中国电影事业重要的奠基人郑正秋编导艺术的巅峰之作。他根据自己的舞台剧《贵人与犯人》改编，通过一出家庭伦理悲剧的陈述，孪生姐妹大宝与二宝的不同人生境遇、故事、"动作"和不同的"生活与活动"，生动地表现了在旧中国，贫富的阶级对立如何决定了人们截然不同的生活道路和命运以及人性的善恶，而剥削阶级思想意识又如何吞噬着人们的灵魂，扼绞着人类的骨肉伦常。

影片中军阀混战，横征暴敛，奢侈淫逸，人们困苦颠连，流离失所。民国十三年，孪生姊妹大宝和二宝正处幼年，父亲赵大因私贩洋枪案丢下妻子和女

1 ［春秋末］子华子：《子华子·执中》（卷下），晋周程本，明嘉靖30年（1551）刻本。

2 ［法］克里斯蒂安·麦茨：《电影的意义》，刘森尧译，江苏教育出版社2005年版，第25页。

3 ［匈］伊芙特·皮洛：《世俗神话——电影的野性思维》，中国电影出版社1991年版，第11—12页。

儿大宝，携漂亮小女儿二宝亡命他乡。十几年后，农村破产，大宝和丈夫桃哥偕母流落城市谋生。此时，同胞姐妹一个成为荣贵显耀的钱督办姨太太，一个却沦为卑微寒伧的钱家奶妈。大宝受雇才三天，积劳成疾的桃哥不慎于建房工地跌成重伤，需钱求医。骄横的七姨太赵剑英急于赶牌局，不但不允预支工钱，反以耳光羞辱大宝。大宝救夫心切，迫于无奈企图偷摘小主人颈上的金锁，不料被七姨太的小姑撞见，惊慌掩藏之际，碰落书架上的大花瓶将其砸死，于是以杀人罪被捕。庭审之前，大宝母亲前往探视，发现从汽车内走出来的军法处长正是当年遗弃她们母女俩的丈夫赵大。原来赵大一心巴结军阀钱督办，逼迫二宝做了督办的七姨太，自己也借此官运亨通。二宝得知真情，喜愧交加，当场认了母亲和姐姐，人性得以复归。影片的结尾是二宝同母亲与姐姐一起登上轿车，奔上营救之路。

《姊妹花》于1934年公映当时，即以影片的叙事题材、胡蝶的演技、摄影的佳妙、音效的成功夺得连映二十多天“打破上海一切中外影片的卖座纪录”[1]。影片意象的叙述价值如当时影评所言，“能够把贫民的苦况都如实地表现了出来，使人看了，发生共同的感情”，其“写实主义的手法”在于“暴露事实，提醒世人，给予观众以深刻的暗示”[2]。

电影电视的叙事事象，不仅反映“人的生活与活动”、动作与思想，同时书写着制作者的思维与情感，对社会现实的考量，从而拥有特定的意义与价值。

事象是影视意象本体的重要构成成分。它的基本意义与价值就创作主体而言，将体现为客观叙事价值、主观叙事价值方面。

1. 客观叙事

客观叙事意象，是以传统主义电影电视为代表的传统型经典叙事意象。这种经典叙事，又称宏大叙事或大叙事，大体上都是隐含了主创者（编者、导演、摄影师）的第三人称的“客体叙事”，往往采用外在视角视点抑或全知全能视点叙事。所叙事象形态，乃是处于时空运动中的物象世界。它侧重于客观外在世界的事件和动作的展现，重视故事性的基本魔力。由于遵循了传

1 絮絮：《关于〈姊妹花〉为什么被狂热的欢迎？》，《大晚报·火炬》1934年2月28日。

2 孟真：《评〈姊妹花〉》，《申报·自由谈》1934年3月5日。

统型经典叙事某种约定俗成的规则，诸如因果、连贯、有序、统一的规约，因而具有契约性和诱导性，宜于为大众读解，易于传播与沟通，呈理想式、稳定性、类同性的语言型叙事意象形态。如美国影片《一个国家的诞生》、《淘金记》、《关山飞渡》和中国1913年摄制的短故事片《难夫难妻》、《庄子试妻》的情节叙事意象。其叙事意象结构，基本是“情节语链”之象的结构。

客观叙事和纪实叙事可有事后叙事、事前叙事、同时叙事和插入叙事等形态。

2. 主观叙事

相对于传统型宏大叙事，现代型主观叙事又称小叙事、反叙事。反叙事就是违逆和反叛传统叙事模式的叙事形态。由于影视作品意象文本的局内人或主创者的有意识地介入，形成以内视角、主观视点为主导的“主观叙事”，或称心理叙事乃至哲理叙事。主观叙事意象，实质是“自我意识的外化”形态，主观化了的物象世界，因此具有程度不一的心象性质。主观叙事及其心理叙事或哲理叙事意象，大都偏重于主观内在世界的意识和情感事实，解构了传统叙事的契约与章法，具有随意性和非诱导性，呈现为个人化、可变性、多样性的言语型叙事意象，曾不宜于大众传播，只适于沙龙式的小众传播。如《一条安达鲁狗》、《去年在马里昂巴德》、《八部半》的反叙事意象，当年曾困扰过不少电影人。其叙事意象结构，基本是“意识语链”之象的结构。

3. 叙事与反叙事

纵观影视意象创造史，传统型的大叙事与现代型的反叙事之间也并非阻隔着不可逾越的长城。在它们呈两极对立、相互分离的同时，又具有某些两极相通的融汇点。譬如，它们都首先以影像画面作为所叙事象的载体，1927年以后又添加了声音的载体；它们都具有叙事的必备条件，都需要一个好故事为内核，“不能接受一个坏故事”，同时在各自的叙事文本间，往往烙印下对立一方的某些互文踪迹。

例如，布努艾尔的超现实主义影片《一条安达鲁狗》(Un chien andalou，1929)，其叙事意象颠覆了传统型经典叙事的因果性和连贯性等法则，变得扑朔迷离，有如迷宫。但是影片中人与物的意象，于前后之间却具有一定关联

性。譬如手持剃刀横切一位姑娘眼球的男人，穿着竖条纹衬衫和扎着横条纹领带；后来在房内窗前观看并且迎接骑自行车人的姑娘，和那个眼睛被切的姑娘是同一个人；姑娘从骑自行车人那黑白条纹盒子里取出的，就是条纹领带；骑自行车人的白色斗篷、黑白条纹盒子，其后又曾重现街上、海滩；从草坪上一位姑娘腋下汗毛，到海滨沙滩上一位姑娘腋下汗毛，直至一位姑娘看见穿斗篷的人突然出现，嘴没有了，嘴的部位开始长头发，自己腋下汗毛却完全脱光……这些细节意象结成潜在意识链，形成有别于因果性的另一种关联性，仿佛隐匿的路标，引导入乎迷宫的观者出乎迷宫。此外，片中的“八年之后”、“接近凌晨三点”、“十六年前”和片尾的“春天”等字幕，交织了传统电影叙事意象的些许踪迹。这些都构筑成引领人们突围迷离意象的曲径。

我们强调叙事乃是对发生在一定时空内处于因果关系“或某种关联”的一系列事件和事实的表述，这里也涵盖着现代主义叙事意象所特有的关联性、心理现实与主观事件以及表述行为。《一条安达鲁狗》，从片名到片中具体的叙事内容，都是人的潜意识之流的产物，发生于主观世界中的心理性事件。

无论传统型经典叙事意象、现代型反叙事意象，抑或当代融合型叙事意象，这三大叙事意象种类亦将体现在影视时间与空间范畴内的建置结构形态。

所谓的电影电视时间，是指影视片记录或表现客观外在世界或主观内在世界空间中运动的时间形态，是影视时空运动范畴内各种物质对象与心理现象存在与运动过程的连续性或关联性，即叙事意象前后联系、因果联系或顺序更替乃至某种内在关联的体现。影视时间具有多元化和多样性。它是包括影视片叙事本文存在时间、放映时间，本文叙述时间，外在动作或心理动作时间，事件过程时间，情节时间，感知时间，客观质的天文时间与畸变质的主观化时间诸多范畴、诸多系列的影视时间系统。

影视时间系统又与影视空间系统水乳交融，整合一体。《党同伐异》中4个故事在分别完善各自的叙事任务的同时，相互间在叙事空间的表现上既有鲜明的区别，又有巧妙的联系。因此，影视片的叙事意象结构，既是时间化的空间结构，亦是空间化的时间结构，归根结底，乃是融时间与空间、历时性与共时性于一体的影视意象及其意义表述结构。

在影视片叙事意象结构中，交织着时间坐标轴线的历时性时间线段，与历

时性时间线段纵横交错的共时态空间轴线及空间轴线的客观区域与主观区域；并且叠加诸多元素构成的风格轴线。这三条轴线又同影像画面和声音形象两条轴线交叉关联。

二、叙事意象空间观

空间和时间是一切客观实在与之相关联的构架，也是构成影视意象世界的核心性支架，支撑影视意象及其意义结构的坚实柱脚。空间是电影电视运动的广延性，即电影电视的运动占有位置、体积和规模的性质。没有影视叙事意象空间，电影电视的运动及其延续性就脱离了物质存在形式而无法显现。电影电视的任何时间结构，其自身同时就是一种空间造型结构，时间的转换与空间的转换完全同步。影视片的每一个剪辑点，既是时间的转换点，也是空间的转折点，情节及意义的临时贮存库。任何科幻电影中时间隧道的显现，都是凭借电影空间结构而体现。在银幕与荧屏世界中，空间是动势化的空间，时间是空间化的时间，二者紧密交织融合一体，编织成影视意象价值与意义的经纬线和生命线。

影视叙事意象空间既不是单纯的客观外在空间，也不是纯粹的主观内在空间，而是客观外在空间和主观内在空间经过制作者的心理空间作用后，聚焦于胶片、磁带、光盘或芯片种种介质上，再借助放映设备投射到银屏上的声画意象空间。影视叙事意象空间是电影电视赖以存在的银屏空间与声画空间、物质空间与幻象空间、象内空间与象外空间、静态空间与动态空间、片断空间与连续空间、动势化的空间与空间化的时间、再现性的复写空间与表现性的寓意空间、客观空间与主观空间诸多范畴和诸多系列的创造性整合体系，具有虚实相生的复合性。影视片的叙述与叙事空间，乃是影视意象的空间依托形式，是意义的载体及其外化形态。空间“成为每个运动都有含义和每个方面都被风格化了的场所”[1]，意义总要在空间有所寄寓和有所凸显。电影电视的叙事意象空间，既可以是纪实的空间，也可以是写意的空间。

1 ［匈］伊芙特·皮洛：《世俗神话——电影的野性思维》，中国电影出版社1991年版，第68页。

1. 纪实性叙事空间

纪实性叙述与叙事空间，是自然意义的意象之象空间。它是客观自然在影视片中的记录和复写，“传人适如其人，述事适如其事”[1]，具有“适如”的形似性、逼真性，也就是电影电视独有的仿真性或拟真性。传统型的影像叙述与声音展现空间，凡是借助摄录设备自动生成而又处于自然而然状态的，像传统型新闻片与纪录片的叙述空间，基本都是纪实性空间或纪实性叙事空间。这种意象空间，“体物肖形”、“理超象外”[2]。其叙述语境空间的识、理、道所以“超然象外”，是需要观者寻味，即如德国电影学家克拉考尔所言，“未经加工的自然”“比较缺乏结构，因而在含义上是模糊的”，“它们很容易触发各种不同的心情、情绪和内在的思想活动”，其多义性需要观众的“心理和精神的对应”。[3]

法国导演亨利-乔治·克鲁佐获得毕加索的同意，于1956年夏天拍摄的纪录片《毕加索的秘密》（Mystère Picasso，Le），不加任何解释，把镜头空间作为画布空间，主要以线条和色彩，借助动画及其建构乃至拆解的解构方式，像记录嫩苗渐渐破土、花蕾徐徐初绽那样记录了毕加索创作二十余幅绘画作品的过程，留给观者一片期待、猜测和遐想的解读空间。

大型电视纪录片《邓小平》（1997）“晚年情怀”一集中，在邓小平退休告别讲话镜头画面之后，叠化出景框仰视并摇过湛蓝高天、最后落幅于五星红旗的长镜头，这纪实性叙事空间引导观众体味邓小平宽广的胸襟，并把他的主动退休同中国社会主义事业及祖国前途联结起来。

至于那重在制作者的旁白或解说词统领的叙事空间，“论事叙事，以穷尽事理为先”[4]，则如宋代学者严羽形容的“譬诸刽子手杀人，直取心肝”[5]。

电影电视中意象文本，倘如注重对自然和社会原本形态的“实肖”实录，对于受众来说，新闻片和电视新闻“自动成为实在的世界，而不是实在的替代

1 ［清代］章学诚：《文史通义·古文十弊》，中华书局1985年版，第151页。

2 ［明代］屠隆：《论诗文》，《鸿苞节录》（卷六），清咸丰刊本。

3 ［德］齐格弗里德·克拉考尔：《电影的本性——物质现实的复原》，邵牧君译，中国电影出版社1981年版，第85—86页。

4 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第37页。

5 ［明代］谢榛：《四溟诗话》，《历代诗话续编》，中华书局1983年版，第1208页。

物，它本身就是直接的现实”[1]，更多依赖受众自己发掘其意象空间的“直接现实”意义。其信息性叙事文本重在即时信息的快速传递，力求真实、全面、客观、公正、及时和准确，其新闻空间的叙事价值在于突发性、显著性、异常性、贴近性、重要性，等等。

当2001年9月11日美国本土遭受恐怖袭击后，美国及西方各大媒体都在第一时间内做出了迅速全面的反应。所有电视台都以此突发事件作为重要传播内容，反复播放两架飞机撞击世贸大楼的影像，甚至拍下了逃难者从高达110层的世贸中心跳下的镜头。作为电视新闻，这一突发事件本身便具有震撼力和冲击力，报道的时效性越强，该新闻便越具生命力，其纪实空间的新闻价值同传播的及时迅速性密切相关。之后，美国电视屏幕上反复播放航班撞击世贸中心的景象，大楼轰然倒塌后滚滚烟尘冲天而起，幸存者震惊和哀恸的表情，伤者浑身血污的惨状，赶往现场救护的消防队员，民众排队献血，布什亲临现场发表演讲，人们高呼“USA（美国）”，全体国会议员在关闭的国会山前齐唱《上帝保佑美国》，飘扬的美国国旗，为死难者祈祷的烛光……所有这些纪实性叙事空间影像叠加起来，便可看到美国媒体如何在恐怖袭击后，一以贯之地张扬其美国精神，突出人道主义为核心的价值取向，在谴责恐怖主义的同时为布什向塔利班政权宣战奠下了舆论基础。可见，电视新闻是通过对事实片断和纪实材料的选择和编排以构建意义，以叙事过程中实肖纪录实在空间为本位，在铺陈叙述信息层面间表达其价值取向，营造即时性实肖意象的现实震撼力。

2. 表现性写意空间

表现性写意空间是人造意义的意象空间，分别体现为戏剧叙事意象空间、心理叙事意象空间、哲理叙事意象空间、技术空间和叙事风格空间。这类表现性写意空间是在叙事空间的基础上，将自然人化或人性化，乃是主观化了的叙事影像和声音空间、事象空间和境象空间，都是“人化的自然”、人性化的自然。

戏剧叙事意象空间是影视作品的情节或事件得以展开的环境空间，也是人物动作或戏剧动作得以展现的语境空间和情节意象空间。戏剧空间，无论外景

1 ［加］埃里克·麦克卢汉、弗兰克·秦格龙：《麦克卢汉精粹》，何道宽译，南京大学出版社2000年版，第408页。

空间还是内景空间，既然经过实地选择而取象，或精心布置与搭建，力求符合故事情节的规定情境，体现时代、季节、时间、气候、地域、风情、民族的特点，业已经过艺术处理和艺术创造，也就蘸上主观色彩，成为意象空间，具有不同程度的表现性和典型性。

1928年欧阳予倩在其所著的《导演法》中就曾提出，“我们求其像生活，不是绝对的实生活。写真搭的外景，不能完全和真的一模一样。可是能有取其要去其不要的便利，比真景适用得多。戏剧也好，电影也好，总是以情绪为中心”[1]，自当是意象空间。

法国影片《老枪》中，朱利安驱车赶回家乡巴尔波里，远远望见的古堡和峭崖，佣人的住屋，古堡内外上下的旱桥、地窖、电闸、水闸、铁栏乃至镜子、玻璃，这些戏剧空间中的景与物，在朱利安医生复仇过程中，都成为他一天一夜里与德国强盗周旋时所凭借的地形地物。正如俄罗斯文学家安·巴·契诃夫所说：“装了子弹的枪是不可以放在舞台上的，除非有人要放枪。”[2]戏剧叙事空间是实用的意象空间，它应有利于情节的表述、人物的塑造、主题的表达、风格的凸显。

电影电视的心理叙事意象空间，是心态化和情感化了的镜象空间和声音空间及境象空间。这种“自我意识的外化”的空间，不再是客观自然空间的实肖再现，也不单单是展现事件和情节的环境空间和叙事空间，而是人类主观内在空间和情感世界的外化形式，是人性化空间。心理叙事空间的影像画面，有时虽然只是空镜头、满景镜头或全景镜头，但在前后镜头境象的照应与感染下，即演化为人类内心情感空间的物化形式。原本写实性空间，经过变型化，“离形得似”，亦可转化为叙事进程中的情感空间或情绪空间，展现其欲、情、思范畴的价值与意义。

例如，布·德·帕尔玛导演的《魔女嘉莉》开头，排球场上落败的女球员们尽情地把奚落之词随同排球掷向嘉莉，随后便是女孩子们洗浴的场面。原本只是纪实性的影像空间和声音空间，经过制作者的主观化变形处理，采用时间放大与扩延的慢镜头形态，加之音乐的烘托，演变为情感化的叙事空间，展示了女孩子们青春的胴体和柔美的身姿动作。然而，与她们其前以及其后丑陋言

1 欧阳予倩：《导演法》，《电影月报》1928年第1—5期。

2 ［俄］契诃夫：《论文学》，汝龙译，人民文学出版社1958年版，第173页。

行相比照，便形成她们外在与内在、身与心的巨大反差，突出了她们心灵被污染的现实。也就在这情感空间中，同时展示了在角落里洗浴的嘉莉及其颈下的十字架，以及她面对月经初潮的惊恐万状，揭示出她的灰姑娘地位、自闭的内心空间及其宗教意识桎梏的因由。当她在舞会上被劈头盖脸地泼满猪血，遭受更大凌辱时，耳畔叠加着母亲的警告声和现场的哄笑声与嘈杂声，表明她的心理空间已经达到崩溃的境地。

电影电视中有关回忆、联想、幻象、梦幻的镜头和一切主观镜头，无论其声画空间变形与否，都是以叙事意象空间为底座，构筑的心理叙事意象空间形态。一般倒叙、插叙和闪回镜头的声画空间，因其作为人类思维运动和意识流动的外化形态，也都具有心理叙事意象空间性质。

曾经导演《金色池塘》的马克·雷戴尔，在他执导的《交叉点》（Intersection，1994）中，由于有效地利用了心理叙事空间形式，因而比较细腻入微地刻画了建筑师文森特在情人奥莉薇和妻子莎莉之间徘徊不定的内心世界。影片开头，窗外景物一闪即逝，朦胧晨色中一辆奔驰轿车疾驰而来。车内，文森特一边驾车，一边喜不自禁地看着曾要寄给奥莉薇的信，随着脑海中17世纪仿古钟之球形摆的滚动，回味着他的手在情人优美的脊背曲线间滑动，两人热烈相拥的场景。“心急但恨马行迟”，车愈开愈快，一个全景镜头空间展现前方道路交叉点上半横着一辆熄火的面包车，而一辆载重卡车正迎面驶来。他急忙刹车，时速已达80公里的“奔驰”借助惯性斜着向前冲去。于是，随着球形钟摆的滚动，影片进入文森特因车祸濒临死亡弥留期间的内心空间，回述自己于情感交叉点上相碰相撞的凄婉经历。在他回述的内心空间中，又不时套嵌因特定语境而引发文森特联想与回忆的心理叙事空间，形成女强人莎莉和新闻记者奥莉薇两人性格的比照，展现文森特既被年轻靓丽活泼的女记者深深吸引，又依然爱着已经和他分居的妻子和女儿、不忍割舍的矛盾心态。

哲理叙事空间是借助叙事过程中的影像画面造型和声音造型或情节元素，传达制作者或剧中人物的某种理性认识。不论是以景引理，还是借景喻理、托事明理，都是依托客观自然的“象形”实在物象，喻示虚隐于客观自然本体之内的物性自然或心之自然，亦即呈现为“自然之性”和主观理性认识的“喻意”世界，实则马克思所谓的“自我意识的外化”或“外化了的自我意识”空间，亦进入妙造自然内“意象化”的理念与观念空间。诸如隐喻、象征、比

拟、衬托、对比、双关、反复、暗示和一切理性蒙太奇的叙事意象空间，都具有观念空间的性质，有助于凸显影视作品的识、理、道。

影片《魔女嘉莉》中作为境象空间之一的家庭内景空间，呈现尖形拱门型火舌式的哥特式造型，既暗喻地狱之火，又烘托出浓重的宗教氛围，揭示着嘉莉自闭心理与性格形成的空间语境与必由之径。当她拖着血污的身子回到家里，那透着灯光的门窗构成大半个十字形构图，同室内空间点满的烛火以及前边曾经出现的达·芬奇名画《最后的晚餐》相照应，预示一种悲剧结局即将来临。

中国香港导演王家卫在影片《花样年华》(2000)中，利用“框中框”构图形式，把影片绝大多数镜头的叙事空间画面都变成“套式空间”和景深空间，并且通过X型构图和长、短焦距的变型手段，以及明暗对比的影调，凸显画中门框、走廊、过道、街头等造型的狭窄性和纵深度，加大、加深外围空间的面积和影调。这样的境象空间，不仅给故事情节的发生与发展铺垫下必然性和可信性，而且给男女主人公苏丽珍、周慕云以重压与桎梏。影片有意夸张画面中时钟、顶灯、前景的遮拦或框架，以及后景墙上人影的造型。这些不只成为情节要素和影片暗调子的构成元素，同时也分别喻示花样年华的流逝，人性“本我”的被压抑、束缚，人物内心的暗影，从而凸显影片的立意。

叙事意象空间的主观化，将通过对现实空间的选择和对艺术空间的建构得以实现。影视意象空间的构建，不仅需要艺术手段，而且依赖技术手段。影视作品凭借淡变式、溶变式、划变式、圈帘式、虚变式和叠印式以及字幕等技术技巧手段，将叙事过程中若干零碎的情节性声画空间依序而组，有机统一于影视意象整体空间，并反映或表达一定的事态、心态、情态、意念和逻辑，构成了包括剪辑空间在内的技术性意象空间。这种技术空间之所以也具有主观性和表现性，就在于它们不仅能够表现时间与空间的变换及不同的情绪和节奏，并且也能表达一定的情感、意念和认识。在阿德里安·莱恩导演的《洛丽塔》开头，在承受心理重创的“我”——布鲁斯特，追述1921年暑假，同处于14岁花季的“我”和安妮贝尔的狂恋，直到4个月后少女死于伤寒的一段美好且又哀痛的情感经历时，用了8个曝光过度的淡出、淡入即“白出”、“白入”的技术空间，辅之以叠化技巧，造成富有强烈刺激力的视觉印象，不但突出了安妮贝尔的青春美好形象，并且强化了烙印在布鲁斯特少年心灵上的深重

创伤，这也正是他26年后同洛丽塔畸形之恋的前语境和心理前提。

风格化叙事意象空间则是创造性的个性化空间形式。它摒弃客观自然空间原貌，带有较强烈的主观化与个人化色彩，往往与影视作品的整体风格相统一，同意象总体个性风格熔为一炉。譬如动画影视就是活动绘画，它的影像画面空间便是一种绘画风格空间，如《三个和尚》、《米老鼠与唐老鸭》等，与其他种类影视片相比，其叙事影像空间更富有幻想性、夸张性、象征性和幽默感，声音空间中的效果音响、话语和音乐，不但夸张性和装饰性突出，而且拥有强烈而有趣的节奏。

中国梁代刘勰说："才有庸俊，气有刚柔，学有浅深，习有雅郑，并性情所铄，陶染所凝。"[1]影视创作者先天的气质和才智，后天的经历、习染与修养，对影视风格空间的形成至关重要。影视制作者生活于一定历史时期的经济环境、科学技术、社会变革、政治斗争、哲学思潮、文艺思潮、文化传统、民族心理、审美要求以及创作集体种种客观外在因素，也无不对影视意象风格空间以及影视作品整体意象风格的形成产生程度不同的影响。影视叙事意象风格空间类型与流派的形成与变化，总是以一定的社会条件、历史条件、科学技术发展条件和文化底蕴、审美理想为根本前提。影片《花样年华》中，运用慢镜头这种时空的变形结构形态，多次展现苏丽珍身着旗袍矜持细腻的走路姿态，特别是先后两组表现夜晚她接连两次上下台阶，在这同一空间与周先生擦身而过的镜象段落，构成时空意象复现式与节奏性蒙太奇，既具强调性，又有诗意性，从而凸显她既有小家碧玉的娇柔，又有大家闺秀的风范，浑身上下既透射着中国女子的古典魅力，又散发出香港现代女性的性感风情，以及理性掩饰与约束下的内蕴情感。这两组中每两大镜头段落的剪辑，由于虚化了上、下台阶空间的时间界限，因而具有美妙的朦胧感和概括性。观众惟有通过细察她旗袍花色的不同，天气的晴雨变化，路灯下广告的差异，方可辨别其时间的不一，领悟其意蕴，感受其时空创造的哲理性与独特风格韵味的美感。这种意象及其风格的创造与欣赏，无不与影片主创者以及受众的审美情趣和文化底蕴休戚相关。

总之，电影电视的影像与声音的叙事空间，成为渗透与浸染着创作者想象

1 ［南朝］刘勰：《文心雕龙》，周振甫：《文心雕龙选译》，中华书局1980年版，第138页。

和激情的可以自由延伸的可塑性舞台，每一声画叙事意象及其叙事过程都被赋予一定含义，并且成为风格叙事所熔铸的张力场与导向域。随着影视声画叙事空间及空间链的创造性把握而产生的叙事化、戏剧化、心理化、情感化、哲理化、风格化以及节奏化特征，其叙事空间与叙事境象空间系列所获得的不同语义内容与色彩，亦即决定了与之相应的剪辑空间所获得的蒙太奇、景深镜头与长镜头形态应有的价值与意义。

3. 奇观性虚拟空间

自20世纪60年代计算机技术介入电影电视制作后，使影视叙事空间在原有的“肖象”空间、“构象”空间基础上，又扩容了虚拟性“拟象”空间和具有整合性质的复合空间，极大地丰富和扩展了影视意象空间的表现功能与媒介文化价值。

虚拟空间（Cyberspace，Virtual Space或Virtual Environment）不完全等同于数字化空间，乃是指电脑生成的一种人类可以参与其间，并且能够与之交互更迭的三维的非自然环境空间，一种可以产生虚拟现实的场所和信息空间。

虚拟现实的数字化拟象空间，虽然是电脑生成的人造空间，人工现实空间，但由于它是对客观自然空间与社会生活空间的数字化拟真式模写，因此，无论是电脑生成空间，还是电脑合成空间，都呈现出更加生动逼真的视听奇观效果及其意象含义。

罗伯特·泽米吉斯导演的《阿甘正传》（Forrest Gump，1994）中，阿甘曾两次受到两届美国总统的接见。作为智商只有75的低能儿，他为了躲避别人的欺侮和捉弄，无论在孩提时代还是在中学时代，都依从珍妮的提示开始奔跑，后来竟跑进了一所大学的橄榄球场，显露出他的技能，从而被破格录取，跑进大学，并成了橄榄球巨星，受到肯尼迪总统的接见。大学毕业后应征入伍去了越南，在四面楚歌的战场阿甘又是靠奔跑救出两个朋友：热衷捕虾的布巴和令人敬畏的长官邓·泰勒中尉，因此作为英雄又受到约翰逊总统的接见。这两次总统接见的镜象画面，都是利用数字技术，将阿甘的影像嫁接进两任总统的新闻录影镜头空间加以合成。这种人工合成的数字空间，既有人为制造的性质，也有模拟并继续着原新闻录影空间的纪实性质。影片所以强调接见场面空间的逼真性，就是力图强调即使智力低下或残疾的人，经过奋斗和努力，亦可达到

常人所能企及的境地乃至一般常人不能获得的荣誉，并且力图让人信以为真。当然，其中也不无调侃与诙谐的意味。

当今，人们愈来愈感受到数字化拟真空间，给科幻电影乃至神话电影、巫术电影开辟了纵横驰骋的广阔空间。美国导演卢卡斯超乎常人之处，就是他的想象力和能够将所有的虚幻想象都能变成银幕现实的执行力。《星战前传2：克隆人的进攻》（Star Wars：Episode2：Attack of the Clones，2002）作为美国首部全部采用数码摄像机拍摄的大制作影片，运用电脑生成技术制作了95%以上的影像画面，2000多个虚拟场景空间。诸如新增置的海洋星球卡米诺、石岩地的捷奥诺西斯以及首部曲中原有的纳布星球等，都是一个个充满异国风情或不同风格的星球空间。正是银河系的数字虚拟性空间，为卡米诺这样优雅且有着长脖子的生物角色，提供了存在可能性的艺术空间和语境。因此，影片中不仅拥有惊心动魄的小型星群之间在银河系空间中的追逐，还有动用了300多个电脑动画镜头，表现奥比王与阿纳金在车流密集及直入云端的大楼空间中进行飞艇追逐的场景，引领观者进入一个前所未见的极速世界领域。此外，像气势壮观的竞技场面空间，绝地武士同外形有如猛狮而又有坚硬外壳的巨兽对打，两百个绝地武士对阵数百个机械军团以及其他无人的战斗兵器，还有六只脚的兽型战车等，都使影片中数字化虚拟性空间更具有震撼力量和奇异色彩。

无论是科学幻想，还是神话、奇幻类艺术，都只是人类主观意识的产物，人类社会文化生活的部分内容。拟真性叙事空间作为高度智能性的技术空间，人造自然，带给银屏空间的巨大生命活力，乃是一个世纪以来传统影视制作技术可望而不可即的空间表现力与穿透力。数字化虚拟性叙事空间，完全可以展现人类社会中似曾存在或者不曾存在的想象性空间以及形形色色的心理空间。诸如《黑客帝国》（The Matrix，1999）中的母体世界和运行着的电脑空间，《X战警》（X-Men，2000）中X教授的脑波运作空间，《世界末日》中陨石袭击纽约时曼哈顿的空前劫难，《美梦成真》（What Dreams May Come，1998）中的天堂与地狱空间等。

《深入敌后》中，虚拟技术营造的空间，生动而形象地模拟了导弹追踪飞机的完整过程。电影中的虚拟现实使人类所面对的一切客观外在空间与主观内在空间、现实空间与幻想空间、实在空间与虚灵空间、艺术空间与科学空间、单一空间与多元空间都能在银屏空间中得到生灵活现的展示，使得当代银屏空

间成为无所不能表现的妙造自然空间。

数字技术和数字影像确实变革了电影与电视的传统制作方式和制作观念。然而，凭借数字技术获得的无所不可模拟与虚拟的虚构影像及其叙事空间，它对传统电影电视的巨大冲击，乃是在制作方式、生成方式与存储介质上的划时代的革命意义。它不止使电影电视的银屏空间变得无所不能，并且终将迅速提高影视制作质量，缩短影视制作周期，降低影视制作成本，使得影视更加繁荣，愈发普及。尽管拟真性虚构影像可“以假乱真”，但是依然不能改变人们对于这种影像的真实性要求，亦不能颠覆观众对数字影像本体的真实性观念。而制作者依然必须根据历史或生活的真实、艺术的真实抑或感觉的真实来生成数字化虚拟影像及其创造性真实。

第二节　叙事意象动力源

既然叙事意象存在于一切时代、一切社会、一切文学艺术作品之中，它自然也就成为电影电视意象构成的基石。希区柯克曾说，他“一直在努力探求一种电影叙事方式，它首先是通过一系列镜头和一系列段落的连续交替来实现的”[1]。而推动影视叙事意象与意象文本连续交替运转的动力源则是事件，特别是故事性事件及其情节。

一、事件、故事与情节

事件与故事事件及其情节，是推进电影电视叙事意象运转的动力要素。

1. 事件与故事

事件与故事的共同点在于都是“事”。“事件”一词，在中国晋代时期即意指事情、事项，只是由于用在奏表之类文书中，便被涂上官文色彩。唐宋时期，它又添加了文案、案件等义。简言之，事件就是“事”。至于故事，就有

1 ［法］弗朗索瓦·特吕弗：《希区柯克论电影》，严敏译，上海文艺出版社1988年版，第39页。

人称其为“故事事件”，“‘好故事’就是值得讲而且世人也愿意听的东西”[1]。故事是人类世界最多产，且与人类生活最相关、并具有一定价值观的艺术样式。

“故事”，在先秦时期，原指旧事，旧业。汉代司马迁《史记·太史公自序》中“余所谓述故事”，即指叙述“故”去的历史旧“事”。到了唐宋时期，“故事”概念开始扩容。第一，是有文人在陈述历史旧事时有所润色，加工些情节乃至细节，便开始突破原来“旧事”的樊篱，有了创作的新成分在内。如文人王勃在《上巳浮江宴序》中所谓“昔周川故事”，便是曾经官拜唐相的李绛于《太清宫观紫极舞赋》中提及的“著为故事”。宋代文学家欧阳修也曾言及“事有可记者，他时便为故事”。第二，是有人对旧有的历史传说或民间传说进行了艺术加工，成为“传奇”故事，与此同时便有了“累朝能口传”的故事乃至“说故事人”。从此渐渐产生“故事”这种侧重事件过程的叙述，尤其重在情节的生动和连贯，且较适于口传的文学艺术样式。

例如《红楼梦》第一回就说该作品是“用假语村言，敷演出一段故事来”。第二十九回里，贾母问起所拈的戏本“《白蛇记》是什么故事？”贾珍告之“是汉高祖斩蛇方起首的故事”。在明清两代，“故事”叙事体已广泛流行，“故事”的概念也经常运用于艺术评介中。如明代小说《忠义水浒传》第三十二回中，就有“只见家家门前搭起灯棚，悬挂花灯：灯上画着许多故事”的描述。明末清初文学批评家金圣叹对《忠义水浒传》的评述，有4次运用了“故事”的概念。清代小说《儒林外史》中，有13处使用了具有“故事”本义的词语，会评者也有3处用到“故事”词语。

电影在中国，早期曾长久被有的人误称“影戏”，“是戏剧之一种”[2]，因为电影中的故事影片同戏剧的叙事都以故事为核。影戏的观念，虽然使中国的电影艺术“借重过戏剧”，“往往还不能脱离戏剧的拘束”，长期陷入戏剧模式的窠臼而难以自拔，但20世纪二三十年代的电影理论，一方面对此予以拨正，强调“电影之不能称为戏剧”[3]，同时，并不因主张“不必再为戏剧的隶属”而忽视

1 ［美］罗伯特·麦基：《故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理》，周铁东译，中国电影出版社2001年版，第41页。

2 侯曜：《影戏剧本作法（1926）》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第49页。

3 徐葆炎：《活动影片之戏剧的研究》，《神州特刊》1926年第3期。

“故事的意识”，[1]且强调“电影的故事叙述（Story Telling）”[2]。戏剧家、电影艺术家洪深的《编剧二十八问》，通篇都是围绕“故事”展开的。[3]

就长于艺术传播、虚构叙事的影视作品而言，故事被视为“基本的魔力”。匈牙利电影理论家伊芙特·皮洛认为，“影片永远是一个故事”，甚至“一段‘故事’也是非虚构影片的必要组成部分”。所谓“故事事件”，就是“有意义的动作”，其基础“始终是人的生活和活动”。[4]由于故事发生于一定场景境象之中，便生发出影像、动作、话语，构成思想表达的基石，“有意义的动作”意象必将体现为一定的正能量或负能量，从而激发人们的不同情感，而拥有不同的价值。

《神女》（1934）作为中国20世纪无声片的精品之作，是中国第二代电影人吴永刚27岁时编导的第一部故事影片，全然是影像的故事叙事。“神女”一词，因战国时期文人宋玉的《高唐赋》而成为妓女的一个转喻。以《神女》命名一部述说旧上海下层妓女血泪生活的故事，即已表明制作者的情感倾向。影片开头是夕阳隐没，里弄街灯点燃，灯光透窗。随着3个特写镜头，展现几件洗漱化妆品、两件壁挂上旗袍、一个娃娃玩具，镜头从小床摇向抱着儿子小宝、哄他睡觉的少妇阮嫂。望着时钟指向晚上8点45分，她姣好的面容透出焦灼。哄睡儿子，她立刻到镜前补补口红，系好领口，又摇摇热水瓶，才开门拜托邻居大妈帮忙照看，行前还不忘回身顾盼宝宝。镜头拉开，旧日上海弄堂内一幢大砖砌成的简陋房舍，阮嫂推门而出，坐上门前一辆人力车。

这一影像叙事段落，点出阮嫂身为母亲与妓女的双重身份，窘迫的生活处境和对儿子的爱心，首先以此博取观众对她的同情和认同。影片继而表述她在南京路上、“新新”世界灯光下、当铺前，混杂于散乱杂人中漫步游荡，寻求主顾，引发其后的人生悲剧。为逃脱警察对私娼的追捕，误落流氓赌徒章老大魔爪。为逃脱勒索，她搬离居处，寻觅正当职业，却苦于无至亲好友作保，惟有典当度日。她兴冲冲拿出典当的几枚钱，给儿子买个能敲锣打鼓的泥娃娃，而刚一迈进房门，扑进眼帘的却是桌上章老大的呢帽、凶狠的眼睛、空空的小

1 黄子布（夏衍）等：《〈城市之夜〉评》，《晨报》1933年3月9日。

2 沈宁（夏衍）：《〈权势与荣誉〉的叙述法及其他》，《晨报》1934年1月21日。

3 洪深：《编剧二十八问》，中国教育电影协会：《中国电影年鉴》1934年。

4 ［匈］伊芙特·皮洛：《世俗神话——电影的野性思维》，中国电影出版社1991年版，第11—12页。

床。为了儿子，她只得应允再入虎口。当她蹲地拾起断头的泥娃娃给小宝，一个胯间三角形将她母子禁闭的构图，喻示她们凄苦而屈辱的生活。她决意改变儿子长大依然被人讥骂“贱种”的命运，供他上学，将由身体换得的钱积攒起来，塞进墙洞。夜晚，阮嫂比肩搂着小宝，轻轻摇晃着让他入睡，望着时钟。钟摆左右摆动，时针指向9时，钟槌在敲击。显而易见，钟槌也在敲击阮嫂的心扉，钟摆摆动恰切象征他们生活与命运的动荡不安。影片中，在苦难的际遇中她三次抬眼望远的神情，包括她因以酒瓶砸死偷钱的章老大而锒铛入狱，请求探监的老校长转告小宝，忘掉她，他的母亲已死，之后在囚室她仍然再一次抬眼远望，表达着她的憧憬之情。这是影片现实主义风格中透出的一丝希望之光。

尽管因当时技术条件的限制，影片叙事的影像多以浅景深、棚内置景拍摄为主，但是全片朴实含蓄、清新洗练的故事叙事风格，在贴近现实的黑白片影象叙事中注重以主观视点和主观镜头由表及里地揭示人物内在世界，且以叠印手法表现人物的主观幻象，呈现情节叙事与心理叙事相结合的特色，配之以阮玲玉真挚细腻、生动传神的表演，沉稳的叙事节奏，使该片成为中国电影史上一部重要叙事作品。由此亦见，影视片的故事事象，不仅在叙事，并且可以表情、隐喻和象征，而不管抒情或写意、乃至彰显风格韵味，都必须以故事叙述为基础，并且也只有在情节叙事的框架中得以实现。

2. 故事与情节

1934年，中国戏剧家、电影艺术家洪深就强调“故事的叙述，应当就是许多幅连缀着的好看的图画”，“画面是为了故事而生存的”。[1]意大利导演费里尼认为，通过电影来说故事，使电影比音乐、绘画，甚或文学，都要更接近造物的神奇。这种新的生命形式，有着属于自己的生命脉动、现实层面，以及理解事物的观点。[2]

电影电视的观点及思维过程，将体现于其事件或故事的表述程序中。在叙事性影视片中，故事是叙事意象的事件骨架，情节是故事叙事的血肉，细节则是叙事意象的具有生命活力的细胞。

---

1 洪深：《编剧二十八问》，中国教育电影协会：《中国电影年鉴》1934年。

2 ［美］夏洛特·钱德勒：《我，费里尼》，黄翠华译，广西师范大学出版社2006年版，第278页。

在汉文化中，“情节”曾为“节操”之义。如晋代文人殷仲文的《解尚书表》中“名义以之俱沦，情节自兹兼挠”，北宋司马光的《资治通鉴·晋穆帝永和六年》中的“情节之重，虽古烈士无以过”。而于南宋咸淳六年（1270）付梓的《朱子语类大全》，其106卷中“或有未尽情节，拟断在后”；明代小说《忠义水浒传》第四十回、八十三回中的“饮酒中间，说起许多情节”、“唤这军校直到馆驿中，问其情节”，其“情节”词语，则指事件或事情的原委、变化和经过。至于《忠义水浒传》会评本中，金圣叹夹批的“竟云重罪，不云其他情节”、李贽（袁无涯）眉批的“因没了头巾，生出情节，趣甚”，以及明末清初文学家、戏曲家李渔在《闲情偶寄·词曲下·科诨》中所谓“文字佳，情节佳”，其“情节”已指叙事性作品中表现人物性格形成与发展变化、表现人物相互关系的一系列的生活事件，即人物的生活、行动乃至斗争的演化过程。

情节是叙事作品内容构成的要素之一。包括影视片在内的叙事作品，其情节的构成均离不开事件、人物和场景，人、事、景、境便是叙事情节形象构成的要素。情节是由一系列展示人物性格，表现人物与人物、人物与环境之间相互关系的具体事件构成，且有来龙去脉的过程，呈现其“因”、其“序”、其“果”，从而“通乎理、通乎事、通乎情”[1]。由于情节事象与情、理之意贯连，从而成为“有意义的动作的再现”和“有意义的陈述”，拥有情节叙事意象的价值与意义。

中国清代美学家叶燮曾经阐释说，“譬之一木一草，其能发生者，理也。其既发生，则事也。既发生之后，夭矫滋植，情状万千，咸有自得之趣，则情也”[2]。叙事意象的情节，所以曾被高尔基概括为“人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系——某种性格、典型的成长和构成的历史”，就因为事象的因、果、序，溶解着特定的理与情，是“尽意”之“象”的显现过程。

德国电影家赖纳·维尔纳·法斯宾德的《玛丽娅·布劳恩的婚姻》（Die Ehe der Maria Braun，1979），同他的另外三部影片《莉莉·玛莲》（LiLi Marleen，1981）、《罗拉》（Lola，1981）、《维洛妮卡·佛斯的欲望》（Die Sehnsucht der

1 ［清代］叶燮：《原诗》，《清诗话》，上海古籍出版社1963年版，第576页。
2 ［清代］叶燮：《原诗》，《清诗话》，上海古籍出版社1963年版，第576页。

Veronika Voss，1982）被誉为“德国女性四部曲”。它们所以又被称为“德国二战四部曲”，就在于从爱情和人性的角度，揭示了德国法西斯发动的第二次世界大战也给德国人民带来深重灾难，特别是给德国女性造成的悲剧命运。

1943年“二战”已处末期。玛丽娅和赫尔曼举办完婚礼，丈夫即上战场。战争结束，她天天举牌到车站，迎接来的竟是赫尔曼阵亡的噩耗。在贫穷与孤独的困境中，她与美国黑人士兵比尔同居并相爱。岂料有一日，玛丽娅正为自己怀孕而与比尔双双裸身相拥时，从苏俄战俘营获释归来的赫尔曼突然现身门前。在丈夫与情人相互撕扯时，她居然操起酒瓶砸死比尔。赫尔曼承担罪责进了监狱，玛丽娅又开始了新的等待。此间，她成为企业家奥斯瓦尔德的得力助手与情妇，彰显了卓越的谋生能力，却坚拒其求婚，执意坚守与赫尔曼的婚姻。1951年6月14日，患有不治之症的奥斯瓦尔德与赫尔曼于狱中签署“让妻”的秘密协议。不久赫尔曼即出狱并不辞而别，远走加拿大，只留书信给玛丽娅，此后每月寄她一朵玫瑰。1954年奥斯瓦尔德病故，赫尔曼亦携巨富而归。夫妻阔别多年重逢，熟识而又陌生。身裹浴巾的玛丽娅刚换上蓝绸外衣，门铃响起，律师女士前来宣读企业家遗嘱，奥斯瓦尔德悉将全部财产分作两份，一份遗赠玛丽娅，另一份则依据3年前的监狱协议归赫尔曼所有。面对自己守护的神圣婚姻早已化为交易，化为遗嘱中的财富，而自己一直都是男人世界中任由摆布的棋子，亦即化掉心中神圣的婚姻与独立人格。当律师走后，玛丽娅打开厨房的煤气炉而后点燃香烟。毫无疑义，是战争、分离、贫困、金钱和背叛，毁灭了玛丽娅的婚姻、爱情、愿景和生命。

影片不仅深刻反映了“痛苦有时比战争还残酷，爱情有时比死亡更冷酷”的主题，同时表明玛丽娅的悲剧并非个人的悲剧。影片开头，玛丽娅在爆炸的硝烟和声浪中，找回婚姻证书，匍匐户外地面坚请神父完成他们的婚礼，周围的建筑在炮火中轰然倒塌。影片结尾与之呼应的则是伴随煤气的爆炸，一幢豪华住宅随即摧毁，而收音机正在播出德国足球夺冠的体育新闻，并且在其后字幕衬底陆续浮现战后德国执政者的面孔及阿登纳的承诺。这首尾相顾的细节意象，既反映玛丽娅在婚姻与爱情道路上，从建树到毁灭、从寄望到绝望的演变历程，又旨在凸显个人悲剧与德国社会现实的关联。法斯宾德这部影片的故事及情节，其价值与意义，曾令美国电影理论家克莉丝汀·汤普森由衷叹喟：“与像伯格曼的《野草莓》或法斯宾德的《玛丽娅·布劳恩的婚姻》那样的欧

洲艺术电影相比，好莱坞电影是那样微不足道、单薄、缺少复杂性。”[1]

在中国新一代导演陆川编导的《南京！南京！》中，曾经就读于教会学校的日军士兵角川正雄被塑造为侵华日军中的“异类”形象。影片通过十多个与他相关的主观视像镜头段落及情节，展现他从普通士兵到宪兵队队长的短短数月中，目睹包括陆剑雄在内的中国守军奋勇抵抗，被俘后悉遭屠戮，亲历并见证日军劫掠、奸淫、烧杀等灭绝人性的兽行，致使中国人民和他发誓将娶其为妻的百合子蒙受巨大苦难。天良未泯的他曾因错杀南京平民而负疚，为解脱姜淑云免蹈屈辱之路而亲手结束她的生命。参与侵华暴行使他痛感“活着比死更艰难”，负罪感的重压终于由量的积累到质的裂变，他最终因战争灾难和日军罪行而绝望、崩溃，为求得自我解脱，便把日军的“庆典”当作自己的“祭典”，在放走小豆子和赵顺之后举枪自尽，成为叛离日军兽性之道的亡灵。角川之死及其心路历程，旨在揭示侵华战争带给中国和日本人民共同的苦难，从人类文明的高度开掘和平的意义与价值。

二、线索、路脉与窗口

影视作品叙事意象的创造，关涉着叙事线索及其敞开的窗口和脉络的走向与布局。

1. 线索与路脉

“线索”原是线绳或绳索之类的泛称。例如，明代小说《忠义水浒传》第23回中“清早，王婆收拾房里干净了，买了些线索，安排了些茶水，在家里等候”。南宋僧人沙门晓莹在《罗湖野录》中，记叙一位居士隐居豫章东湖上，以琴书自娱，“老老大大犹弄个线索在”，“也要弹教响”。清初文学家周亮工在《与何次德书》中回忆“幼时见傀儡戏，二尺许长线索，累累任人提弄”。

“线索”这一词语引申而用，则指头绪、路脉。如宋代理学家朱熹的《朱子语类》卷第七十五《易十一·上系下》中，便有“‘事事都有个端绪可寻。’又曰‘有路脉线索在里面’”之说。

1 ［美］克莉丝汀·汤普森：《好莱坞怎样讲故事》，李燕、李慧译，新星出版社2009年版，第10页。

自宋始，尤在明清两代，“线索”开始广泛运用于文学艺术作品，特别是叙事作品的评介实践中，意指叙事的脉络、条理。诸家评论用词也分别透析出情节线索就是事件或故事意象有迹可循的“端绪”和路径，成为贯穿文本整体或部分机体的筋索，并且是通向意象之意的“路脉”。线索为“路脉”，既然又有条、理、脉、络四者之分，所谓条者“统所合而分之”，理者“节所乱而整之”，脉“则贯之隐而不见者，所谓灰线”，络“则贯之显而可见者，所谓纲目也”[1]，那么，意象创造的线索路脉，贯串艺术意象整体中既有“显而可见”的事脉，又有相对“隐而不见”的意脉。在影视艺术意象创造中，显而可见的是意象之影像、声象、事象及其境象形式的结构脉络，隐而不见的则是意象之意内涵的脉理结构。由于有了显、隐不同的形式与意义的脉络结构其“统”制、“节”制和贯穿作用，使得拥有若干镜头的影视作品，既“合而分”，又“乱而整”，有条理，有章法，纲举目张，获得相应的意义与价值。

在意象创造中，由于有这显隐“线索，拽之通体俱动”，终极意象便具有清人刘熙载所谓的“一索引千钧”[2]之功力。“一索”当指伏于意象文本表象之中的线索，所“引”的“千钧”则指意象之意所焕发的意义与价值。情节线索的筋脉须在“象内”敷设铺埋，所牵引的意脉“千钧”则直通“象外”。

《玛丽娅·布劳恩的婚姻》的表象质证，首先是影片开头由玛丽娅在炮火硝烟中抢救出来的、执意让市政厅官员伏地签署的婚姻证书。为了守护以证书为表征、且为自己独自拥有的婚姻，玛丽娅战后不辞辛劳地每日里车站内举牌迎候赫尔曼归来。得知丈夫噩耗后，她与比尔同居，面对戒指和求婚，她说喜欢他，愿意在一起，但是不能结婚，就为着坚守自己惟一合法而神圣的婚姻。当怀有身孕，玛丽娅告诉医生，孩子父亲是黑人，如果是男孩要取名赫尔曼，以纪念虽已逝去的婚姻。赫尔曼突然归来，正沉浸于同比尔爱欲激情之中的玛丽娅，毫不迟疑地操起酒瓶砸向比尔。赫尔曼入狱后，玛丽娅探监，不隐瞒同奥斯瓦尔德的同居关系，因为他给了她工作和生活。但当企业家向她求婚，她的坚拒之词是不能结婚，可以做情人，将灵肉分离，以其身躯回馈企业家，以其精神王国固守婚姻。因而被奥斯瓦尔德称为“不寻常的女人”、“不顾旧习的强人”。一旦得知自己的婚姻早已被摧毁，自我独立的人格被出卖，她又毫不

1 ［清代］沈宗骞：《芥舟学画编》，人民美术出版社1959年版，第60页。

2 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第43页。

犹豫地选择了以毁灭迎接毁灭。从“婚姻证书”到换妻的“监狱协议”，再到企业家的“遗嘱”，这三件文书构成影片情节事脉线索，成为玛丽娅战后生活之路和悲剧命运的“路脉”，牵引着影片整体意象的“意脉”，引发象外观者群体的不尽思索，是什么意志和力量支撑玛丽娅守护自己的婚姻，又是什么境遇和动因毁灭了她的婚姻和生命。对答案的探求，自将爆发拥有千钧之力的意象之意。

《圣经·旧约》“传道书”说：“名誉强如美好的膏油，人死的日子，胜过人生的日子。”影片《低俗小说》中，“金表”作为影片正文第二部分叙事内容，以祖传金表为外在叙事线索，以“名誉”和“尊严”为内在意义贯穿脉络，通过拳击手布奇与帮派头子马沙的恩怨纠葛，揭示人性救赎的动力、路径与价值。

父亲的战友将金表转交童年的布奇，并告之第一次世界大战征战巴黎时曾祖父带着它，“二战”时祖父在威克岛阵亡前托人带给年幼儿子，父亲越战中死于战俘营，这传家之宝秘藏于肛门七年才辗转至童年布奇手中。这一情节段落，在全片是作为梦式回忆的过渡性倒叙、插叙。但把它冠于正文第二部分之首，分外醒目，便具有一索千钧之力。祖传金表不仅是家族名誉、荣耀的象征，并且是顽强不屈精神的传承。因而，拳击手布奇每每回忆于此，都不禁一惊而起。亦出于此，他摒弃马沙所谓“现实是残酷的，要抛开自尊”的劝诱，以及不菲收入的诱饵，毅然抗拒黑老大马沙之命，赢得比赛，并因对手的轻敌致使其永远不能爬起，从而维护了自我的尊严与家族的荣誉。对此，他敢于担当，且无内疚之感，反而嘲笑“他们老低估我才会输”。当布奇在逃亡中的次日清早发现金表未被带出后，主创者运用了三组对比。一组是自身相较，即金表得失与生死命运孰轻孰重的比照，布奇料定有杀手追杀，但他不惧厄运，冒险取表，凸显祖传金表价值和家族尊严高于个人生命。二组是自身与他者比照，即强者与弱者、强势与弱势的较量。布奇虽是拳击台上强手，但他挑战黑社会帮派，面对生杀大权在握、足能呼风唤雨，竟至操控拳赛胜负的马沙，毕竟是弱势、弱者。然而凭借尊严、智慧和无畏气概，在有限的两小时内，布奇不仅使金表失而复得，斩断文森特的追杀，并且把不可一世的马沙打翻在地，脚踏其胸，叫他尝够“自尊在搞鬼”的难堪。从马沙哀求“你杀了我吧”那一刻起，特别是狼落虎口，为旧物店老板和恶警所强暴，马

沙即已沦为“非常不爽”的弱者、弱势。就在马沙遭难关头，影片运用第三组即前因与后果的对比和反转。面对“发誓追到天涯海角也一定要他的命”的马沙，原本立时便可逃离虎口的布奇不是隔岸观火，幸灾乐祸，乃至借刀杀人，而是以善报恶，义无反顾，营救马沙，从而转危为安，化险为夷。如此既救赎了马沙脱离强暴人之手，也救赎了自己，得以与女友从洛杉矶全身而退，另觅福地。金表与荣誉、救赎，便是纵贯全片第二部分的事脉与意脉。

事脉是贯穿情节叙事的脊椎，意脉是故事情节脊椎的髓体。包括电影电视在内的叙事作品，正如中国古代美学家所论，其脉络固然应当力求达到“意忌浅，脉忌露，味忌短”[1]，同时，亦应顾及事脉与意脉二者之间象与意、表与里、外与内、显与隐的辩证关系，即如《艺概》言及的意脉“筋节隐而不露”，但事脉线索则如草蛇灰线必须“有迹”可寻，[2]足以引人进入意义结构，否则也就不称其为“路脉”。

2. 线索与窗口

线索，在中华叙事文化中，其事脉与意脉被视为互为表里、并驾齐驱而直奔意象天地的“路脉”；在西方叙事学里，美国的《新叙事学》一书将其喻为叙事的可见“窗口”。

“故事线索窗口”的譬喻，既可以被想象为叙述者坐在艺术作品之房内，透过窗口窥览故事世界；也可以被理解为电脑屏幕上的矩形窗口，它自然也是向受众敞开故事世界的窗口。“一个窗口就是一个叙事单位，其显示范围是叙事记录装置在特定时间内跟踪某物或聚焦某地时，文本世界一次所能‘摄入’的内容。”[3]事脉线索为显形窗口，意脉线索为隐形窗口。

《新叙事学》认为，“线索窗口”的譬喻，打开了情节叙事的两个领域，“窗口结构”与“窗口管理”。[4]前者为事脉与意脉的具体设置，后者即刘熙载《艺概》所谓的叙事有“种种不同”，“惟能线索在手，则错综变化，惟吾所施”，[5]为

1 ［宋代］严羽：《沧浪诗话》，《宋诗话全编》（9），凤凰出版社1998年版，第8725页。

2 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第92页。

3 ［美］玛丽-劳勤·莱恩：《电脑时代的叙事学：计算机、隐喻和叙事》，马海良译，《新叙事学》，北京大学出版社2002年版，第78页。

4 ［美］玛丽-劳勤·莱恩：《电脑时代的叙事学：计算机、隐喻和叙事》，马海良译，《新叙事学》，北京大学出版社2002年版，第74—76页。

5 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第42页。

我所用。

线索“窗口结构”，关系着故事情节呈现所需要的窗口形态和数量。情节叙事的窗口数量和动静变化形态，决定于情节分支的需求，而一个情节分支将由一个叙事单位所能摄取、所能包容的事件序列结构而成。即如中国早期无声影片《神女》，就是“伴随嵌入窗口的单窗口叙事”。影片线索比较单一，只是阮嫂母子与恶势力代表人物章老大的矛盾冲突，且一线到底。只是在这单窗口内又嵌入阮嫂和章老大主观幻象的微小窗口。这种单窗口叙事是一种静态窗口，宛如一个戏剧舞台，将主人公的生活与生存状态一步步、一幕幕展现出来。

“线索窗口的移动，就是叙事从一条线索移向另一条线索的过程，其形式标记是拨回时钟，跳到另一时间和地点。”[1]。窗口移动必将形成人物、事件及其空间与时间的分离断点，产生脉络的断、续节点，从而显现意象之意走向。依此而论，影片《玛丽娅·布劳恩的婚姻》作为情节内容较为复杂的叙事，以三件文书细节意象为标记，形成三个鲜明的大型事脉线索窗口，构成三大叙事单位即三大时段。三个窗口的依次推移过程，就是玛丽娅自尊、自立的女性意识逐步建立与显露的进程，也是她的悲剧命运渐次演进的历程。同时，影片三大事脉线索窗口在其依序移动中，每一个大窗口又把主人公的生活与命运分割为若干聚焦于不同时段与阶段、相对分离的小型线索窗口，形成套嵌其内的若干叙事小窗口。仅仅一个“婚姻证书”情节分支，便在一个大线索窗口内又分割出几个形态不同、容量不一的小型窗口，如炮火婚礼、车站迎候、无奈同居、丈夫降临、砸击情人、顶罪入狱、妻子探监等。这些小而细的线索脉络，纠集并且丰实了“婚姻证书”的不凡由来和玛丽娅对它的守护，透析出女主人公的个性，悲剧的必然因素。

《西伯利亚理发师》是米哈尔科夫1999年编导并参与演出的一部史诗巨片。影片概括了1885—1905年，即19世纪80年代至20世纪初叶20年间俄国的社会历史生活。影片共有两条外在的情节线索大窗口，其一是1885年美国科学狂人罗伯特制造新型伐木机“西伯利亚理发师”的计划因资金不到位被迫搁浅，不得不从本国请来珍，企图通过珍的美貌和公关手段巧取俄罗斯政府下一笔投资；其二是珍在前往莫斯科的列车上，巧遇军校士官生安德烈·托尔斯泰，两

1 ［美］玛丽-劳勤·莱恩：《电脑时代的叙事学：计算机、隐喻和叙事》，马海良译，《新叙事学》，北京大学出版社2002年版，第78页。

人一见钟情。资金构成了情节发展的内在动因，珍和安德烈的情感形成外在的叙事动力。两条线索的矛盾焦点都是拉德洛夫将军。他既是安德烈所在军校的校长，是与安德烈争夺珍的爱情的竞争对手，又与亲王关系较为密切，是珍施展技巧征得亲王投资而须首先诱惑的中介人物。拉德洛夫将军乃是沙皇统治和军事封建帝国主义上层建筑力量体现的意象符号。于是，亲王到军校观看毕业生演出莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》，也就成为各种力量集中、戏剧矛盾冲突爆发的核心情节。在歌剧演出过程中，珍施展技巧诱惑拉德洛夫将军以取得与亲王的联系；一直深爱着珍的托尔斯泰忍无可忍，在演出的剧场手操琴弓痛打情敌拉德洛夫。拉德洛夫借机陷害，托尔斯泰被军事法庭判定谋杀亲王未遂而流放西伯利亚，从而割断了珍与安德烈的姻缘，各据天涯一方，并使其子安德鲁的身世成为有待解开的谜。至于拉德洛夫因保卫皇室有功而晋升，罗伯特也与亲王顺利签订合同，于1895年完成“西伯利亚理发师”的制造。

如若说线索窗口结构的功能与价值，将决定事件及情节的数量和形态，那么线索“窗口管理”，则关系叙述者依据意象创造的终极目标，对线索窗口形式及其变化形态的有机抉择与驾驭。

3. 窗口之管控

线索“窗口管理”的要务之一，必须适应意象创造的需要，从种种不同的线索窗口形式中，确立“线索在手”的主导形态，即占据主导地位的情节线，可谓主干情节线。

譬如，以“人”为主要情节线，形成以主角为中心、展现其生存与生活及命运际遇的线索窗口。这种形态的线索窗口，有以主人公为主的单一型线性叙事，如中国影片《神女》、《林则徐》、《刘三姐》，俄罗斯影片《一个人的遭遇》，法国影片《狂人皮埃洛》、《苔丝》，美国影片《阿甘正传》、《角斗士》、《楚门的世界》，西班牙影片《我的母亲》，丹麦影片《黑暗中的舞者》，英国影片《女王》。有两个主人公并行交叉叙事的双人型线索窗口，如中国导演郑正秋的《姊妹花》，法国导演特吕弗的《朱尔和吉姆》、美国导演罗伯特·本顿的《克莱默夫妇》、米洛斯·福尔曼的《莫扎特传》。至于多人型群体叙事线索窗口的影片，诸如俄罗斯影片《这里的黎明静悄悄》、中国影片《黄金时代》、美国影片《海神号》、《低俗小说》与《十二罗汉》。

以“事”为中心情节线，展示人类历史进程中重大历史事件与社会变迁的线索窗口。如俄罗斯导演爱森斯坦的《战舰波将金号》；美国导演迈克尔·贝的《珍珠港》；中国导演成荫与汤晓丹的《南征北战》，冯小刚执导的《一九四二》；中国电视连续剧《雍正王朝》、《康熙王朝》；美国电视系列剧《罗马》、《斯巴达克斯》。

以“物”为重要情节线，贯连人物与事件的线索窗口。如美国导演斯坦利·库布里克的《全金属外壳》；法国导演吕克·贝松的《第五元素》；中国导演张艺谋的《红高粱》、新西兰导演彼得·杰克逊执导的“魔戒”三部曲：《魔戒：护戒使者》、《魔戒：双塔奇兵》和《魔戒：王者归来》。

以“时空”为情节线，敷设叙事网络的线索窗口。像美国导演斯皮尔伯格的《侏罗纪公园》、《幸福终点站》，希腊导演希奥·安哲罗普洛斯的《永恒的一天》，德裔导演罗兰·艾默里奇的《2012》。

以特定“理念”为情节线，形成故事叙事的叙事窗口。即如美国导演格里菲斯的《党同伐异》、弗朗西斯·福特·科波拉的《现代启示录》、史蒂文·索德伯格的《性，谎言，录像带》、詹姆斯·卡梅隆的《真实的谎言》，意大利导演维托里奥·德·西卡的《米兰的奇迹》，瑞典导演英格玛·伯格曼的《第七封印》，俄罗斯导演米哈伊尔·罗姆的《普通的法西斯》、安德烈·塔尔科夫斯基的《镜子》，德国导演法斯宾德的《恐惧之恐惧》，波兰导演克日什托夫·基斯洛夫斯基的《十诫》，中国导演陈凯歌的《霸王别姬》、王家卫的《花样年华》。

如上林林总总线索窗口，分别是“横向窗口或嵌入窗口”。

“横向窗口向情节中的一个不同节点移动”，且“不能在时间上向后移动”，[1]即是说其窗口建构与管理必须依照时钟行进方向的时序，推进叙事线索的发展。譬如《楚门的世界》（The Truman Show，1998），便从海天堂岛上保险公司职员楚门·伯班克这天早上出门，照例向左邻右舍问好，开始展现他已经持续29年的“真人秀”电视演出。伴随数字高科技的发展，影视作品的横向窗口可以“同时打开若干视窗”。非洲肯尼亚裔导演迈克·菲吉斯借助数字技术于2000年摄制完成的美国影片《时间密码》（Timecode），全片通过分割画面，将4

1 ［美］玛丽-劳勤·莱恩：《电脑时代的叙事学：计算机、隐喻和叙事》，马海良译，《新叙事学》，北京大学出版社2002年版，第76页。

个近九十多分钟的长镜头并列在一个银幕空间中，陈述一个关于一段孽缘、一宗谋杀案和一个好莱坞不为人知的故事。

横向窗口另一种构建与演进形式，就是“当该窗口关闭或它的再现活动在中途搁置，叙事就可以转向情节中的任何一个其他节点”，展开另一线索的故事，“将平行线索系统地呈现为嵌入叙事的叙事”。[1]例如米开朗基罗·安东尼奥尼与维姆·文德斯联袂执导的《云上的日子》(Beyond the Clouds，1995)，以一个在世界各地“寻找故事”的电影导演及其内心独白和哲理性旁白展开叙述，借助“人是在生命冲动的驱使下前行”的哲理线索连缀起发生在意大利、牙买加和法国不同城市的四个小故事。影片结尾，镜头摇过三个敞开的窗子，意味每一个窗口里都有故事，直至最后停落在流淌雨水的窗子及其后面的导演。这种开放性窗口建构，留给观众以凭借充分想象填补空白的自由空间。

嵌入窗口的情节线，可以有辅助主干情节线的副情节线，还有若干分支情节线。最小形式的分支线，诸如对人物的过去或过往事件乃至某些细枝末节的回望，抑或对人物或事件的预想或前瞻，其传达的信息只是情节的一个旁枝末节。主体大窗口与嵌入的小窗口，形成实际方式与虚拟方式、实与虚的相互映照。所嵌入的小窗口，无论是逆拨时钟的倒叙、插叙，跳拨时针的预叙，前闪或回闪，大都处于或回忆、或梦境、或想象、或向往的意识领域。嵌入窗口的基本功能在于扩容意象整体，固置与强化叙事主线的意脉，巩固叙事主线的意脉逻辑和心理动机，升华整体意象的象外意。

尤须称道的是影片《天堂电影院》精心结构的网状线索窗口。以萨尔瓦托列的成长史为主线窗口，套嵌了他与老放映师的友情史、与女友的爱情史这样两条副线为辅助窗口，在这纵横交织的偌大复式窗口内，一座地处西西里岛小镇的天堂电影院，于半个多世纪的时间跨度中，见证了电影导演萨尔瓦托列的成长历程，以及他同老放映师阿尔弗莱德的忘年友情，与银行家之女艾莲娜的纯真爱情，与因战争而寡居的母亲之间的骨肉亲情，使全片人、物、事、境、情合而为一，辉映着尽管斗转星移，沧海桑田，而人类的美好人性与艺术终将永存的脉理与意理。

1 ［美］玛丽-劳勤·莱恩：《电脑时代的叙事学：计算机、隐喻和叙事》，马海良译，《新叙事学》，北京大学出版社2002年版，第76—77页。

三、欲望、动力与对抗

叙事性影视作品离不开故事。好故事是好影视作品的内核。好故事要有性格鲜明的人物，人物所独有的人格与生活、际遇、命运，耐人寻味的情节与细节，以及于世有益的观念。而推进故事与情节齿轮转动的动力源是人的欲望、欲望对象以及欲达其目标于对抗中的动作。

1. 欲望、目标与人格

人类之欲，有源自本我的原欲，即“人欲”、私欲，如食欲、性欲，所谓“食色，性也”[1]，“男女饮食，人之大欲”[2]。由此生发自卫欲、攻击欲、爱欲、知欲等。原欲是人性结构的动物性成分。本我私欲一旦放纵，甚或膨胀为贪欲、掠夺欲、权欲、穷奢极欲，则成为恶欲。故此管子认为，“私者，乱天下者”[3]。自我派生于本我，是人格中理智的、符合现实的部分，“自我企图用外部世界的影响对本我和它的趋向施加压力，努力用现实原则代替在本我中自由地占支配地位的快乐原则”[4]，调整本我无节制的欲求，“欲虽不可去，求可节”[5]，“节欲之道，万物不害”[6]。超我“本质上代表从其他人身上继承的影响”[7]，是社会道德的化身，按照道德原则行事，它总是与享乐主义的本我直接对立和冲突，力图限制本我的私欲。管子倡导处道循理而“去欲”，即“虚其欲”而益于天下。古书《乐记》和《荀子》相继强调“以道制欲，则乐而不乱”。南朝高僧释僧佑的《弘明集》卷三阐释说，“道在无欲”，无欲则“可谓有欲于无欲”。

欲望需求，可以是本我的欲念之求、自我的愿望之求，也可以是超我的理念之求。无论本我的“人欲”，自我的“节欲”，还是超我的“清欲”或“舍

1 ［清代］焦循：《孟子正义》，《诸子集成》（2），岳麓书社1996年版，第494页。
2 ［晋代］葛洪：《抱朴子·内篇》，《诸子集成》（10），岳麓书社1996年版，第62页。
3 ［汉代］刘向、［清代］戴望：《管子校正》，《诸子集成》（6），岳麓书社1996年版，第271页。
4 ［奥］西格蒙德·弗洛伊德：《自我与本我》，林尘等译，《弗洛伊德后期著作选》，上海译文出版社2005年版，第176页。
5 ［清代］王先谦：《荀子集解》，《诸子集成》（3），岳麓书社1996年版，第310页。
6 ［汉代］刘向、［清代］戴望：《管子校正》，《诸子集成》（6），岳麓书社1996年版，第337页。
7 ［奥］西格蒙德·弗洛伊德：《精神分析纲要》，刘福堂、姚锦清等译，《性爱与文明》，安徽文艺出版社1992年版，第270页。

欲”之欲，凡是被欲望驱使的人类，在为欲望需求的满足和对欲望目标追求的努力中，都会产生一种不可小觑的驱动力。相传由老子的弟子亢仓子（或称庚桑子）所著的《亢仓子》一书，其中“政道篇”就说：“天下之人得其欲则乐，乐则安；不得其欲则苦，苦则危。”《孙子·谋攻》也强调：“上下同欲者胜。”[1]这都表明，欲望可以使人类得其乐，亦可得其苦，可使人善，亦可使人恶，一旦走向极致，都会成为足令“天下安”抑或“天下危”的动因。

在叙事性影视类的艺术作品中，对人物意象的塑造，无论是主人公或非主人公的欲望，都将化为某种心理动机。目前，人们普遍接受了美国心理学家亚布拉罕·马斯洛（1908—1970）于1943年提出的“人类动机理论”。他认为人作为一个有机整体，具有多种动机和需要，包括生理需要、安全需要、归属与爱的需要、尊重的需要和自我实现的需要。[2]意大利电影导演米开朗基罗·安东尼奥尼就说：“一个人总会在某个地点里迷失于雾中。在这大雾里，我想锁定几个固定的点。首先是动机。”[3]人物动作植根于欲望与动机。人物为此动机和欲望目标的实现，同阻遏其欲望实施的“迷雾”因素或力量所付诸的行动，所特有的动作，即思想与行为，便成为拨开迷雾推进故事情节向前发展的动力源。

即如影片《神女》。阮嫂的欲望就是养育儿子小宝，为舐犊之情，身处旧社会大上海底层的她，不惜夜间去街头拉客。阻遏她欲望实现的先是警察，她的本能反应就是逃避追捕，结果误陷流氓章老大魔掌，成为他无偿占有的泄欲工具。她的自卫就是携子出逃，因无依无靠，无正当职业，惟有靠典当度日。道高一尺，魔高一丈，她重又落入章老大虎口，自己的卖身钱不时被他欺诈勒索，付之赌场。随着小宝渐渐长大，阮嫂的本我原欲又升腾为一种理想，企望积攒血汗钱供子上学读书以改变母子境遇与地位，重塑人格，并与儿子同享教育长知识的快乐。然而残酷的社会现实予以强烈反弹，家长们抗议学校容忍妓女之子与自己子女为伍。尽管校长于校董事会上力排众议，但无济于事，校长愤然辞职，小宝亦被勒令退学。自我欲望面临破灭，阮嫂悲愤交集，决意携带仅有的积蓄变换住地另谋生路，可是藏于墙洞的钞票早已被章老大全数偷空。

---

1 ［清代］孙星衍、吴人骥：《孙子十家注》,《诸子集成》(7)，岳麓书社1996年版，第47页。

2 ［美］马斯洛：《马斯洛人本哲学》，成明编译，九州出版社2003年版，第1—3页。

3 ［意］米开朗基罗·安东尼奥尼：《一个导演的故事》，林淑琴译，广西师范大学出版社2003年版，第43页。

阮嫂到赌场追讨这活命钱，见章老大恬不知耻，她怒不可遏，操起身后酒瓶砸向他的脑壳，故因以杀人罪名被法庭判刑20年。老校长前来探监，承诺教养小宝。虽身陷囹圄，她依然沉浸于欲望目标的向往中。影片的情节，就在阮嫂追寻欲望目标与章老大的反逆欲望势力、善欲与恶欲的两相对立和对抗中步步推进，呈现影片意旨。

人的欲望及其思想、行为透析出人格的雅俗、尊卑、正邪与人性的美丑、善恶。中国古书《尚书·旅獒》记载召公奭害怕武王玩物丧志，劝王继续修德慎行，“不宝远物，则远人格”，就是强调不贪图远方他国财物，人格就会弘远。孔子认为欲望和行为反映着人格的优劣，“君子喻于义，小人喻于利”。“喻于利”是原欲的本我快乐原则，“喻于义”则是超我的道德原则。英语中人格一词“personality”，是从拉丁文persona演变而来，persona的意思是“面具”。看来英文“人格”的最初含义，也触及人的内在秉性与外在风貌，一如面具。

在叙事影视片中，透过不同的人格特质、性格特征及其动静变化与走向，不仅可以透视人物欲望、动机、目标的尊卑高下，亦可把握到施加影响作用于人的品格及性格的不同时代的本质特征。《结构人类学》就强调，“一种文化或一个文化进程中的事件的丰富性，不取决于它们的内在属性，而取决于我们相对于它们所处的情境”[1]。即如影片《神女》，阮嫂为了实现人的求生和稍许发展的欲望，从母性之爱、屈辱、隐忍、逃避到反抗恶魔，攻击杀人，其人格的变异，完全是她所处的社会地位与当时社会环境使然。当年的影评人就写道：“在历史的巨轮的阴影里，的确也有这样的小人物在爬行着。但是就和这小事情同时生出的是进步，是有着未来，说得更极端一点，就是正有人努力地摧毁着那些使妇女不得不作私娼，使孩子不得不失学的社会制度了。”[2]

包括性格与气质的人格是稳定性与可塑性的统一。性格作为人格的重要构成成分，是人的稳定个性的心理特征，体现于人对现实的态度和相应的行为方式，从本质上表现了人与人格的特征，它是人类先天人性与个体于后天环境及其种种因素影响下所形成的独特个性的综合体。人格及性格特性的形成与发展，既有生物因素的制约作用，也有社会因素的作用，是在遗传、环境、教育因素的交互作用下形成的。中国古代的人格“渐染”说，旨在说明人格是在各

1 ［法］克洛德·列维-斯特劳斯：《结构人类学》，张祖建译，中国人民大学出版社2006年版，第840页。
2 尘无：《〈神女〉评一》，《晨报·每日电影》1934年第12期。

种因素的“熏渍陶染”、潜移默化的作用下逐渐积累而成。墨子曾感叹于染丝“染于苍则苍，染于黄则黄，所入者变，其色亦变”[1]。东汉哲学家王充，仍借用“练丝，染之蓝则青，染之丹则赤”的譬喻，说明“人之性，善可变为恶，恶可变为善，犹此类”，“人之性犹蓬纱也，在所渐染而善恶变”。[2]

中国电视剧《那样芬芳》(2012)以上海新时代改革开放三十年为时空窗口，展示了一个从贵州乡村初来上海的“草根”女孩荣芬芳，历经种种磨难，以其坚韧、倔强、旺盛的生命力和对生活无尽的爱与付出，在上海生存打拼终于拼出自己一片天地的动人故事。她的奋斗史与情感史，也是她的人格及性格从幼嫩到成熟、从不完善到完美的染积过程，犹若小小花草顽强坚韧地扎根生长，离不开阳光的抚育，大地的暖床。如果说林觉民老师给了容芬芳人格的启蒙教育第一课，为她埋下理想的种子，林老师夫妇的邻里友情、外婆的血缘亲情、林越的诚挚爱情，有如滴滴雨露和缕缕阳光洒向芬芳的心田，那么，改革开放的时代则是培育她人格、理想的有机土壤。接受高等师范教育，是芬芳人生道路的重要转折点之一。身为寄人篱下的草根女孩，继父是正在服刑的杀人犯，想要迈入高等学府门槛，不消说在“神女”阮嫂所处的旧社会，即便在新中国成立后极左思潮肆虐时期，十之八九也只能望洋兴叹。而她，成长在一个好时代，不仅念了大学本科，还读了特殊教育专业硕士研究生，这不仅为她开创特殊儿童教育园地铺平道路，也为她特有的独立自我的人格，出污泥而不染的气质，特别是吞咽并化解一切生活中的暗淡的博大胸襟夯下坚实的根基。因此，《那样芬芳》散放的不只是励志与美德的正能量，还有中国大变革时代新特质、新景观的芳郁气息。

2. 动力格局与情节点

影视片的主人公，在主观内在世界或顺应、或悖逆外在客观世界的过程中所产生的欲望目标、动机和动力，将有主动进取的施动力与驱动而为的被动力、内动力与外动力、主动力与阻动力及助动力的种种区别。

动力产生于两极对立及其冲突乃至统一的过程中。《周易》认为“一阴一阳之谓道”，一切存在物均产生于阴阳两极的对立统一，都通过两个环抱一体

1 [清代]孙诒让：《墨子间诂：所染第三》,《诸子集成》(5)，岳麓书社1996年版，第9页。

2 [汉代]王充：《论衡》,《诸子集成》(9)，岳麓书社1996年版，第14页。

的阴阳鱼圆形本原即“太极”派生而出。宇宙万物的存亡、运动和发展，就在于两极的对立或过渡、融合、统一中。因此，叙事影视作品情节动力格局的思维，也就“有赖于这些双项对立”[1]的本质规律。侯曜1926年出版的《影戏剧本作法》就引述了这一观念：“没有争点就没有戏剧。”该书还指出，“其直如矢，其平如砥”的剧情，不能引起观众的兴趣和同情，“危机，冲突，障碍，就是使剧情曲折的地方，也就是决定剧中人物命运的地方。剧中人能战胜这些困难，就是喜剧，不然，就是悲剧”。[2]

美国有的影视编剧指南归纳的诸如爱情、飞黄腾达、灰姑娘式、三角恋爱、归来、复仇、转变、牺牲、家庭等模式，[3]都是两极对立冲突的场域。爱森斯坦说：“情节本身就是战斗——冲突。”[4]“双项对立”核心及其冲突元素，将存在于人类主客观世界任何领域之中。

如果说陈凯歌执导的前一部影片《边走边唱》（1991），是通过盲人老“神神”实践师傅的遗嘱，历经七十年终得“千弦断，琴匣开”，换来的药方却是一张白纸，使他成为历史谎言的牺牲品，而他又企图将谎言传递给徒弟石头的这一寓言式作品，展开创作者对于“有与无、真与假”的哲学思辨；那么，《霸王别姬》（1993）则在一系列双项对立的哲学范畴，如善与恶、美与丑、真与假、“雌”与“雄”、顺与逆、忠贞与背叛、显贵与卑贱、情感与金钱诸多对立项构成的叙事语境中，通过程蝶衣、段小楼、菊仙三人，由同名京剧剧目的舞台演绎而纠葛一道，经由半个世纪的风雨历程而终于重演“霸王别姬”的悲剧命运，阐发创作者对人世、人生、人性的哲学思考，并透过电影意象创造表述其审美意识。

影片悲剧美的创造，并非仅仅驻足于双项对立表层叙事话语结构，即格雷马斯的语义“矩阵模型”[5]中S1“正者”与S2（反S1）“反者”对立项的静态结构营造，而是着力于“道之动”，侧重在动态中以动势展示或揭示人、人生、人性、人世、事理从S1向S2（反S1），即“反者”的逆向转化，从而形成反常性

1 ［美］弗雷德里克·杰姆逊：《语言的牢笼》，钱佼汝译，百花洲文艺出版社1997年版，第30页。

2 侯曜：《影戏剧本作法》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第62、53页。

3 ［美］L.赫尔曼：《电影电视编剧知识和技巧》，朱角译，文化艺术出版社1983年版，第39—41页。

4 ［俄］爱森斯坦：《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社2003年版，第67页。

5 ［法］A.J.格雷马斯：《论意义》，百花文艺出版社2005年版，第140页。

突变与畸变，并进而揭示人的个性形成与变化的动因。

譬如，片中关师父在戏班子里俨然一位严父，一片善心善意。然而在旧社会，他及其科班信守的是“要想人前显贵，必当人后受罪”，“不打不成角儿”，处之以暴力，致使事与愿违走向反面。科班里，小豆子原本执拗于自己“本是男儿郎，又不是女娇娥”，惨遭暴打也不讨饶。可是逃跑后，看了名角儿的《霸王别姬》，竟又转向自己的反面，自动回归科班，自甘受罚，自跪于祖师爷像前听关师父说戏，听到楚汉相争霸王别姬故事的悲壮处，不禁噙泪自掌嘴巴。成了角儿的程蝶衣，为了救师兄免遭屠杀去给日本人唱堂会，但是适得其反，获救的段小楼闻知原委，不禁朝他脸上狠啐一口拂袖而去。小四本是程蝶衣当年惨遭张公公凌辱后从故宫墙根下抱回的弃婴，又在师父去世科班散伙之际，被蝶衣和小楼、菊仙夫妇所收留。然而正是他于时势风云乍起之时率先起来上纲上线，批判程蝶衣对于现代戏的迷茫与质疑，进而取代了蝶衣的戏中虞姬角色，并在“扫四旧”运动中戴上红卫兵袖标，进行更加超常的表演。

影片在意象创造及其情节构思上，消解了所谓“善有善报，恶有恶果”的因果报应观念及“婊子无情，戏子无义”的世俗偏见，融合了反叛传统的现代理念和创新之道，从而以电影意象揭示人世、人生、人性的某种反常性与复杂性，力图切近历史与生活的真实状貌，生发新颖而可信的艺术真实与美感，其对人物性格与心灵互动的充分表达尤具价值。

叙事动力体现于人物的思想行为。人物意象的动力结构谱系中，有像好莱坞主流影视作品里多数主人公那样，无论天使还是恶魔，都欲望蓬勃，目标明晰，腾腾跃跃，大有一切不在话下之势，借助凭虚构象的英雄情结化为推进情节发展的施动力量，不断擦出亮人眼球的火舌。有的影片，尤其是欧洲现代主义电影，其男女主人公除却人性原欲，往往貌似意识淡薄，被动应对日常生活中的突发事件，欲望目标且飘忽不定，致使故事情节松懈散漫，平淡直行，又着意以日常生活事件的张力及其节奏形态为蓝本，与传统叙事电影相比照，呈现解构传统、消解故事叙事的“反叙事”、“反电影”以及内心写实主义的特色。正因如此，它适应了现代主义电影艺术表现重心从外在物质运动移向内在精神世界、从传统叙事转向心理叙事或非连续性叙事的需求，强化了心理叙事的内在动力。

安东尼奥尼的《奇遇》（L'Avventura，1960），凸显了人物的情感危机与心

理焦虑所形成的推动心理叙事的动力。影片在外交官女儿安娜失踪之谜的线索窗口内，嵌入安娜与桑德洛、桑德洛与克劳迪娅两桩“情事”相衔接的毗连窗口。影片开端，安娜即已陷入情感危机。父亲告诫她“那个男人永远不会和你结婚的”，她则回应“还没有想过嫁给他”。安娜和挚友克劳迪娅从罗马赶了半天路来到建筑师桑德洛的公寓楼下，却又不想见这久未谋面的情人，克劳迪娅颇有微词。忽然瞥见桑德洛正在窗口注视她们，安娜又突发冲动，上楼同他冷漠地亲热一番。他们三人与几位朋友驾游艇出海，在石岛上两人又为结婚与否发生口角，不欢而散，安娜就此失踪。克劳迪娅和桑德洛同大家找遍整个小岛，一无所获。两天里，海岸警备队全面搜寻石岛，仍不见其踪迹。克劳迪娅坚信安娜还活着，就在与桑德洛擦身而过的两手间触碰中，意识到两人情愫暗生，桑德洛寻借口追随到船舱拥吻了她。于是，两人追踪破解安娜失踪迷雾的漫漫长路，演变为两人求索爱情与生存意义之旅。克劳迪娅置换了安娜，对桑德洛的热情追逐从躲闪、推拒，到为原欲所驱使而怅然、困惑，身陷情网，并为安娜活着而纠结和焦虑，直至最终为桑德洛突然移情他人而万念俱灰。影片作为“情感三部曲”之首，深刻揭示了“二战”之后欧洲城市现代生活里中产阶层内心世界的荒漠与废墟，凸显“苦难或死亡应该是我们的欲望”[1]。

安东尼奥尼曾说：“百合花瓣里的阴影，把百合花衬托得更白了。”这如同《汉书·艺文志》所说的“相反而皆相成”。叙事性影视作品中，无论是施动或被动，外在动力与内在动力，其推进情节叙事或心理叙事的能动作用，以及事象所隐藏的张力、价值与意义，都将在欲望与反欲望、动力与阻力、正能量与负能量诸多“两极对立”与对抗、对照中得以显现，“一如花开展示了树的张力”。[2]

对立与对抗的元素及过程，不仅是情节矛盾与冲突构成的必要因素，并且是映衬正邪、尊卑、高下的必备条件。新浪潮影片《奇遇》，因为有无视爱情价值与意义而随意挥霍的安娜、追求与放纵原欲的朱莉娅、游戏情感与人生的帕特丽夏、随时不忘猎色的药店老板，特别是多情善变的桑德洛，同克劳迪娅

1 ［意］米开朗基罗·安东尼奥尼：《一个导演的故事》，林淑琴译，广西师范大学出版社2003年版，第19页。

2 ［意］米开朗基罗·安东尼奥尼：《一个导演的故事》，林淑琴译，广西师范大学出版社2003年版，第90、58页。

相比对，才衬托出她的人格亮彩和内心波澜的价值。

影片《奇遇》，显然立于女性视点，给予克劳迪娅一种同情、怜爱和人性关怀，并寄以异于传统的新道德理念，而这正是通过克劳迪娅自我心理的内在冲突展现的。当她感受到桑德洛情网的张开，内心便卷入两个自我矛盾与博弈的旋涡，既为他的热情所牵动，甘愿留岛同他一起搜寻，且又心慌意乱，或匆忙离身，或迅速挣脱其拥抱。在去蒙塔尔多的列车上，对突然现身的桑德洛，惊诧之余，一方面申明不愿意被他跟随，不想看见他，然而当她赶他下车后又背靠车板不禁怅然。心神不宁一直延续到西西里巴勒莫，令她不时张望窗外，直到痛下决心去找桑德洛。在她确认看清他的心并得到“结婚”的承诺，才不再反抗而全身心地接受和享受奇遇的爱情。在他俩驱车抵达塔奥明纳镇，她的内心冲突和自责涌向高点，为自己几天前“一想到安娜万一死了就受不了”，而现时却“怕是安娜回来了”而自感可耻，羞愧之至。然而，就在多雾的黎明，他惊异地发现饭店大厅沙发上滚在一起的竟是桑德洛和一性感女郎。海边长凳上，桑德罗在抽泣，伫立身后的克劳迪娅，颤动的手指欲抬又止，最后终于伸出手去，抚摸他的头发，缓慢而温柔，陷于五味杂陈的矛盾心态。

克劳迪娅的心理发展与人格显现历程，既有自我内因的主动力，又有外因的助动力，并且经由几个转折点。内因动力是她的性欲与情欲难以抵御桑德洛的热情挑战与吸引，外因的辅动力则是孤独的处境，他者原欲的感染与诱惑。荒芜石岛上，克劳迪娅所见证的朱莉娅对克拉多亦步亦趋的追随，雷蒙多与帕特丽夏的舱中调情；列车车厢内一对异性邂逅者关于“首先是爱情”的言谈理念，令业已默许桑德洛紧握其手的克劳迪娅为之动容，所以赶他下车之后怅然若失；于巴勒莫一间画室里，满是裸体画，特别是朱莉娅同小画家放纵的情欲，促动克劳迪娅立下决心前去会合桑德洛。这三者都是推进她心理变化的外动力和助动力，都是外在的“渐染”因素，也是影片内在心理叙事与外在情节叙事的转折点。

在影视作品的情节进展中，这种转折点可称为情节点。情节点是叙事情节正向或逆向发展的关键岔口和动力泵站，拥有引势而发的突破力或蓄势待发的重力场，具有激变、突转或逆转，所谓“拽之通体俱动”的不凡功力。美国电影编剧理论家悉德·菲尔德也说：“情节点，它是一个事件，它‘钩住’动

作，并且把它转向另一方向。它把故事推向前进。”[1]英语中的“hook”相当于汉语的“钩”，具有“钩住”作用，译为“钩牵”更为恰切。情节点对于故事情节的发展，不仅在于“钩住”，更在于要“牵动”方向，是足以“钩挂牵引”情节线朝着不同方向进展的重要节点。

具有“钩牵”功能的情节点，也正是作品的“关纽”所在。唐代诗人杜牧的《张好好》即有“繁弦迸关纽”之句，“关纽”是指弦乐器上的转轴，转喻而用即指关键、枢纽。宋人陈善的《扪虱新话》就认为“关纽”与意象的立意相关，同为宋人的范温与胡仔在他们的《潜溪诗眼》和《苕溪渔隐丛话》中都相继强调“意处关纽”的概念。近人王国维的《宋元戏曲史》还把“关纽”概念运用于戏剧情节阐释上。

情节点作为情节意象的“关纽”，既是“钩子”，“把故事串起来，并把它推向前进”[2]；同时，也是“扣子”，扣住悬念，牵引观者的思维与心绪。它也必然涉及“意外关纽”。《奇遇》中克劳迪娅的心理进程，如若没有上述三个情节点关纽的钩牵，就会失去真实可信的依据。桑德洛由于安娜失踪致使对克劳迪娅感情突然升温、见异思迁，因有克劳迪娅对他质疑与考量的诸多前因情节点为之铺垫，使得他刚刚信誓旦旦旋即又与时髦女郎滚作一团、继而又痛哭流涕的突转，成为既出人意料之外却又在情理之中的情节意象。

四、情节文本基本结构

中国早期电影人侯曜的《影戏剧本作法》，比较详细地阐释了影戏故事片“剧情的结构”[3]。明代文人谢肇淛《五杂俎》论画时也曾说，“有故事便须立意结构”。电影电视作为活动照片与活动绘画，对故事情节的叙述，其文本结构亦具大体须有、定体则无的格局与规律。

1 ［美］悉德·菲尔德：《电影剧本写作基础》，鲍玉珩、钟大丰译，中国文联出版公司1985年版，第106页。

2 ［美］悉德·菲尔德：《电影剧本写作基础》，鲍玉珩、钟大丰译，中国文联出版公司1985年版，第114页。

3 侯曜：《影戏剧本作法》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第58页。

1.“凤头猪肚豹尾”说与三幕架构

在中华文化发展史上，对于叙事意象文本结构的探讨，元代文人王恽（1227—1304）曾提出：“入手当如虎首，中如豕腹，终如虿尾。首取其猛，腹取其楦穰，尾取其螫而毒。”[1]这个三段论，譬喻颇形象，其中“虿尾”的“虿”，是古书所指蝎子一类的毒虫。虿尾曾比喻书法上的“趯”笔，亦泛指书法遒劲。元末明初学者陶宗仪（1321—约1412）的《南村缀耕录》卷八中还记载，元代杂剧家乔吉（1280—1345）提出“凤头猪肚豹尾六字”说，“大概起要美丽，中要浩荡，结要响亮。尤贵在首尾贯穿，意思清新”。这个三段论，形象而通俗，且含义准确，被广为认同传播，影响深远。

侯曜的《影戏剧本作法》就承继传统三段论，阐述故事影片“在结构形式上讲全剧分为三段：（一）起头（Beginning），（二）中段（Midway），（三）结局（End）。”他认为，起头把剧中重要人物和剧中的着眼点先叙述一下，使观者明了剧中问题之所在，然后慢慢的把剧情向上发展到了最高点，剧情已登峰造极。等到剧中问题渐渐解决，再慢慢的向下收束，到一个论理的结局。亦有剧情发展到最高点即结局的。[2]

叙事意象文本结构的三段论，在美国影视编剧指南中，相对应的有20世纪70年代的“三幕架构”说。叙事影视片“如同所有的故事一样，它有一个明确的开端、中段和结尾”[3]，就是第一幕开端（Beginning），第二幕中段（Middle），第三幕结尾（End）。英国1996年出版的《电视与社会》也认为故事叙事通常包含三个阶段。“它以谜团、疑云或吸引读者注意力的一连串问题开始。第二阶段是悬念阶段。在此期间，谜底始终未解开，但故事一直朝前推进，死结几乎拧得越来越紧。在第三阶段也就是最后阶段，谜底解开，疑云释去，故事就此画上句号。”[4]

这“三幕架构”说和“三阶段”论，同中华文化的“凤头猪肚豹尾”说以及中国早期电影理论的三段论，与亚里士多德有关一个戏剧要有开头、中间和结尾

1 ［清代］王士祯：《池北偶谈》，中华书局1982年版，第301页。

2 侯曜：《影戏剧本作法》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第59页。

3 ［美］悉德·菲尔德：《电影剧本写作基础》，鲍玉珩、钟大丰译，中国文联出版公司1985年版，第1页。

4 ［英］尼古拉斯·阿伯克龙比：《电视与社会》，张水喜等译，南京大学出版社2007年版，第19页。

之说，虽然纵隔千百年，却遥相呼应，如出一辙，一脉相承，只能说其理论都抓住了事物的本质规律，切中肯綮，因而也就具有同一性和普适性。

“三幕架构”的第一幕，或称开端，可视为建置（setup）部分。虽然约占全本25%的容量，但要引入矛盾，至少设置一个举足轻重的可观情节点，拥有“凤头”之美。例如意大利影片《奇遇》开端部分，情节点就是安娜失踪。之前，父亲的告诫，安娜先是变卦继而又冲动勃发，海里游泳编造的鲨鱼谎言，荒岛上的争论，这些故事情节都是为展示人物关系、人物个性、交代矛盾与冲突进行铺垫。建置是意象文本的奠基与蓄势。在建置中，对全片起到“钩牵”作用的是安娜的失踪，不仅为观众设下谜团悬念，重要的是搬动了情节轨道的道岔，实现了女主人公的置换和情节线索窗口的转换，为桑德洛与克劳迪娅的奇遇恋情架设不可或缺的桥梁。

第二幕或称对抗。作为主体部分的中段，倘要无愧为“猪肚”，不能只在意它通常至少占据全片50%的时间与空间，尤应充实而有光辉。“充实之谓美，充实而有光辉之谓大。”[1]中段的大而美，将体现于欲望目标与目标障碍、欲望与反欲望、主动力与阻动力之间的强烈冲突和充分对抗，故事情节波澜起伏且有高潮，主人公人格光彩与性格特征充分展现，意象之意主旨亦即得以有机建构与抒发。《奇遇》的欲望目标，从开端闪烁不定到中段云破日出，其寻觅安娜踪迹的目标只是虚设且予以遮饰，旨在为观众设置迷雾和悬念，真正价值全然在于为奇遇恋情的欲望目标铺设跳板。寻踪目标的举步维艰经历，重合了男主人公追逐新欢和女主人公内心冲突的历程。桑德洛的追求与被拒、克劳迪娅的本我与自我的冲突，形成内外两个范畴的对抗，推动情节步步进展。桑德洛被逐下车的情节点，既为设悬，也制造了一个危机和小高潮。另一高潮涌现在诺托城一家旅馆前，克劳迪娅惧怕谜底破解即在眼前，惊恐、难堪、羞愧、悔恨、自责，犹如火山岩浆喷薄而出。

第三幕或称结局。如果说“虿尾”的“尾取其螫而毒”之喻，略显晦涩，那么“结要响亮”的“豹尾”，则比美国影视编剧指南所说的“故事需要有一个有力的结尾，以便使人理解并求得完整”[2]还要精到透辟，且通俗形象。《奇遇》中，继钟楼承诺、奇遇恋情已趋明朗，自桑德洛与克劳迪娅入住圣多米尼

1 ［清代］焦循：《孟子正义》，《诸子集成》（2），岳麓书社1996年版，第665页。

2 ［美］悉德·菲尔德：《电影剧本写作基础》，鲍玉珩、钟大丰译，中国文联出版公司1985年版，第5页。

哥饭店，即步入结局。为“豹尾”奇效的惊现，影片又孕育了两个小情节点铺垫。一是桑德洛临去酒店晚会前，回应克劳迪娅的柔情请求先是一句“我爱你”，继而便是“我不爱你”，尽管转身一笑说“那不是实话”。二是走廊里桑德洛邂逅了曾经引发一座城市街头骚动的性感女郎。由此引爆结局的突转性情节点：桑德洛的背信弃义，从而点出全片之“眼”，即中产阶级的爱情与宣言，不过是炫目的易碎品，亦是谎言。

2.“起承转合”说与四大跨度结构

王昌龄（698—766）是盛唐著名诗人，他的诗作“其美收之不尽”，后人誉为“七绝第一”、七绝“圣手”[1]。他的“起承转合之法，自此而定，是为唐体，后人无不宗之”[2]。影响之深广，连《红楼梦》第四十八回中，香菱请教作诗之法时，黛玉便跟她说“不过是起承转合”。清初文学批评家金圣叹在《读第五才子书法》中提示世人，“凡人读一部书，须要把眼光放得长”，须关注“中间许多事体，便是文字起承转合之法”。[3]这不仅表明“起承转合之法”在明末清初已经运用于小说批评研究实践，同时也说明“起承转合”既然适用于小说叙事情节的建构，那么也就完全可以延伸至包括影视片在内的大多叙事意象的创造实践。

20世纪20年代初，周剑云、程步高为昌明电影函授学校所写的讲义《编剧学》便强调：“做文章忌平，编剧也要忌平，什么地方要伏线，什么地方要拍合，什么地方要明写，什么地方要暗写，什么地方要衬托，什么地方要反振，这些关节，都要通盘打算，规划全局，此之谓结构。”[4]所言亦无外影片情节结构的价值和起承转合的章法。

美国电影学家克莉丝汀·汤普森认为，大量的影片“明显分为了四个大跨度部分”，“四个部分称为开端、铺垫、进展和高潮”，“高潮之后常常跟随一个短短的尾声”，[5]其实正呼应着中华文化的“起承转合”说。

---

1 ［清代］潘德舆：《养一斋诗话》（卷二），中华书局2010年版。

2 ［清代］吴乔：《围炉诗话》（卷二），清嘉庆借月山房汇钞本。

3 ［清代］金圣叹：《读第五才子书法》，《水浒传会评本》，北京大学出版社1981年版，第17页。

4 周剑云、程步高：《编剧学》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第38页。

5 ［美］克莉丝汀·汤普森：《好莱坞怎样讲故事》，李燕、李慧译，新星出版社2009年版，第27—28页。

（1）“起”——开端与奠基

叙事性影视作品的“起”即开端，犹如戏剧开场。如何“起要美丽”，清代戏剧理论家李渔主张美在适宜，“入手之初，不宜太远，亦正不宜太近”，“太近老实，不足法”；至于“有名脚色，不宜出之太迟”，因为“太迟则先有他脚色上场，观者反认为主，及见后来人，势必反认为客”。李渔强调开场非但“一本戏文之节目全于此处埋根，而作此一本戏文之好歹，亦即于此时定价”[1]。

叙事意象文本之“起”，须重在此处此时开始布局，奠基“埋根”，建置故事，同时定调、定位、“定价”，确立基本走向及其意义与价值。为此，必须寻找并确立最佳切入点。侯曜的《影戏剧本作法》引用英国谚语说：“良好的开始，就是一半的成功。”戏剧的起头非常重要。一开始就要用极聪明的、极经济的方法把剧中问题之所在和重要剧中人的历史、性格、遭遇介绍出来，一开始就给观众一个极明了的概念，不使观众坠入云雾中。于是观众兴趣横生，渐入佳境，期待剧情发展。[2]

中国影片《红高粱》，是以全黑画面中第一人称“我”讲述“我爷爷我奶奶”故事的独白为引子，淡入轿夫们颠轿戏弄九儿的场面，也就是引人入胜的故事的发端。

一部叙事性影视作品，倘能像美国影视编剧指南所说，“应该很好地选择开端”，令观赏者“十分钟，就在十分钟内，你就会对所看的这部影片做出决定”，[3]诸如它的主要人物，所要讲述的故事及其矛盾冲突的前提、情境等信息，才会“抓住或钩住”观众。

姑且仍以海外名导名片为例，以便探讨中华文化意象美学相关理念的广泛适用性。斯坦利·库布里克的《大开眼戒》（Eyes Wide Shut，1999）改编自奥地利作家阿瑟·施尼茨勒1926年的小说《梦幻记》。较之库布里克其他影片，其显著特色是叙事事象的营造。它在一个3天时间框架的结构里，以性与毒品为两个基本叙事范畴，通过医生比尔与妻子艾莉丝实实虚虚两条“性经历”线索，展现一个中产阶级家庭夫妻关系从凝滞、躁动、疏离、抉择到煎熬、回归的历程，

1 ［清代］李渔：《闲情偶寄·词曲部：格局第六》，《李渔随笔全集》，巴蜀书社1997年版，第48—49页。

2 侯曜：《影戏剧本作法》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第59页。

3 ［美］悉德·菲尔德：《电影剧本写作基础》，鲍玉珩、钟大丰译，中国文联出版公司1985年版，第68页。

揭示了美国乃至西方现实社会某些层面的生态与心态。

家庭医生比尔与妻子艾莉丝结婚九年，情感生活中已不知不觉产生板结的因素。影片开场即有所展露。圣诞节前两天受雇主之邀欲参加派对晚会，近期一直赋闲在家的艾莉丝行前特地换上大领口透视装，愈加显露窈窕美丽的身材，不禁询问丈夫“看上去怎么样”，丈夫说“完美无缺”，妻子又问“头发还好吗”，丈夫边打理衣衫与领结边说“棒极了”，妻子却说“你根本就没看我”。影片开头这简短对话，即已显现夫妻之间业已存有隔阂与缝隙。舞会上，两人受到来自不同方向的性诱惑。匈牙利富翁邀请艾莉丝共舞，从神情到语言极尽挑逗诱惑之能事，艾莉丝终以对丈夫的爱相抵御。比尔亦以“爱自己的漂亮妻子”而巧为周旋，婉拒两个女模去“彩虹尽头”的蛊惑。幸好雇主齐格勒派人唤他上楼解救做爱后吸毒过量的模特，得以脱身。尽管他俩都挣脱了性原欲的诱惑，然而夜里比尔与艾莉丝于镜前拥吻时，她隐约透露一丝无奈与冷淡。影片开端即已埋下情感出轨的动因种子。

（2）“承”——衔接与铺垫

“承”，是承接、相衔、承续，具有承上启下功能，是故事情节“凤头”与“猪肚”接壤地带，其使命就是铺垫，架桥，为情节进展催马加鞭。“凤头”与“猪肚”的熔接与融合，既可有顺向正接，亦可有逆向反接，但通常以逆接为主。因为逆向而接一个阻动力，才可能为主人公欲望目标的实施制造障碍，增强对立元素的对抗性，推动故事齿轮沿循一个新方向加速转动。即如《奇遇》，安娜失踪之谜如果三步两步便迎刃而解，桑德洛与克劳迪娅的奇遇恋情必然失去发展的时间与空间，无机而为。

欲望与反欲望、主动力与阻动力的对抗，将凭借大小不等的情节点得以推进。《大开眼戒》里，一个重要情节点关纽是艾莉丝与比尔同吸大麻后，借着亢奋状态吐露真情，向丈夫坦陈去年夏天度假曾邂逅一年轻海军军官，只因同上电梯对自己“看了一眼”，便萌生为一夜情而不惜抛弃一切的念头。妻子的坦白几乎摧垮比尔先前的自信，就在他去向一位病故的患者之家致意的当夜，由想象而滋生且膨胀起来的愤懑、嫉恨与报复心态，致使原本坚信妻子绝不会不忠于他，起初尚可抵御一位逝者女儿主动献出的热吻，其后虽为狭路相逢的妓女所动摇，毕竟又因妻子的电话而抑制原我的放纵。但是，继自信渐次瓦解的两个关纽之后，比尔听过老同学尼克的陈述，尤其获得通行暗语的情节点，驱

动比尔的欲望目标终竟生成，甘愿为神秘的蒙面聚会及其众多美女铤而走险。

新西兰导演彼得·杰克逊编导的《金刚》(King Kong，2005)，伴随摄制组在骷髅岛遇险的叙事线索，又交织着“二情”两条主要线索。一是失业后刚在摄制组就职的女演员安·黛萝与贫穷剧作家杰克·德理斯的爱情，二是美女安·黛萝与金刚的友情。因此，影片的情节结构就又有“二承”，两个承接。

在1933年美国经济大萧条时期，安·黛萝所在的马戏杂技剧团倒闭，只好另谋出路，她饥肠辘辘不得不顺走一个水果，却被店老板捉个正着。但最终被电影摄制组导演卡尔巧妙解救。因票房惨淡无路可走的卡尔，决计不顾一切开拍他心中的冒险巨制，佯称去新加坡，实则到靠近苏门答腊半岛的一个神秘荒岛拍摄探险影片，正苦于女一号出走，决定起用安·黛萝。安·黛萝原本就仰慕剧作家杰克的才华，尔今同舟共济去拍新片，不禁为相貌平平的杰克其善良赤诚的心地所撼动，渐生情愫，直至两人舱内拥吻。这是第一线索的承接与铺垫。

“金刚”虽为片名，但出场较晚，只在海上航行时被一个船员说起“非人非兽”的怪物，作为铺垫。直至剧组登临骷髅岛，遭遇土著岛民围攻，旋即为船长率众营救，却在海上风暴中被岛民劫走安·黛萝，将她作为祭品，而后又被孤独的金刚掠走，才正式拉开影片第二条线索的序幕。

(3)“转”——进展与转折

“转”，作为叙事影视片意象文本第三大跨度的进展与转折部分，不仅“宜紧忌宽，宜热忌冷”，并且“宜生忌熟”。李渔说：“戏法无真假，戏文无工拙，只是使人想不到，猜不到，便是好戏法，好戏文。”[1]这就必须营造悬念与突变。

斯坦利·库布里克的影片，往往以独特的视角、独特的手法、独特的形态表述他独特的感知与情节构思。《大开眼戒》中，如果说妻子的“意识”出轨像“梦现实”般诡异，那么丈夫的“寻求”出轨经历则像诡异的“现实梦”，疑阵遍布，悬念重重。譬如，根据钢琴演奏师尼克提供的地址与暗语，隐去自身面目后，比尔顺利混进神秘豪宅，真的步入“彩虹尽头”，见到一个以形形色色面具伪装起来，且具宗教仪式色彩、原欲横流的性乱世界，已非常人想象。突然，一位曾向比尔颔首致意、戴着牛角面具的人，偕一羽冠裸女朝他走来。在其示意下，该女子趋前告诫他身处险境，赶快逃走。比尔问她是谁，为什么要

1 [清代]李渔：《闲情偶寄·词曲部：格局第六》，《李渔随笔全集》，巴蜀书社1997年版，第50页。

帮助自己，均自成谜。这一情节点关纽，既像钩挂，牵动情节的转向，又像纽扣，扣上悬念的包袱，包裹了悬念。

情节进展的神来之笔在于，传话说司机在大门急着跟比尔说话的侍者，却带他走进气氛异样的大厅。红衣主持手握权杖，端坐圆心，乃是阻动力化身。他喝令比尔走向前来回答所询口令后，却断言“那是进大门的口令”，随即喝问“进屋子的口令”。就在比尔迟疑时，红衣人勃然变色，厉喝把面具拿下，脱衣裸身。四周的黑衣假面人随之收拢包围圈，冲突中危机一触即发。

身处山穷水尽之境，突然又有一个柳暗花明的突转。随同一声“住手”厉呼，只见那羽冠裸女伫立楼台，高呼：“放他走吧，我愿意为他赎罪！”但红衣人警告比尔，只要把看到的事情对外泄露一个字，连同家人都要承担严重后果。仰望楼上羽冠裸女被带走，比尔关注其后果，红衣人说“没有人能救得了她”。比尔虽然得以转境，但他与裸女都面临死亡预告。

彼得·杰克逊的重拍片《金刚》，自安·黛萝被银背巨猩掠走后，影片的“二情”线索便呈现平行交叉演进状态，构成杰克为爱情援救安·黛萝和巨猩金刚的反援救、导演卡尔为创造“世界第八奇迹”围捕金刚和黛萝帮助金刚反围捕的两相对抗。为援救黛萝，杰克和摄制组全员以及船长与水手重又登岛，并进入热带雨林，遭遇恐龙、巨型蜈蚣、蜘蛛、蝗虫与食肉软体虫的攻击。也正是金刚勇猛地同恐龙肉搏，庇护了黛萝，赢得她的好感与信赖，化敌为友，有了影片情节的一个初步转折。影片的最大转折是金刚追至海岸，企图夺回黛萝时，被怀着蓬勃欲望的卡尔指挥水手用氯仿迷倒，金刚被运至纽约，作为百老汇舞台演员以谋利。

（4）“合”——高潮与结局

“合”，即合拢、聚合、会合。李渔称其“全本收场，名为‘大收煞’”。他强调“会合之故，须要自然而然，水到渠成”，“最忌无因而至，突如其来，与勉强生情，拉成一处”，并认为那种“骨肉团聚，不过欢笑一场，以此收锣罢鼓，有何趣味”，倡导“水穷山尽之处，偏宜突起波澜，或先惊而后喜，或始疑而终信，或喜极信极而反致惊疑”，“始为到底不懈”，令“收场一出，即勾魂摄魄之具，使人看过数日，而犹觉声音在耳、情形在目”。[1]

1 ［清代］李渔：《闲情偶寄·词曲部：格局第六》，《李渔随笔全集》，巴蜀书社1997年版，第50页。

所谓“偏宜突起波澜”，就是要在收场之前掀起情节发展的高潮。侯曜的《影戏剧本作法》指出，剧情发展到了一个极度，就叫做最高点。到了最高点就如“银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣”。最高点是剧中所有线索汇集之处，是剧情的中心。[1]

瑞典电影家英格玛·伯格曼也说：“最高潮一定在结局。”[2]高潮通常是中心情节点，意象文本中对立冲突的极点，危机的总爆发，因而也是最动人心弦的转折点和悬念。《奇遇》的高潮是雾气弥漫的清晨，克劳迪娅在酒店里发疯般地找寻桑德洛，她怕安娜回来，“感觉到她好像回来了，他们现在在一起”，是她与桑德洛奇遇恋情线和自我内心冲突线相纠结的总危机。

《大开眼戒》的高潮，一是比尔清晨回家后，妻子向他倾诉比尔看着她与海军军官及多个男人群交的诡异的梦境；二是其后比尔得知尼克被人押走，收到神秘豪宅递出的警告信，夜间有光头人在跟踪，且又目睹停尸间里裸模的尸体，似乎面临死亡威胁。他危于内外交困的两条线索的会合。

高潮与结局，既不能无因而至，亦不可无因而解。倘要“自然而然，水到渠成”，这不仅要“有一个强有力的、直截了当的结尾，有一个明确的解决”，并且要明示“如何解决的”。[3]既然“结局”意味着“解决”，那么只有具备主动力的内因和“非S1”或“非S2”助动力的外因，且有前因铺垫，才能使高潮缓解与危局破解的后果顺理成章、令人信服，使得“关纽”系结的悬念“包裹”顺利抖开，释放其艺术意象的意义与价值。

《大开眼戒》中，助动力来自雇主齐格勒。他作为解铃人，既知昨晚之事，也全知后来之事，他就是戴着牛角面具的在场者。他责怪是尼克的错，也自责介绍尼克去那里，坦承自己找人跟踪比尔，并把尼克送回西雅图。比尔问及是否第二个口令让自己露出马脚。齐格勒坦言，“根本没有第二个口令”，其原因在于比尔是坐计程车而来，并且在大衣口袋里有租借礼服的单据。作为系铃人，齐格勒告诉他即便尼克脸有淤青，也要比应得的处罚轻，至于有女人警告他，最后为他挺身而出，都是“刻意安排的，是假的，这一切就像演的

1 侯曜：《影戏剧本作法》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第61页。

2 ［瑞典］英格玛·伯格曼：《伯格曼论电影》，韩良忆等译，广西师范大学出版社2003年版，第79页。

3 ［美］悉德·菲尔德：《电影剧本写作基础》，鲍玉珩、钟大丰译，中国文联出版公司1985年版，第58页。

戏”，为把他吓得半死，乖乖闭嘴。其关键在于昨晚惹了大麻烦，那些人并非普通人物，如果说出他们的名字“你会吓得睡不着觉”。从而画龙点睛，点出影片意象之意的主旨。

历经艳遇和惊险，比尔夫妇意识到“一场梦也不只是一场梦那么简单”，“重要的是我们都醒来了，而且但愿我们都能一直保持清醒”，揭示出影片意旨的又一侧面。

叙事性影视作品结局有封闭型与开放型两种。即如《大开眼戒》的封闭型结尾，“所谓有团圆之趣”[1]。贴近传统型叙事的影视作品大多采用封闭式结尾。新浪潮导演安东尼奥尼担虑“一旦锁定结局，故事可能就有内缩死亡的危险”[2]。《奇遇》的开放型结尾，预留了想象空间和延续性线索窗口。开放型结尾适用于为影片续集“再赋予另一个空间”，特别是电视连续剧的各集之尾，富有“且听下回分解”的悬念感。

至于布拉德·安德森导演的《地狱病院》(Stonehearst Asylum，2014)，改编自爱伦·坡短篇小说《塔尔博士和费瑟尔教授的疗法》。片中，自称来自牛津大学的精神病医生爱德华·纽盖特，终于赢得美丽端庄的贵妇人伊莉莎·格拉芙的芳心，并且协力营救出囚禁于地牢的真正院长等人。然而，他与伊莉莎成功逃离石枢医院后，又有两人驾车前来病院，是伊莉莎·格拉芙的丈夫与一位医生欲接伊莉莎出院，竟说爱德华是冒名顶替的逃亡病人。这异峰突起的影片结尾，其意象之意分外耐人寻味，令人思索一个疯子的欲望世界，其差异只在真与伪、善与恶、益与害。

“愈是伟大的艺术，愈是能感动人心”。1927年，中国的一位影评人就在《电影的文艺化》中提出，所谓伟大，并不是只在乎滑稽，引人笑，并不是只在布局的奇特，以投合低级的趣味，乃“是在诚实地写真正的人生——蒸馏了的人生，结晶了的人生”[3]。侯曜在《影戏剧本作法》中，也曾强调影戏的故事叙事“是人类动作和精神的表象”，“是解释人类精神的”，因而要注重表现“剧中

1 [清代]李渔：《闲情偶寄·词曲部：格局第六》，《李渔随笔全集》，巴蜀书社1997年版，第50页。

2 [意]米开朗基罗·安东尼奥尼：《一个导演的故事》，林淑琴译，广西师范大学出版社2003年版，第107页。

3 蔚南：《电影的文艺化》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第116页。

重要的主人的性格”。[1]同年，周剑云、程步高的电影函授学校讲义《编剧学》也着重指出，影戏叙事的“重心，在剧中人个性的描写，而剧中人个性的表现，又受环境的支配”[2]。影视片的情节结构，无论是三段论三幕架构，或是起承转合的四大跨度结构，都应是主要人物个性与动作的展现和演进的历史，并且是特定环境中由特定人物的特定性格与动作推进情节发展的历程。

彼得·杰克逊编导的《金刚》，只因为设置于1933年美国经济大萧条时期的纽约，才造成安·黛萝所在的马戏杂技剧团关门，只得另谋出路，卡尔导演的影片票房低迷，演员流失，必须穷则思变，致使两人乘上一条船，走向荒岛拍片的历险之路。也正因为黛萝的窘境、技艺、勇敢与善良，才导致她起初与暴躁的金刚巧妙周旋，受到金刚庇护后以其表演才艺予以安抚，使彼此间情谊渐深，直至金刚岸边遭受围捕、纽约帝国大厦上惨遭飞机攻击时挺身而出。

惟有将影视作品的情节结构与人物个性乃至人性融会一体，才能实现中国早期电影人预想的“不但具有普遍性，而且具有永久性”[3]。

第三节　叙事形态与格局

中国东汉前期的哲学家、思想家王充在《论衡》“物势篇”中，谈及“陶冶者初埏埴作器，模范为形”。清代学者朱骏声在其《说文通训定声》中，释“范”时称“木曰模，竹曰范，土曰型”。罗兰·巴特认为，“共同的模式存在于一切言语的最具体、最历史的叙述形式里”[4]。包括影视意象在内的人类的叙述形式话语及其事象形态，在长期的言说、书写与传播交流实践中，逐渐形成以基本形态模式为根柢的原型与多样性变型模式。

1　侯曜：《影戏剧本作法》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第48、61页。

2　周剑云、程步高：《编剧学》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第43页。

3　侯曜：《影戏剧本作法》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第50页。

4　［法］罗兰·巴特：《叙事作品结构分析导论》，《符号学美学》，董学文等译，辽宁人民出版社1987年版，第109页。

中国宋代释惠洪的《林间录》即提及“过去、未来、现在三世境界”[1]。美国的《新叙事学》提出“过去之事，现在之事，将来之事”[2]的三分法，也是基于时态视角的观念。中国清代刘熙载的《艺概》，将叙事意象区分为“有特叙，有类叙，有正叙，有带叙，有实叙，有借叙，有详叙，有约叙，有顺叙，有倒叙，有连叙，有截叙，有预叙，有补叙，有跨叙，有插叙，有原叙，有推叙，种种不同”[3]，涉及了更加宽广的领域。依此，影视作品的叙事意象结构则可以分为原型叙事和变型叙事。

一、原型叙事

公元前四五世纪间，一位中国先哲立于齐鲁之地河水之滨，感慨时光有如滔滔大河，无日无夜地奔流。他眼前的“如斯逝者”——时间长河，是在客观自然空间中的形态，从过去而来，流经现在，奔未来而去。在影视作品中，时间是电影电视运动的延续性即物质运动过程的顺序更替和前后联系或因果关系的体现。由时间结构主要支撑的叙事意象文本框架，就在过去之事、现在之事、未来之事的三棱镜内变幻着，并且顺势改造着空间构架，显现不同的价值与意义。

原型叙事即线性叙事结构。线性叙事是顺着自然时间之流的时序而叙，故又称顺叙、直叙，是原型叙事。清人刘熙载的《艺概》称其为“原叙”、“正叙”。影视的线性原叙意象结构，重在展现客观自然界及其间发生的故事情节。“经典叙事理论界定的那种标准的、规范的或原型的叙事是围绕着故事世界里已经发生和完成的事情展开的”[4]。银幕与荧屏上的叙事影像，永远呈现为现在时态。因此，凡是从现在时态向后直线演进故事情节，都是“原型的叙事”形态，自然成为传统叙事的“正文本”模式。原型叙事包括连叙式与截叙式两种形态。

---

1 ［宋代］释惠洪：《林间录》（卷上二），明万历刻本。

2 ［美］乌里·玛戈琳：《过去之事、现在之事、将来之事：时态、体式、情态和文学叙事的性质》，《新叙事学》，北京大学出版社2002年版，第89页。

3 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第42页。

4 ［美］乌里·玛戈琳：《过去之事、现在之事、将来之事：时态、体式、情态和文学叙事的性质》，《新叙事学》，北京大学出版社2002年版，第90页。

1. 连叙式

“连叙”式意象结构与电影电视相伴相生。19世纪末卢米埃尔兄弟的纪录电影，梅里爱的大多科幻影片，都是初始形态的连叙式影像。它与自然时间等值，具有客观实录性，成为线性纪实叙事结构形态。后来的长镜头叙事方式，还保留着连叙式意象结构的遗迹。“去复去兮如长河，东流赴海无回波。”这种叙事影像结构，以时间先后次序或因果链条为中心情节线，犹若长河东流或小溪流水，有头有尾，一气呵成，线索连贯，并且确保时空的连贯性与仿真性，便于解读。

历史车轮驶进21世纪，英国导演迈克·菲吉斯摄制的《时间密码》（2000），以一个电影制片公司为中心，以影片公司老板亚里克斯·格林被杀为核心事件，既同时又分别展现在心理医生处咨询的公司老板太太艾玛·格林，加长轿车内女演员罗丝和她的同性恋富豪女子劳伦，来制片公司上班的导演，制片人及制片公司内即将开始的一个会议。这样四组人员都在即将发生的故事中相逢、交叉直至重合，各显身手。四台数码摄像机分别跟住自己这组的演员，影片从头至尾采用一个长镜头跟拍。由于采用了电子摄像技术，从先前胶片介质严格的时间限定中突围出来，特别是通过画面分割技术，将四个近九十分钟的连叙式长镜头并列在一个银幕画面空间内，形成一块银幕上并置四个长镜头的影像空间，随其情节与人物时分时合的发展，形成一个景框内四个影像空间的并列与交叉关系，成为兼容了镜头外分解性剪辑的组合段结构与镜头内连续性剪辑的动势化组合体结构，表明一种交叉型超常连叙式镜象及其智能化结构形态的诞生，并且赋予画面分割技术以新的智能传播生命力。

2002年，俄国导演亚历山大·索科洛夫在《俄罗斯方舟》中，又创造了一个九十多分钟连叙式意象结构的再度辉煌。

连叙式意象结构虽然一直延伸至当代，保持着作为影视文化的大众传播媒介的优势，但是，由于它广泛吸纳、融合了现代主义电影、纪录电影和其他媒介的话语元素，不同程度地吸纳了非线性心理叙事机制的有益养分，实现了线性叙事结构的主观化，在因果关系的基础上冲决了传统的经典叙事模式原有的局限和束缚，扩展了自身由表及里、由此及彼的心理叙事机制、表现能力与传播功能，成为当代影视的主要叙事意象类型之一。

2. 截叙式

自从有了剪辑手段，《艺概》所谓的“截叙”便成为连叙式的断而连形态，无论顺接或者跳接，它都是一种“精简化”和“间隔化”的连叙式线性叙事意象结构。这种线性叙事意象结构，虽然屡遭阻截与切割，甚至节外生枝，但犹若“春流水暗通”，依然沿循时针的走向奔流到底。由于是线性时空的“截叙”意象形态，它比连叙式拥有更大的包容度和时空跨度，也就必然成为原型叙事的主体形态。诸如鲍特的《火车大劫案》、格里菲斯的《一个国家的诞生》，中国1921年摄制的第一部长故事片《阎瑞生》，都采用截叙式意象结构，依循事件或故事的客观自然时间长河的流向，即“过去—现在—将来”的天然秩序言说与书写。由于截叙式不再与天文时间完全等值，获得时空表现的极大自由，因而对所表述的现实既有客观现实性，又有概括性、表现性和蕴含性，亦成为线性虚构叙事结构形态的主导表现形式，传统型经典叙事意象结构。

中国早期电影的叙事意象文本，深受中国戏曲、话剧、古典小说、评书与评弹等故事叙事模式的影响，大都采用截叙式原型叙事意象结构。诸如《神女》(1934)、《渔光曲》(1934)、《马路天使》(1937)、《十字街头》(1937)、《一江春水向东流》(1947)等优秀影片，故事情节都首尾相顾，一线到底，且脉络清晰，确如孤桐劲竹，直上无枝，意义鲜明，情感分明，具有故事性、规范性、通俗性、社会性，有利于早期市民阶层电影观众观看与读解。原型叙事意象结构因而也就成为中国电影的传统叙事模式。

截叙式叙事意象中“推动故事发展的齿轮”，往往是由需求与反需求、欲望与反欲望、动作与反动作、主动力与阻动力的两极对立构成的矛盾冲突，经过一系列动作事象的演进过程，随着外在危机的加剧，情节线终至推向高潮，其对抗得以转变或消解，由失衡到平衡，“动作始终要求一种整体化，一个把意向与实践融为一体的过程”[1]。其叙事结构严整，具有限制性和封闭性，情节集中紧凑，脉络清晰，环环相扣，时间与空间附属于因果性关系，主要人物性格典型，棱角分明，动机与反动机均比较单纯，对应的片种大多是易于传播的“语言化”类型，便于大众读解。

1 [匈]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1991年版，第40页。

影片《世界末日》(Armageddon，1998）自始即以线性顺叙的事象结构为主体。它所以产生感人至深的艺术力量，在于以象述事，借事写人，并寓意于事，寄情于事，通过科幻性重大题材，在一个灾难片框架中，着眼于巨，落墨于细，在表现几个貌似平凡的钻井工人以无畏的自我牺牲精神拯救地球及人类的行动中，凭借真实生动的生活细节，彰显伟大的人类之爱，普通人性之美。

中国影片《黄土地》(1984）是纯然截叙式原型叙事结构，然而由于主创者主观意识的鲜明介入，通过大刀阔斧的间隔化和细腻入微的写意化，“散化”了原本一个八路军文艺工作者和一个陕北农家女儿动人的爱情故事的叙事框架，成为透过粗犷叙事线索进行大写意的散文诗电影，融传统与现代叙事于一炉的中国当代新时期创新风格的标本影片。

二、变型叙事

当孔子面对大河慨叹“逝者如斯”之际，同时代的另一位哲学家子华子则说：“观流水者，与水俱流，其目运而心逝者欤。”[1]他感觉观流水者在“与水俱流”，注目河水流淌，其心也随波逐流而去。其自我时空已与自然时空流水融为一体。此时此刻，客观自然的时间已经融入子华子的主观自然界，获得心理时间形态。客观自然的时间，一旦进入于人类心灵空间，尤其是艺术创作者的内心世界，经由心灵化，也就不再固守原本的线性格局，而呈现多变的叙事意象结构。

变型叙事是原型叙事的变异形态，非线性叙事形式。人类内在生活之流一经与自然形态的时间之流交汇，“与水俱流”，其原本“逝者不返”的时光流水亦将顺遂人的思维走向而改变其自然流向，于是在叙事格局上也就变革了过去之事、现在之事、未来之事原有时序和事序，出现回顾叙事、同步叙事、预示叙事乃至放大、缩小或冻结自然时间的变型形态。变型叙事意象结构乃是颠覆了事件或故事时间的自然秩序，依照主观意识的需求和特定的关联性，重新组织与安排其表述过程的错位式非线性叙事意象结构。事件与情节的自然发展顺序所以被颠倒错位变型，正是主观化的产物，重在揭示主观意义自然界，已经

1 ［春秋］子华子：《执中》,《子华子》(卷下)，晋周程本。

进入主观世界范畴，拥有心理叙事乃至哲理叙事价值。例如超现实主义的《一条安达鲁狗》，本来就产生于布努埃尔“两个梦的汇合”，并且有意识地“拒斥一切有道理的、从心理上或文化上进行解释的想法，为非理性敞开所有的大门”，因而也就“拍得与众不同和颇具挑衅性”[1]。

非线性变型叙事文本结构，产生于传统叙事模式的发展历程中，适应人类表现自我、反映内在世界的需要应运而生，孕育在传统电影线性叙事意象结构的发展里程中。《一个国家的诞生》中就有“闪回”，表现本·卡梅隆对爱人的怀念。直线型叙事结构的截叙化，为变型叙事提供了切割历时性事件连续性的有益启示。鲍特和格里菲斯的平行交叉剪辑自身，就是主观化地运用时间与空间的范例。表现主义或现代主义的变型叙事结构及其相应的声画结构，都反映了影片视角的主观性表达方式。随其表现形态的不断深化与复杂化，变型叙事便愈来愈主要地运用于心理叙事或现代叙事意象文本体系。这种反叛经典原型叙事结构是伴随摄影机潜入人类的意识领域，力求把握人的意识，掌握其流动的意识内容开始的。因此，它成为表现主义乃至现代主义电影文本的基本叙事结构，同时也一度成为欧洲电影叙事的显著特色。

反传统的现代叙事意象文本结构，放弃了客体而注重心态，试图要揭示内心想象的潜在基础与思维机制，坚持自我的绝对专断，重在塑造人类自我，必须解构传统叙事结构与标准及其整体感与完整性，以自由灵活的思维碎片，取代客观现实整体。印象主义电影注重心理叙事，为了描绘记忆常常采用打破现在时态的闪回，尤其迷恋于记录角色的梦境、幻想和精神状态。杜拉克的《微笑的布迪夫人》（Souriante Madame Beudet，La，1922）几乎完全由主人公想象如何逃脱不中意的婚事所形成的幻想现实构成。超现实主义电影建立在联想形式的更高层次的真实、对梦境的出色表现及对无意识思维活动的信念之上，并受弗洛伊德心理学的影响，因而电影叙事意象本文成为致力于表现非理性思维活动过程的反叙事结构。

由于变型叙事结构是线性叙事结构的解构与变异形态，重在表述内心世界和内在动作及其心理叙事动力的意识流程，又因其个人化和心理性，使其具有时空交错性和变幻莫测性，尤其对于习惯于传统的经典叙事结构和运用日常审美经

1 ［西］路易斯·布努埃尔：《我的最后叹息》，傅郁辰、孙海清译，凤凰出版社2010年版，第131页。

验思维的受众，它特有的个人性“言语化”倾向，愈发拥有陌生感、神秘感和隐晦性、歧义性，从而形成曾一度不易顺畅跨越的话语断层地带。

变型叙事包括倒叙式、跨叙式、串叙式、套叙式、圆叙式、跳叙式等多种表现形态。它的时间结构不但可以被“断片化”或“碎片化”，依据特定的关联性给予新形式的连缀，并且可以根据不同的需求往往予以“变型化”和“重构化”，将天然时间加以延展、压缩或冻结，形成所谓的慢动作、快动作和定格的非常态时间结构形态。

1. 倒叙式

“世间颠倒事，八万四千门。”非线性倒叙式意象结构，乃是颠倒了事件或故事时间的自然秩序，依照主观意识的需求和特定的关联性，重新组织与安排其表述过程的错位式非线性心理叙事意象结构，又可称回顾叙事。它是对“过去之事”的一种时序倒错的回叙，“即对早先已然事情的重构，把早先的状态和事件组合成具有统一结构和意义的总体”[1]。影视片中回叙意象对已然之事的重构，主要包含了《艺概》提及的“倒叙”与“插叙”。

倒叙式意象结构重在揭示主观意义自然界。事件与情节的自然时序所以沿时钟逆反方向被颠倒错位，正是主观化的产物，已经进入主观世界范畴。“世界上最重要的事情就是认识自我。”[2]非线性倒叙式心理叙事意象结构适应人类认识自我、表现自我、反映内在世界的需要，因此它的初始形式也适用于经典叙事意象领域。只是在电影话语实践中随其表现形态的不断深化与复杂化，便愈来愈主要地运用于心理叙事意象或现代叙事意象体系。因此，它成为表现主义乃至现代主义电影话语的原型叙事结构。

倒叙式意象结构的叙事动力，除却两极对立的外在矛盾或冲突，更偏重于人物性格与心理运动及其内部动作，特别是源于人在特定语境下的欲望、动机、意志乃至潜意识和下意识等主观诉求。在这种梦幻型叙事意象结构中，客观实在的空间与时间已被主观化和意识化，化为表现性的心理空间、想象空间、情感空间、情绪空间乃至哲理空间及其主观化时间建构，冲破人为的藩

1 ［美］乌里·玛戈琳：《过去之事、现在之事、将来之事：时态、体式、情态和文学叙事的性质》，《新叙事学》，北京大学出版社2002年版，第93—94页。

2 ［德］恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第3页。

篱，成为可变性与可塑性空间与时间，其空间的物质实在性与主观意识性互为依存。

倒叙式意象结构包容倒置式、穿插式、补充式、闪回式、错杂式等形态。例如，费穆导演的《小城之春》(1948)，片头是大路上戴秀和老黄送章志忱去车站返沪的远景。影片本文以玉纹挎着篮子走上残破的城墙墙头远望开头，开始她的内心独白，回述抗战后一家三口人，戴礼言、戴秀和自己因友人章志忱的到访而掀起情感波澜之事。继而展开倒叙中的直线叙事意象本文结构。这既可视为一种心理化的“原型叙事”，实则传统叙事意象的变型形态，亦可视为玉纹作为个体化叙述者，代替了文本叙述者的声音。张艺谋的《红高粱》在一开始的黑幕中，以现在时态的“我”的画外内心独白形式，忆起“我”爷爷和奶奶他们为抗拒封建婚姻而在高粱地野合，后来又钻高粱地炸鬼子军车的悲壮往事。上述两个故事的本体都是线性叙事意象结构，但都被纳入叙事人的倒叙式心理叙事意象框架之中，变正叙为倒叙形式，引人关注和探求实情原委。

另一种重构形式，则如《桃李劫》(1934)，以正叙的“现在之事”开端，从建筑工艺学校老校长看到报上一则关于陶建平即将处决的消息为因由，便前去探监，进而展开“过去之事”的倒叙，揭示一个立志“为社会谋福，为母校争光”的热血青年，如何在社会黑暗势力的压制与打击下，幻想破灭，终至家破人亡的悲剧命运。“过去之事”成为插叙“现在之事”链条中间的一个“补叙”式主干故事内容。

闪回，是以短暂的心理化影像画面或声音插入某一线性或非线性叙事意象结构，用以表现人物此刻心理状态或情感波澜的叙事意象形式。它不同于一般回忆与倒叙、插叙的，是它闪现的短暂性。它包括倒叙性“回闪”和预叙性“前闪”。

“前闪”是预示叙事或称预测叙事的短暂形态。预示叙事是“未来之事”的未来时叙述，被《艺概》称为“预叙”。它是“言说时尚未发生之事的叙事”，“叙述者或文本声音此时所做的事情就是预见，预示，建构”[1]。苏联影片《列宁在巴黎》(Leninin Paris，1980)讲述了列宁在巴黎进行秘密工作期间的一些故事。为未来的革命，他创办了党校，进行组织和思想的准备工作。影片

1 [美]乌里·玛戈琳：《过去之事、现在之事、将来之事：时态、体式、情态和文学叙事的性质》，《新叙事学》，北京大学出版社2002年版，第100—101页。

中展现了列宁发动武装起义的预想，包括攻打冬宫。这大段的预叙意象，体现列宁的革命理论思维。苏联影片《雁南飞》（The Cranes Are Flying，1957）把鲍里斯在侦察中牺牲的瞬间加以放大扩展。随着刺耳的枪声，他身子一扭，头向上仰起，两眼充满惶惑的神情，直瞪瞪望着天空，身子向后退去，一直退到一棵树上。他目光凝滞，抓住白桦树干，顺着树干慢慢向地面滑下来。树在旋转，朦胧的光晕中，眼前浮现他与恋人薇罗尼卡在楼梯上追逐以及结婚典礼的幻境。美国影片《交叉点》（Intersection，1994）中，遭遇车祸的建筑师文森特在生命弥留期间，感到自己似乎在水中沉浮挣扎。挣扎中，他和情人奥莉薇步入婚姻殿堂，庭院里繁花似锦，高朋满座。影片中的预叙意象，乃是插叙式中“未来之事”的“预叙”式“前闪”形态。至于有的在叙事意象的主干上，插入人物揣度推想的片断，又将具有“推叙”性质。

有如时钟倒拨的颠倒式意象结构，在当代的演进，体现在所谓“向叙事回归”，即同传统线性叙事意象模式的交叉融合上。因此，它既维系了原有的内在心理叙事的反叙事动力，又大幅度地吸收了传统叙事的情节结构框架、故事性或戏剧性的基本魔力，从而拥有了“笼天地”、“抚千载”于影视作品事象空间“形内”和有限时间框架之中，甚或“一瞬”之间的巨大凝缩力量与功能。捷克裔导演米洛斯·福尔曼制作的《莫扎特传》（Amadeus，1984），便以颠倒式非线性叙事意象结构为主干，融之以截叙式叙事意象与并列交叉式叙事意象结构，从而形成一个灵活多变、大容量的当代叙事话语的有机结构。

以倒叙式意象为主导的当代化叙事结构，既可以剧中人物的意识活动为叙事动力，亦可以创作者的视点或思维为动力来推进意象文本中意识结构的发展。美国影片《深入敌后》（Behind Enemy Lines，2001）开头，塞尔维亚士兵植树的慢镜头，实则已经纳入主观化视域，与博尼后来奔逃于此的那段闪回式插叙相映照，既揭示了植树行动的虚饰性与虚伪性，又点化了美国飞行员博尼行为的动力及欲望目标的人性本原。而这一闪回意象段落的叙事人，不是博尼，而是塞尔维亚军官或影片创作者，旨在揭示事物的真相与本质，并具有间离效应。

《西伯利亚理发师》为了提升影片的社会生活和思想内容含金量，其叙事结构以1905年现实时空为切入点，通过美国女士珍写信给美国军营的儿子安德鲁，讲述“多年前发生在妈妈身上的故事”，以此作为影片情节的悬念和贯

穿全片的中心情节点，构建了在倒叙式结构中将顺叙式直线型与平行并列型叙事相结合的复合式叙事结构，从而包容了20年间俄美两国空间的跨世纪、跨国度、跨文化的史诗题材内容，使影片既具有好莱坞式的重故事、重情节叙事的基本魔力，又具有欧洲电影深入人的主观内在世界、触及心灵的力量，并且拥有俄罗斯传统电影细腻刻画人物形象与性格的独特魅力。由此，不仅反映了当代俄罗斯渴望与西方融合的愿望，俄罗斯文化与欧洲文化连枝同本的历史渊源，同时也通过主要人物的塑造，重塑与播扬了俄罗斯的传统美德，诸如善良、坚忍、忠诚、对妇女的尊重、对爱情的忠贞、对专制和伪善的鞭挞。

2. 跨叙式

跨，是跨越超过，超越时间或空间的界限。跨叙式意象结构，首先体现为超越时空限定的同步叙事意象结构，是不同空间“现在之事”的“现在时叙述”，一种并列型叙事意象结构。

“并蒂芙蓉本自双”。并列型叙事意象结构，是介于线性叙事与非线性反叙事两极化结构之间，具有相互交叉渗透性的融合型“副文本”叙事意象结构形式。平行并列型叙事意象形态，在影视作品放映过程中并非真能同时并列展现，在时间轴线上仍然有顺序的先后，实则是交叉组合的含有跳接性质的直线式，是线性叙事意象结构的又一种变体。它之所以能使观者产生同时的幻觉，是由于通过交叉剪辑的技术手段，将两个或多个直线型叙事意象段落分切成若干短小的时间片段，然后再既有平行又有交叉地组接一起，交替展现不同异质空间中的动作或冲突，创造出非线性排列的两个或多个空间意象的注意中心，使观者在相对集中的时间内同时关注多空间冲突中的两个或多个运动意象，从而在主观注意中模糊和淡化了原本有次序的线性放映时间，形成对交替表现的多空间中线性叙事意象片段的关注和思维，将客观时间转化为主观心理时间，产生平行或同时的错觉。

并列交叉型叙事意象建构跨带并兼容了客观线性叙事与主观非线性叙事两种因子，“情节语链”与“意识语链”两种结构形态，结合了传播者与受传者的心路历程。它原本就产生于传统型叙事与现代型叙事意象的相互融合、过渡、转换的中间区域及中间阶段。鲍特的《火车大劫案》（The Great Train Robbery，1903）以真实的自然环境作为叙事背景，以强盗抢劫火车上的旅客的钱财最终

被警察追击而受到惩罚的故事作为依托，表述了一个强烈而紧张的外部动作和冲突。它共有13段，其中第9、10、11三段，分别表现逃进荒原的强盗，被送饭的小女儿割断绳索救醒的电报员，舞厅中跳舞取乐的几对男女看见推门来报的电报员。这种把发生于不同空间的平行动作，以同时性或近于同时性的同步跨叙的方法，摆脱了天文时间严格的线性束缚，打破了传统型顺时序叙事的原则，创造了以主观意识所驾驭的平行式“非线性的线性碎片”叙事意象时空。

格里菲斯的《一个国家的诞生》，运用并列式叙事意象结构交叉叙述卡梅隆和斯通曼两家的不同境遇，创造了并列交叉叙事的范例。再如影片交替表现佛罗拉·卡梅隆独自到林中泉边提水，黑人逃兵格斯尾随不舍，本·卡梅隆前去找寻并救援妹妹，佛罗拉被逼跳崖身亡，其兄本悲痛欲绝，率三K党活捉格斯；黑人军队围攻躲藏在原野小木屋里的卡梅隆一家，卡梅隆全家上下拼死抵抗，三K党人闻讯前来营救等。这样表现同一时间不同空间中既相分离又相交叉的事件及动作，不但增强了电影叙事意象表现运动中冲突的范畴，而且强化了观众高度紧张的心理状态。

爱森斯坦导演的《战舰波将金号》中的经典段落“敖德萨阶梯”，通过交叉型同步叙事，一方是荷枪实弹、步步进逼的哥萨克士兵，一方是仓皇逃命、不断被射杀的彼得堡和平居民，特别从中凸显残疾人、儿童、婴儿、老年妇女等弱势群体的遇难，形成对比思维，更增强了电影叙事意象的表意、表情功能和美感作用。

在当代影视作品中，变型叙事范畴的倒叙式与跨叙式意象的有机结合，为影视意象创造激发出强大的表现功能，拓展了艺术创造的广阔天地。即如《莫扎特传》，当1823年奥地利维也纳的一个雪夜，赫赫有名的宫廷音乐家、70岁的萨列里叫喊着“是我杀死了莫扎特”，企图割喉自杀后，他在精神病院里向年轻神父所代表的上帝忏悔自己32年前如何妒忌和暗害天才作曲家莫扎特的经过，使影片进入一个倒叙式叙事意象结构。这个叙事意象结构，包容了较长的回述、适中的插叙和时间短暂的闪回。构成这倒叙部分的45个意象段落，长则上百个镜头，短则一个镜头，分别穿插编织在萨列里回叙过程的主干上，并不时以并列交叉的叙事意象形成他与莫扎特的对比。这样，既有助于两个音乐家生平及其故事主体的顺畅叙述，袒露和剖示萨列里阴毒冷酷的欲望及其心路历程与伪善面孔，又有利于突出天才与庸才的鲜明对比，进而揭示古往今来庸才

嫉妒天才、天才蔑视庸才、庸才毁灭天才的可悲结局与社会现象。

譬如，作为萨列里回述的第2个段落的6个镜头中，蒙着双眼的儿时莫扎特站在椅子上为教皇弹奏钢琴，同蒙着眼睛玩捉迷藏的少年萨列里形成并列叙述，构成天赋与平庸的对比。

纳入萨列里回叙的第7个到第45个段落，是一个不断被现实时空截断，被纳入倒叙性心理时空中的、围绕莫扎特一生35年中最后10年主要事件的断续式线性叙事结构。它包含了萨列里找寻莫扎特、阻挠与破坏其任职、《费加罗的婚礼》和《唐·乔万尼》的创作或演出等事件，借此展现萨列里与莫扎特之间内在与外在的冲突，直至借助创作《安魂曲》害死莫扎特过程的一系列故事情节。

在萨列里倒叙过程中的4个短暂回述段落，构成平行交叉叙述的闪回，以观众的掌声和约瑟夫二世的两个哈欠之“象”，凸显喜爱音乐的观众与不懂音乐的皇上两相对比之“意”。在《唐·乔万尼》演出过程中表现莫扎特激情投入指挥与萨列里头痛的4个交叉对比式闪回段落，既深化了天才与庸才的形象，又进一步形成新的叙事动力，推进了庸才决意杀死天才的欲望与心理动机。

《莫扎特传》的这种以非线性叙事意象结构为主体，融合了线性断续式和非线性交叉并列式的当代化叙事结构，同时结合了传统型外在动作叙事与现代型内在心理叙事，并且解构了传统式的塑造好人与坏人、天使与魔鬼的绝对化或脸谱化的惯性手法，展现了萨列里眼中莫扎特的粗俗与贪杯，萨列里立志做“美德的典范”、“远离女人”、视“工作”为“全部生活”的个性的另一层面，甚至透过他借帮忙之机索取代价、原欲占有莫扎特之妻却在即将实施时改以羞辱的细节，既验证了他所谓“美德典范”的信条，并且也揭示了他嘴脸的虚伪、手段的阴毒、人格的卑劣。

“芙蓉并蒂一心连”。并列交叉型叙事意象结构的当代化，不仅扩展了影视作品的表现范畴与艺术表现功能，并且构成当代影视对比式或复调式叙事意象结构，从而拥有广纳浩繁而复杂的外在叙事与心理叙事内容的时空架构与功能。它不仅可以表现不同时间，特别是同一时间内不同空间的不同主体的动作，形成关联或衬托、映照、对比，并且可以表现同一时间不同空间中众多主体的行为，形成积累式排叠型的叙事意象结构及其相应的蒙太奇形态，展现比

较丰富多彩的叙事意象内容，并形成一种散文化的诗意风格。

彼得·休伊特导演的英国影片《滑动门》(Sliding Doors，1998)，以地铁列车的那两扇滑动的门作为象征意象和转折关纽，把同一人物因两个不同时段的乘车所引发的不同人生轨迹，由此所生发的不同故事进行平行交叉叙述，展开了海伦两条截然不同的人生之路。

原本看似美满的公关经理海伦因意外遭到革职，比平常提早回家，走进伦敦的地铁站里，随着不同时间内车子靠站车门打开后，是否及时登车的两种不同选择，她的人生走向两种不同的旅程。一种是海伦错过地铁列车，她改乘出租车时又祸不单行地遭遇抢劫而被送进医院，因而错过情人杰瑞此时与旧日情人丽迪雅的幽会，当她回到家时杰瑞正在洗澡。另一种则是海伦搭上地铁列车后，坐在身边的陌生男子詹姆斯主动搭话，且在楼里电梯内曾为她拾起过戒指。当她回到家时，意外地发现杰瑞和他的旧日情人丽迪雅正在床上做爱，因而情节突转。《滑动门》便依照蒙在鼓里、依然留着金色长发的海伦，和因失意而剪掉三千烦恼丝的短发海伦，这样两种不同心境的形象，沿循两种不同的生态、心态及其命运结局交替地呈现人们眼前，形成比照。

短发海伦在结识的詹姆斯鼓励下，开办了自己的小公司，开始新的生活。她欢乐地为詹姆斯参加的龙船比赛呐喊助威，同他一起参加朋友们的聚会与合唱，渐至生情热恋。长发海伦为了男友安心写作给餐馆送外卖，却被丽迪雅设计羞辱，杰瑞为此事同丽迪雅争吵，并想对海伦坦白隐情，海伦却因过度劳累而沉睡。

短发海伦在大型聚会上光彩照人，脸上荡漾着幸福笑容，杰瑞混进聚会向海伦道歉，哀求和好。海伦到杰瑞住处找他，杰瑞一边表示要同丽迪雅一刀两断，一边却当面撒谎仍同丽迪雅勾搭，海伦抛掉对杰瑞的最后幻想愤然而去。长发海伦打电话给去外地的杰瑞，正与之鬼混的丽迪雅故意在电话边尖叫，杰瑞又以谎言搪塞海伦。丽迪雅同杰瑞争吵后离去，杰瑞对朋友说他同丽迪雅的关系已经结束。

短发海伦到处找寻多日不见的詹姆斯，却意外撞见，他说要到医院去看病重的母亲，海伦欲同去却被借口婉拒。她找到詹姆斯的公司，前台小姐说他已同妻子前去医院，海伦顿觉受到欺骗，独自在雨中痛苦地徘徊。詹姆斯在雨中找到她，剖白了真相，误解消除。长发海伦找到新的工作，丽迪雅在杰瑞和海

伦的住所窗外纠缠，海伦问杰瑞是否有外遇，他语无伦次地搪塞，海伦出门回来证实了自己的怀疑。

短发海伦幸福地转身离去，一辆小车疾驰而来，她被撞倒在地。詹姆斯守在病房门外，医生告知海伦已经怀孕并将流产，詹姆斯却一直不知怀孕之事；海伦处于昏厥之中，詹姆斯一直守护床头向她倾诉着绵绵情话。长发海伦悲愤地转身离去，一辆小车疾驰而来，海伦倒身在地；杰瑞守在病房门外，医生告之海伦已经怀孕并将流产，而杰瑞却一直不知。长发海伦苏醒过来，冷冷地请杰瑞走开。与此同时，詹姆斯正路过海伦的病房去看望住院的母亲。当海伦从医院出来，于电梯里耳环掉落在地，旁边一位男士拾起交还，海伦回头一看，这位男士正是那位探望过母亲的詹姆斯，两人凝眸对视。影片就此定格，意味开始了一段新的故事，给观众以遐想。《滑动门》实则营造了一个富有诗意性的哲理意象空间。

3. 串叙式

“水激千雷发，珠联万贯垂。”串叙式意象结构宛如串珠型的复调叙事意象结构，通常以特定的表象或表意元素为叙述、叙事结构线索，将发生于不同时空的或关联、或原本并不关联的事件或故事，犹如“缀玉联珠”一样构成影视作品意象文本。其串珠的线索，可以是人，是物，是景，是理念，但一般往往以具有意象意义与价值的人、景、物为显性线索，以特定的理念或情结为隐性意脉，虚实结合地串联起如珠子一般散落的事件或故事，构成一种思辨性叙事意象结构。

例如，根据林海音的同名小说改编的《城南旧事》(1982)，人们深深感动于它那“淡淡的哀愁，浓浓的相思”的抒情散文基调，以及对由开端、发展、高潮、结局所组成的传统叙事格局的解构。但又有评论认为它的故事平淡，没有首尾呼应、连续贯通的故事脉络，似乎是随手拈来。其实，这大抵忽视了贯串影片的故事线脉乃是开头以画外音形式出现的第一人称叙事主体——“我”，即已经成年且旅居海外的影片中的小英子。画外音的语义，使影片本文得以主观化和倒叙化；以童年小英子及其父母和宋妈之间的亲情与友情编织而成的一个显性叙事线索，又复合了主题曲《握别》的情绪化和意念化的隐性结构线索，把由疯女秀贞、小偷和女佣宋妈的三个故事形成的三颗珠子串联一体，形

成串珠型串叙式意象结构体。

第一颗珠子，以平行交叉格局，叙述了英子与思女成疯的秀贞、英子与妞儿的分别交往直至母女相认的故事，以及秀贞当晚出走被火车轧死的悲剧命运。第二颗珠子，以英子偶识小偷叔叔、直到眼睁睁见他被警察抓走为实写线索，以得知他为孝顺母亲和供弟弟上学读书而偷窃为虚隐线脉，叙述了一个人性的亮彩与黯淡、美好与丑陋相杂糅的故事，并揭示了社会语境与人性之间的关联。第三颗珠子主要述说宋妈失去子女的苦难遭遇，实际上从第一个故事起即已铺垫潜隐，但影片的第三个故事将宋妈割肉泣血的遭遇，与英子的父亲因从教积劳成疾的英年早逝进行交织式叙述，致使英子一家背井离乡、宋妈被丈夫接走，构成冰上加霜的双重别离。这三个故事既是线性断续式、又是非线性的颠倒式与并列式的融合型结构，以心理叙事意象统领三个貌似互不相干而实为浑然一体的生活故事，形成透过海外游子思念故乡北平和童年旧事的叙事意象本文，从一个孩子的外在视点和心理视角感受其人生的坎坷多艰和人性的深沉复杂，使影片叙事意象体物入微，“文外无穷，虽一溪一壑，皆与长江、大河相若”，激起人们人性与内心情感的波澜。

英国导演比尔·佛塞斯的《跨世奇人》（Being Human，1993），把宇宙喻为一根绳，在现实中打个结，倒叙开去。影片以一个名为海克特的男人为显性贯穿线索，连缀五个单元的故事，让他纵向穿越几千年的时间隧道和哲理空间，从远古青铜器时代直到当代，经历五种不同的时空和原始蛮人、奴隶、流浪汉、冒险者、现代白领上班族等身份背景。在影片所串联的每一段人生旅途中，这个男人都同样地追寻自我生命的定位与归属，渴望爱人与被爱，向往温馨的家，以有限的生命追逐无限的生命真谛，活出人的尊严与价值，以此贯穿人类发展史的人性意链，就像影片中每个时代的影像都离不开的水、不停旋转的风车。

《云上的日子》（1998）犹如艺术家心灵的日记，映现出一位电影导演记忆深处的情结。它以一个在世界各地“寻找故事”的电影导演及其内心独白和哲理性旁白展开叙述，连缀起发生在意大利、牙买加和法国不同城市的4个小故事。这位云游的导演还成了第二个故事的男主人公，在波尔多菲诺港湾小城，遇上了一个向他主动袒露自称刺了12刀杀死父亲的女孩，进而发生一段露水情缘，揭示出当今社会现实中普遍渴望沟通，却又道德混乱、救赎无径和

感情脆弱的病态。影片在这位导演所认为的“人是在生命冲动的驱使下前行”的哲理意脉连缀下，又叙述了一个旅居巴黎的美国男人因“劳碌奔走以致丢失灵魂”，在妻子与意大利情人之间徘徊辗转的婚外情，致使妻子在前去寻租的空房里投入一个同样婚姻失败的男子的情感怀抱，两颗痛楚的内心企盼彼此慰藉、救赎的第三个故事。第四个故事则叙述了在法国南方埃克斯，一个漂亮小伙子尼柯洛邂逅并爱上了一个安详文静的姑娘，而“像个谜”的姑娘说她要到远离自己卑劣躯体的地方，次日要去修道院。在精神价值贫乏的西方当今世界，这位埃克斯姑娘真诚地笃信一种指引她的价值观念和得以被救赎的途径，如同第一个故事中西尔瓦诺只满足于轻轻触摸卡门的身体，更能激起人们对于控制欲望远比满足欲望更为美好的思考。

汤姆·提克威导演的德国影片《罗拉快跑》(Lola rennt，1998）中，20岁的红发罗拉接到男友曼尼的求救电话，曼尼于地铁内弄丢了黑帮老大的钱，她必须在20分钟内筹集10万马克，否则危在旦夕，于是罗拉飞奔而去。20分钟后，她没弄到钱，自己反被警察击中。第二个20分钟后，她弄到钱，曼尼却死于车祸。于是再来第三个20分钟。影片将意象文本主体分成三段，形成3种可能与3种结局，营造出外套嵌型三段串珠贯穿并插入两段回忆的复调叙事结构，表达了人生多变莫测、偶然致必然和不屈不挠战胜厄运与死亡的主题，同时也反映了当代女性对男性的救赎。这种串叙式意象结构，有别于跨叙式意象的并列交叉型结构，乃在于它纯然是纵向上的前后串接，而缺乏平行并列且又交错陈述的特质。

4. 套叙式

“嵌形空洞出包藏”。套叙式是一种套嵌型叙事意象结构，乃是串珠型与并列型叙事结构进一步融合与发展的产物，形成又一种复调式套层叙事意象结构。无论是戏中戏型的“内套嵌”式叙事意象结构，还是并列套叠式的“外套嵌”型叙事意象结构，都重在表象、表述基础上的进而强化表情、表意以至表风格韵味的功能上。

黑泽明的《罗生门》(In the Woods，1950)，借鉴先锋派电影的手法，通过对同一事件的多重诉说的形式，创造了一种在一个罗生门叙事线索大窗口内，又套嵌了并列式4个小叙事线索窗口的叙事意象结构。以在罗生门下避雨的卖

柴人、行脚僧、打杂者所讲述的，通过强盗多襄丸、武士武弘、其妻真砂、樵夫等4个当事人之口，根据4人各自利益来讲述发生于树林中的同一杀人事件，所表述的截然不同内容与观念，真伪难辨，表现了“人心之不可理解”和人们“不放弃虚饰”的人性弱点。

尼基塔·米哈尔科夫以其第二部故事片《爱情的奴隶》（Raba lyubvi，1976）确立起国际声誉。该片仍是革命历史题材，表现了1918年苏联国内革命战争时期，一个电影摄制组在南方某度假村拍摄一部与本片同名的无声电影，革命怒潮在他们周围风起云涌，他们也无法偏安一隅，最终身不由已地卷入其中。该片采用片中片的套层形式，让片中摄影组正在拍摄的同名默片与整部影片并行发展，相互映照，形成在两个不同时空，同时演绎着的爱情悲剧。戏内戏外以色彩作为分野，镜头外的现实空间用彩色呈现，镜头内的表演空间用黑白片表现。所拍默片中的爱情悲剧同现实中的爱情悲剧对应发展，最后合二为一，痛失爱侣的奥里卡所扮演的角色也进入到了最后一场戏——自杀殉情。这时，戏中时空不再以黑白表现，而转成彩色，从形式上将戏里戏外融合一起，隐喻戏中的悲剧已在现实世界发生，奥里卡与所扮演的角色融为一体，都举起了用来自杀的手枪……但奥里卡并未像戏中角色那样“自杀”，而是将道具手枪对准了杀害摄影师波托茨基的凶手——宪兵队长，射出了愤怒的、代表反抗的“子弹”。除了形式分隔的功能，色彩的表情达意作用也被米哈尔科夫发挥到了极致，不但作用于人的情绪情感，而且起到了道德和价值评判作用。在表现现实时空的美好爱情时，影片采用柔美的彩色高调，具有梦幻色彩，充满了浪漫的诗意；而秘密放映地下工作者惨遭杀害的录像、波托茨基被杀和地下组织铲除宪兵队长及其帮凶的段落却用黑白表现，这同之前的彩色画面形成强烈反差，突出了战争的非人道性。

英国影片《法国中尉的女人》（The French Lieutenant's Woman，1981）和日本影片《W的悲剧》（W No Higeki，1984）也都属于片中片、戏中戏内套嵌型叙事结构。《W的悲剧》改编于夏树静子的同名侦探小说。但小说内容只是作为影片套式结构的戏中戏部分而生存。围绕剧团排练和公演这出描写家族与女性悲惨命运的推理剧时，对剧中摩子扮演者的竞争与角逐，将戏剧中因争夺继承权与财产而发生凶杀案摩子替人顶罪的故事，和现实中为夺得名位与掌声静香代人受过的情节巧妙地结合一起，构成内涵深邃的象征，揭示了资本主义世界

和当代人类中由纯正的第一自我异化为虚伪的另一自我的悲剧。《W的悲剧》中的剧团“戏”与舞台剧内家族的“戏中戏”，内外合而为一，从昔与今、名与利等不同层面表现人格与人性异化和回归的主题。

《楚门的世界》(1998)既为片中片结构，其叙事意象则通过影片客观视角、电视节目视角和角色主观视角等多元视角的交叉、叠合与转换得以完成。譬如影片片头，显然以真人秀电视节目“楚门的世界”播映时的片头形态出现，其依次亮相的克里斯托弗、楚门、梅丽尔、马龙等主创人员及其字幕，都是电视节目的屏幕形象与荧屏字幕，是展示给电视机前电视观众的，因而是以摄像机视点摄下的展现给电视观众的客观镜头。而电视观众的这一客观视角，又立即同影片银幕前电影观众的客观视角相叠合，形成影片的戏中有戏叙事意象结构及其套嵌式空间。于是，片头中克里斯托弗、梅丽尔·伯班克、汉娜·吉尔与马龙等人关于“真人表演”的访谈式言说，楚门·伯班克的对镜自语，所形成的平行剪辑与平行叙事，既引入影片四个主要角色，显现片中片套嵌空间意象结构，又直接切入题旨。影片中，作为铁杆观众的楚门吧服务生、怀抱楚门枕的两位老妇、浴缸内的男性观众和日本人一家等，他们的相关影像画面显然是电影摄影机的客观视角。而22年前楚门父亲溺水而亡的闪回，从镜头剪辑的对应关系看，自当是楚门的意识流、主观镜头，但镜头画面构图却显现出摄像机近距离拍摄的广角镜头影像形态、印有隐藏暗处的电视摄像机视角的痕迹，从而呈现模糊性、多元性与悬疑性。

西班牙导演卡洛斯·绍拉编导的《探戈》(Tango，1998)，展现的是当代人在现实生活和艺术世界中的际遇、坎坷、挣扎与追求。它的显著特色就是故事情节虽然单纯，但是运用了“戏中戏”的套式结构，在影片《探戈》中又展开一部题为《探戈》的剧本，其中情节线索便是排演音乐剧《探戈》，同时在影片现实空间内又套嵌了导演马里奥的意识空间和排练场与舞台上的戏剧空间，从而扩展了影片的容量、厚度和深度。“戏中之戏”——剧本《探戈》中的导演马里奥，与劳拉的不幸爱情和对艺术新作及其创作理念的追求，以及同艾琳娜新的情感生活的萌生，正是对影片《探戈》主人公生活与艺术经历的有机诠释，并且在音乐剧《探戈》中得到延展。片中有些双人舞的段落，实际是马里奥对自己作品的构想与审视，或是自身情感经历的艺术写照。影片以马里奥、艾琳娜、劳拉和安杰罗等人物为轴心，有意识地模糊和消融现实空间、意识空

间和戏剧空间之间的界限，相辅相成，使影片的情节、结构与主题浑然一体。例如，劳拉拒绝同马里奥交谈沟通，同艾琳娜拒绝回到安杰罗身旁，她俩一前一后所说的话大体相像，给观众留下亦真亦幻的丰富想象空间。

无论以内套嵌或外套嵌型为主导的当代叙事意象结构，都体现着影视作品情节性、心理性、睿智性与哲理性的有机结合，增强了影视作品意象结构形式与内容的纵深感。

5. 圆叙式

唐诗有言，“世事回环不可测”。以圆叙式回环型为主导的叙事意象结构，往往是因果式直线型与交叉型叙事话语结构的巧妙融合形态，构成叙事性圆形空间意象。它反映着创作者在叙事思维中对于人生轮回抑或历史和人生的螺旋型发展轨迹的关注，从而构成哲理性时空现代化、当代化叙事意象结构形态。

中国影片《湘女萧萧》(1986)讲述了一个中国农村的“多年”童养媳“熬成婆”的故事。民国初年，湘西山村的贫苦少女萧萧刚满12岁，就被迫嫁给只有两岁的春官，当了童养媳。随着年龄的增长，萧萧渴望真正的爱情与自由，不禁动心于身体结实且又善唱动人情歌的婆家长工。不久，因怀孕败露真相而触犯族规，面临沉潭或被卖的严惩。生死之际，公婆的一丝恻隐之心和对鬼魂世界的敬畏，使萧萧侥幸地得以生存下来。然而十年之后，周而复始的生活又进入了新的轮回：萧萧为自己的私生子牛儿娶了一个大媳妇，历史的悲剧又将重演。影片因此完成了首尾相顾而循环的圆叙式回环型叙事话语结构，揭示出封建意识的积淀不会因为时间的前进而轻易退出历史舞台的本质。

马其顿籍导演米柯·曼彻夫斯基执导的《暴雨将至》(Pred Dozhdot, 1994)，以一个乌云遮天的横摇长镜头，伴之以“鸟儿吱吱叫着飞越漆黑的长空，人们沉默无言，我的血也等得痛了”的画外音总领全片。影片以暴雨及其雷声隐喻战争与仇杀，其“言语”(Words)、“面孔”(Faces)、“照片”(Pictures)等三个发生于巴尔干半岛马其顿和伦敦的悲剧故事，既独立成篇，又前后因果关联，并且首尾相衔，形成超越现实时空的哲理空间中的回环型叙事话语结构，凸显了种族仇恨导致的手足相残、灭绝人性及其循环往复，绵延不绝的人间悲剧。

为此，影片反复强调“时间永不消亡，圆圈不是圆的”。圆形线条，原本

给人以完美、美满与封闭之感。但圆圈不圆，不仅旨在突出3个故事并不美满的悲剧性，并且强调影片艺术构思中的轮回、循环乃是螺旋形的历史性重复，不是封闭圆形。

任何单凭事件或故事的物理时空相对的起、讫点而关联的顺叙乃至倒叙，所形成的都只能是线性结构，不可能首尾合拢。倘要构成艺术作品中首尾相衔的非线性环状结构，必须人为地突破线性结构的桎梏。因此，非线性圆形叙事意象结构必然是对线性叙事结构的颠覆与超越。被称为美国“鬼才导演”的昆汀·塔伦蒂诺，他的第二部影片《低俗小说》（*Pulp Fiction*，1994）其事象结构的独创性与新颖性，就在于将圆叙式环形叙事意象结构与平行叙事意象结构有机结合，形成Q型叙事结构及其相应的剪辑手段。

《低俗小说》由“文森特和马沙的妻子”、“金表”、“邦尼的处境”。三个故事以及两个序曲与尾声等六个部分组成。如若舍去主创者的睿智与剪辑之功，影片《低俗小说》所涉事件的原自然生态本是杀手文森特与朱尔斯遵帮主马沙之命，于清晨去夺回藏金皮箱。朱尔斯口诵圣经，报复性地严惩了布莱特等人，带走线人马文。路上，朱尔斯感慨于躲过其藏匿同伙的乱枪竟毫发未伤乃是“神迹”，决定就此洗手，与暴力诀别。文森特不以为然，说话间手枪不慎走火，打死马文，血溅车厢。朱尔斯只得就近借老友吉米车库一用，但必须赶在其妻邦尼下医院夜班前收拾停当。马沙及时派来高手沃夫坐镇指挥，几人一番清洗过后，吉米不胜惊诧，不敢相信是同一部车。开到车行送别沃夫，朱尔斯同文森特来到餐馆，恰逢小南瓜与小兔子实施抢劫。朱尔斯制伏男女劫犯，口诵圣经予以宽恕。之后，他俩去酒吧向马沙复命，正遇马沙同拳击手布奇谈话。当晚，受马沙委托，文森特陪伴帮主情人蜜娅外出用餐，并参加餐厅的扭扭舞比赛。归来仍余兴未尽，蜜娅吸掉文森特衣袋内的毒品，因过量人事不省。文森特驱车载她去找毒贩兰斯，他俩终将蜜娅救醒。同日夜晚，拳击手布奇抗拒马沙之命，击败对手，并令其永不爬起后，立即逃离，去约定的旅店会合情人菲比，决意次日一早远走高飞。第二天起床后，布奇突然发现祖传金表未被带出，立即驾车重返寓所，取出金表，并击毙潜伏于此的杀手文森特。返程中，布奇与马沙正面遭遇，他加大油门径直撞去。马沙醒来，开枪追击。布奇闪进一家旧物店门后，待马沙追入，将他打翻在地，却被店老板梅纳德以枪逼住，击昏。醒来后，布奇乘梅纳德伙同恶警萨德将马沙拖进内室强暴之隙，挣脱

绳索欲逃出门，旋即决定返身营救马沙。他操起武士刀劈杀梅纳德，逼住萨德，马沙趁势开枪击伤恶警。布奇与马沙了结宿怨，远走他乡。如是而已。

然而，影片《低俗小说》意象文本为表达人性救赎的主题，却将情节结构首先打造成首尾相衔的圆叙式环形结构。影片结尾，杀手朱尔斯一番慷慨陈词之后，宽恕了小南瓜与小兔子的抢劫恶行，这同影片“序曲一”中他俩歹心顿起、立地抢钱的情节，形成起点与终端的对接之势，画成个环状的圆。这个圆是以后来被拳击手布奇击毙的杀手文森特为情节结构贯穿线，由此牵引并连接了所关联、所展开的叙事段落得以构成。

同自然的物理时间相比照，影片片头序曲部分中的“序曲二”，所展现的杀手文森特与朱尔斯奉马沙之命去某一公寓416房间夺回藏金皮箱，并惩治了布莱特等人，这个叙事段落的物理时间显然早于“序曲一”，是倒叙，亦即成为影片缔造的环状圆形结构中呈逆时针左向伸展的部分。它是早于小南瓜、小兔子实施抢劫的叙事线索，且发生于不同空间，因此同“序曲一”都是呈逆时针方向的平行剪辑结构形式。

第一个故事“文森特与马沙之妻”部分，从自然时序观照，它是因循文森特的叙事线脉，承接“序曲二”的夺回藏金之箱并惩治布莱特的情节，却又以顺时针方向跳过“序曲二”时间之后于当晚才发生的事体，且是稍后“邦妮的处境”和影片“尾声”情节而后延伸开来与“金表”故事平行发展的情节，完成了影片环状圆形结构意象的顺时针右向伸展部分。而“邦尼处境”和“尾声”，于此则成为主创者蓄意制造的“暂时缺失”成分，直至“金表”故事陈述之后，才与“序曲一”即一对强盗即兴抢劫的情节“断点”衔接与缝合，将这虚席以待的成分填补，完成影片头尾相扣的圆形叙事意象结构。

《低俗小说》的叙事意象结构之所以并非单纯的环状圆，而是Q型叙事意象结构，就在于从这一环状圆的两个相关联交叉点上，又敞开另一线索窗口，它就是拳击手布奇及其金表的故事。这一情节线索与环状圆的第一个交叉点，被置于“文森特与马沙之妻”部分的开端。当文森特和朱尔斯提着皮箱到酒吧向马沙交差时，马沙正和布奇谈话，预付给他一笔钱，要他在拳赛的第五个回合故意输给对手。文森特和布奇于此不期而遇。当晚，布奇反叛马沙指令，悍然击败对手并置之于死地，旋即出逃。于是在影片的物理时间范畴与Q型叙事意象中的另一线索窗口交叉，同当夜蜜娅与文森特到兔宝宝饭店进餐及其后回家

吸毒过量的叙事线索，呈平行剪辑而同步发展的情节。“金表”故事涵盖了当天和次日两天的事态。次日，布奇返回住所，发现文森特在奉命追杀自己，即用文森特的冲锋枪将其射杀于卫生间马桶上，这便是布奇叙事线索同环状圆叙事的第二个交叉点。之后布奇与帮主马沙的恩恩怨怨，正是影片连接两个交叉点而延伸至环状圆之外的叙事内容，从而也就形成全片的Q型叙事意象格局。

如若说《低俗小说》的序曲、“文森特与马沙之妻”、“金表”，是主创者依据“救赎”“意脉”的展示需要，截断并重构了原本线性叙事序列，以其时空交错的断点借此拓展几个供人透视的窗口，那么，影片正文叙事的第三部分“邦妮的处境”，则有意识地开始重返序曲窗口，意在与其合拢，合而为一，以便与其断点衔接，合拢成圆叙式环状圆结构，完善并点化“救赎”主旨。

《低俗小说》将原本直白的多个线性叙事意象序列，经过主创者随心所欲的掌控，转变原自然形态的物理时间结构为心之自然的心理时间结构，以“小说”式散点叙事形态的剪辑与重构，营造为Q型叙事意象结构，并非单单为颠覆传统叙事意象模式以独树一帜，亦非仅仅为标新立异以吸引时人眼球。最根本的原因在于，任何艺术创作均无外“立象以尽意”，以其艺术作品缔造的艺术之“象”，诸如包括人类在内的天地物象世界乃至影像、事象、声象及其境象等等以尽表主创者的意识世界，以此展现对主导题旨的阐释和个性特色的宣示。与人性救赎主题的表达、Q型结构的剪裁与缝合以及主创者个性风格建树相适应，影片对其关涉的抢劫、吸毒、色诱、强暴、杀人等充斥罪恶与暴力的“低俗”、恐怖内容及其声画场面，予以风格化，诸如柔性化、隐含化、风趣化、寄寓化的适度变压乃至变性处理，使之原形态得到程度不一的消解与转化，成为别有风味的意象美学表现形式。纵观影片《低俗小说》的意象总体构成，可以说主创者力图表达的乃是人性救赎之意，而Q型圆叙式影像结构的“述事”之“象”，正是影片聚焦其人性救赎题旨的“意脉”所在。

6. 跳叙式

以跳叙式跳跃型为主导的叙事意象结构，是随着人的意识流程不断使其主观意识内容得以外化，从而实现主观心理叙事与外在情节叙事相结合的当代化叙事话语结构。“坐知千里外，跳向一壶中。”不同于断续型、颠倒型、交叉型、串珠型、套嵌型、回环型等叙事意象结构形态的，跳叙式叙事意象结构以

多重视点为意识辐射源，呈现出视点的跳跃、时空的跳跃、思维的跳跃与叙事内容的跳跃相复合，以多重性、辐射性、交织性、主观性、心理性、跳跃性的散点式复杂叙事意象结构形态为显著特色，因此具有迷宫式构造形态和较大的生活与艺术信息的容量。

法国导演吉勒斯·米莫尼执导的《非常公寓》，讲述年轻白领麦克斯即将与梅莉结婚的前夕，奉命出差日本，岂料在绿廊餐厅的电话间外听到和看到昔日热恋的、尔后却不辞而别的丽莎的声音与倩影，从未泯灭的爱情之火重又燃点，于是登机前中断赴日的4天行程，去苦苦追寻在彼一方的伊人。或许这4日经历及其故事，只是他在餐厅服下梅莉送给他的安眠药，于飞机上所做的一个凄婉梦境。但是这部当代悬疑式爱情伦理影片，却充分运用电影传统制作的悬念手法与现代主义影片惯用的偶然性因素、时空跳跃和时空交错手段，以制作者视点讲述的麦克斯寻踪丽莎的现实历程为经，以麦克斯、艾丽丝、鲁西安、丽莎等4个主要人物的11段散点式辐射性意识活动为纬，将线性断续型与非线性的颠倒型、并列交叉型、回环型等叙事结构类型交织融合，精细而严密地编织出错综复杂、扑朔迷离的多视点跳跃型故事结构，表达了当代青年美丽的情感、复杂的人性和耐人寻味的生命哲学意蕴。

在顺向叙事中横向穿插的前4段，是男主人公麦克斯的4次回忆。当丽莎在绿廊餐厅打电话告知丹尼尔“我要离开你”后，尽管脚登红色高跟鞋的丽莎跌了一跤，并跌断鞋跟，麦克斯依然未能追上她，却在电话间拾到她遗落的公寓“413室”钥匙牌。于是回忆起两年前的一天，他发现街上行走着的姑娘，正是呈现在摄像机修理师荧屏上的美貌女子，他情不自禁地一直追踪到她公寓的情景。这钥匙牌也就成为钩住上下情节的第一个情节点和戏扣子，促使麦克斯在候机厅与未婚妻梅莉告别后，便乘出租车连夜驶往丽莎所住的公寓。他巧妙地进入413房间，在洗漱间看见脂粉盒，回忆了在朋友鲁西安的店里，丽莎如何借买37码斯达德牌红色高跟鞋之机，约会麦克斯次日早晨在天堂咖啡馆相见，从此相互倾心，双双坠入爱河及其激情燃烧的当夜。

翌日，麦克斯依据一则有关艺术收藏家丹尼尔为其遭遇车祸的妻子于下午4时举行葬礼的报道，从殡仪馆追踪丹尼尔到丽莎居住的另一所公寓，留下字条，告知找到脂粉盒，约丽莎次日“10时老地方见”。当夜，一个穿红色高跟鞋的年轻女子来到公寓，捡起门下的字条和一枝红玫瑰。

第二天，麦克斯坐在红叶铺地的街头长凳上，听着孩子们边玩边唱“流水就像时间，永不停息”的歌谣，回忆两年前相恋3个月后的一个白雪覆地的日子里，自己高兴地来找丽莎，告诉她有份纽约的工作，并邀她同居，然而她不辞而别，自己也洒泪去了纽约。现在，丽莎依然未能践约来会，麦克斯去她的公寓，从信箱取出钥匙，进入房间，看到墙上一幅油画，不禁想起当年在公寓房间里，丽莎邀他欢舞的情状。之后，麦克斯打开衣柜，发现断跟的红色鞋子。当晚，一个青年女子归宿，自称她即是丽莎，并且因天落雨和彼此的精神状态而坚留麦克斯。在艾丽丝炽热情感的征服下，麦克斯也顺水推舟在电闪雷鸣中与她有了一夜情。这一切被监守楼外的艺术品收藏家丹尼尔看在眼里。

影片接下来的3个是艾丽丝的回忆段落，集中刻画了这个既有天使样挚爱之心，又有魔鬼般心计的青年女性的复杂人性和心理。第三日清早，自称丽莎的艾丽丝实现了夙愿，告别麦克斯后，行进在走廊里，她首先回忆起两天前在绿廊餐厅打电话给丽莎的场景，从而与影片开头4分10秒处一个女子从厅内跑出，与麦克斯未婚妻梅莉撞个满怀的镜头复合，形成第一个回环型缝合结构。艾丽丝驾驶丽莎的黑色面包车，回忆着自己窥见丽莎与其男友做爱时的好奇，继而与她相识并且进入她的生活，其后自己暗暗爱上街头只是远远一瞥的麦克斯，因此产生了对丽莎既喜爱又妒忌的心境。当男友鲁西安因她昨晚失约而找到剧场，艾丽丝将他应对走之后，回忆了她拍摄丽莎表演小品时摄像机出现故障后去修理，取摄像机时因麦克斯追踪丽莎而与她相撞，公寓里她窥见丽莎与麦克斯双双起舞时自己泪流满面，以及丽莎动身去意大利旅游两个月行前因无邮票托付她代寄信件给麦克斯的情景。这个作为艾丽丝的第3次、影片的第7段回忆部分，同影片第1、3、4段回忆部分相扣而缝合。

影片以平行叙述的结构手法，讲述了同在当日，鲁西安追忆了头天夜晚，艾丽丝听说麦克斯已经找到丽莎住址并写信约了时间见面，便称不舒服返回寓所。在丽莎下榻的绿廊餐厅寓所艾丽丝与丽莎会面后，回忆了两年前丽莎因麦克斯不辞而别去了纽约而痛苦不堪，在艾丽丝“不要再想他”的劝阻与帮助下，后来去旅游时遇到丹尼尔的往事。影片的这第8、9两段回忆，进一步缝合了前边的故事情节。

影片还平行交代了当天麦克斯与丽莎同时去购买或改签飞机票，竟然鬼使神差无缘对面不相逢，以及夜晚麦克斯、丽莎各自辗转难眠、艾丽丝与鲁西安

相互慰藉的不同心境。特别在第四日早晨，影片在表现这四个人互通电话时，将平行交叉叙事的手法推向极致。与此同时，在电话铃声中，凭借艾丽丝的第5次意识活动，将四天前发生于绿廊餐厅的故事重新完整地演绎一遍，揭开谜底。凭借全片的第11个回叙，丽莎对两年前冬天她与麦克斯的一次幸福会面，不仅表达了她对重续前缘的渴望与憧憬，同时进一步缝合了全片的叙事结构。也就在这第四日，在平行交叉叙述中，艾丽丝与麦克斯又一次做爱并感谢他的小了两码的红色高跟鞋的馈赠，之后，在绿廊餐厅直面鲁西安和麦克斯，坦承“当你爱一个人时，没想到会多么伤害其他人”，“忘掉我吧，我要去罗马了”，并随麦克斯其后，驾车而去。约定四五点之间与麦克斯见面的丽莎，把机票和祝福给了艾丽丝之后，回到公寓住所，看到一枝白玫瑰，随着凝固的笑容便玉殒香销于丹尼尔点燃的火海中；追寻艾丽丝到公寓的鲁西安，目睹了这一惨剧的发生；读过艾丽丝的记事簿，麦克斯追到机场候机厅送别艾丽丝，竟与前来迎接的未婚妻梅莉重逢。影片戛然而止，任观者遐想其后事象。

“新美国电影”导演斯坦·布拉哈格（Stan Brakhage，1933—2003）的无声彩色实验片《狗·星·人》（Dog Star Man：PartII，1963），虽然似乎也有相继表现地球及其万千气象，生活于这个空间的山林人及其妻、子、狗之象，山林人与狗进入冰雪山林的遭遇“事象”，山林人的意识活动“心象”这样几个部分，但这些影像都随同影片自始至终的多维化、变形化、碎末化、频闪化，在影片前边大部分，都是把山林人及其女人与狗的粉碎性形象隐含于自然景色景象的碎末状影像内，或者叠化在频闪的意识流影像的飞沫中。影片后部分叙述山林人握着斧头、领着狗在雪林山崖的遭遇，尽管节奏稍稍舒缓些，形象稍稍明晰些，但依然朦胧于多维性的景物空间之中，只有淡淡微微的叙事性，呈现频闪化与跳跃化、奇异化、陌生化的极致，因而在绝大多数观众眼前将呈现为一种跳叙式“杂乱型”的叙述意象结构。

杂乱型叙述及其叙事意象结构，乃是跳叙式意象结构的登峰造极形态。《狗·星·人》与《非常公寓》的多视点跳跃型散点式叙述方式及其叙事意象结构，以及串珠型、套嵌型、回环型叙事结构的制作实践都表明，意象结构的多元化伴随当代化电影电视思维的不断发展，沿着综合化与个性化相结合、相统一的当代整体综合美学之路，发挥着创造性思维的无限潜力。

当代电影电视以传统与现代的直线型、颠倒型、并列交叉型三种基本叙事

意象结构为三原色，经过“混型”与“扩容”，在综合化与个性化相结合的万花筒中，有如染色体组合的潜能，将会不断创造出千变万化的当代性叙事意象结构来，以适应当代人类全面而完整地认识客观外在世界与主观内在世界的多样化审美诉求。

“万里江海通，九州天地宽。”面对电影电视的全球化趋势，当代中国影视工作者自当不辱时代赋予的使命，在影视镜框空间这一记录人生、演绎艺术的有限舞台中，驾驭自己的叙事意象，讲好中国和世界的动人故事，创造人类与人生百美纷呈的景观。

第五章

CHAPTER 05

意义建构与价值生成

意义是人对自然或社会事物的理性认识。在电影电视的意义传播中，人赋予影视作品的影像、声象、事象及其境象以含义，这是人类以影视意象符号形式贮藏、传递和交流的精神内容。不同的影视信息创造与流通方式产生不同的意义传递效果。信息的客观运行与意义的主观感知直接关联，通过传播，人们分享信息、思想和情感，进行内在与外在的交流互动，同时进行意义的生产与价值的创造。

当代影视意象文化作为重要的大众传播媒介，惟有以其精品之作充分发挥其传播信息、提供娱乐、服务大众、影响观念、陶冶情操、发展文化、拉动文化经济的整体效应，才能承载历史赋予自己的使命。

意义是人对自然或社会事物的理性认识。在电影电视的意义传播中，人赋予影视作品的影像、声象、事象及其境象以含义，这是人类以影视意象符号形式贮藏、传递和交流的精神内容。不同的影视信息创造与流通方式产生不同的意义传递效果。信息的客观运行与意义的主观感知直接关联，通过传播，人们分享信息、思想和情感，进行内在与外在的交流互动，同时进行意义的生产与价值的创造。

第一节　意象价值链与网

价值链理论是美国哈佛大学商学院教授迈克尔·波特于1985年提出的。他在《竞争优势》一书中指出："企业的价值链体现在我称之为价值系统的更广泛的一连串活动之中。"[1]

20世纪二三十年代的中国电影理论就认同"电影首先是一种商业，企业"[2]，同时还是"科学的产物"、"综合的艺术"，[3]"教育化的娱乐品"[4]。因此，电影电视的意象价值链及价值系统必然比单纯企业的更为丰盈与广泛。

一、价值与意义

价值一词最初的意义是自然界某物的价值，主要指生产或经济上的交换价格。早在中国春秋时期，价格意识和价值学说即已萌生，并且运用于治国及生

1 ［美］迈克尔·波特：《竞争优势》，陈小悦译，华夏出版社2005年版，第33页。

2 王尘无：《中国电影之路》，《明星》月刊1933年第1卷1—2期。

3 周剑云、汪煦昌：《影戏概论》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第14—15页。

4 侯曜：《影戏剧本作法》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第56页。

产、经济管理实践。譬如春秋时期的《管子》记载，齐桓公问及欲想削减商人赢利而益于农事之道，齐相管仲就建议说：粮价高，其他物资价格就低；粮价低，其他物资价格就高，两者不会平衡并立。所以要削减“商贾之利，而益农夫之事，则请重粟之价金三百”，这样田地就会广为开垦，农夫勤于农事。这是以价值为杠杆，通过价格的调整刺激某种生产力的发展。

价值往往是特定物质于特定流通领域借助与等价物或同价物相比照而显现。它应涵盖本体价值、认识价值、应用价值以及认识与应用范畴的比照价值和交换价值。战国时代哲学家尹文（约前360—前280），其《尹文子·大道上》记载“田父弃玉”的故事说：魏国有一老农在田野耕地，掘得直径足有一尺的宝玉，但不识其玉，便告知邻人。邻人图谋据为己有，说是怪石一块，留着是祸害，不如一丢了事。老农虽心存疑虑，还是拿回家，随手放置厢房。当夜宝玉放光，光照满室。老农全家人都非常恐惧，他又讲给邻人。邻人说，这就是怪石征兆，快快丢掉还可消灾。老农于是将宝玉匆匆弃之远野。邻人因而得计，偷回来献给魏王。魏王传召治玉工匠鉴定。玉工搭眼一望，便立马拜贺魏王说，王得此天下之宝，臣下从未见识过。“王问价。玉工曰：‘此玉无价以当之。五城之都，仅可一观。’魏王立赐献玉者千金。”[1]一块貌似怪石的宝玉本体，于是获得胜于“五城之都”的认识价值和“千金”的交换价值。

伴随人类社会与文化的发展，文明的进步，中国自春秋战国始，价值理念与价值学说的实践已经超越经济、政治领域，扩展到哲学、文化等领域，尤其注重人与人才、大道与知识的价值，从物质领域延伸至精神领域。成书于东汉后期的道教初始经典《太平经》，论述治国“要言”与“大贤”人才及“奇道”的认识价值和应用价值，也同璧玉和千金比照。它认为“赐国家千金，不若与其一要言”，“与国家万双璧玉，不若进二大贤”，“要言、大贤珍道，乃能使帝王安枕而治，大乐而致太平，除去灾变，安天下”，“此致大贤要言奇道，价直多少乎哉？”

价值通常体现为使用价值。“使用价值表示物和人之间的自然关系，实际上是表示物为人而存在”[2]，也就是对使用者“有用”。西汉末年东汉初期经学家桓谭（前23—56），在其《新论》中阐述人才价值时说，“前世俊士，立功垂名，

1 ［周代］尹文：《尹文子》，《诸子集成》（7），岳麓书社1996年版，第4页。

2 《马克思恩格斯全集》，人民出版社1963年版，第326页。

图画于殿阁宫省，此乃国之大宝，亦无价矣。虽积和璧，累夏璜，囊隋侯，箧夜光，未足喻也”。桓谭之前的西汉经学家刘向（约前77—6），在《说苑》中论及物之价值贵在用于得当，即如和氏之璧“价重千金，然以之间纺（注：纺锤，古代纺织用瓦砾砖块做纺锤），曾不如瓦砖；随侯之珠，国宝也，然用之弹，曾不如泥丸；骐骥騄駬，倚衡负轭而趋，一日千里，此至疾也，然使捕鼠，曾不如百钱之狸”。

东汉学者应劭的《风俗通义》中记载了汉孝灵皇帝的这样一个故事，说他“于西园宫中驾四白驴，躬自操辔，驰驱周旋，以为大乐；于是公卿贵戚转相仿，至乘轩以为骑从，价与马齐”。致使当时驴马同价，既是权力使然，时尚使然，也是使用价值与功能使然。

本体价值是固有价值，也是潜在价值和隐性价值。认识价值与应用价值及其比照价值和交换价值，则是显性价值。由于价值具有实践性、多维性、场域性、时效性、条件性，也就具有不稳定性和嬗变性。同是径尺宝玉，田父因目不识玉，不仅认识不到它的价值，反而听信邻人的蛊惑，误认为“怪石”，心生恐惧，弃之远野。玉工一望，便再拜而立，惊叹“此天下之宝”，“无价”可比，即使以五城之都也“仅可一观”。至于盗玉者，因而获得“千金”赏赐。一块宝玉，对于田父、玉工、邻人三者，拥有三种不同的价值。有鉴于此，东晋名医葛洪的《抱朴子·外篇》曾概括说，“眼不见，则美不入神”，至于“爱憎好恶，古今不均，时移俗易”，均可致使“物同价异”[1]。

价值理念与学说，一旦波及文化与精神领域，也就不免涉及意象范畴及其价值与意义。战国哲学家尹文于《大道》中讲述田父因“弗知其玉”而“弃于远野”的故事，就是以得玉、弃玉、献玉为喻，论证“大道”和“贤者”的价值，阐释以道治国和任贤使能的道理。相传战国时期政治家尸佼（前390—前330）也有“家有千金之玉而不知，犹之贫”的精湛譬喻。尹文《大道》中的多则故事和尸佼的以玉之喻，也就成为“以象尽意”的寓言意象，彰显其认识价值。

南朝齐梁间画家、绘画理论家谢赫（479—502）的《古画品》，评鉴南朝宋画家陆探微画作价值时，所谓“穷理尽性，事绝言象，包前孕后，古今独

1 ［晋代］葛洪：《抱朴子》，《诸子集成》（10），岳麓书社1996年版，第143页。

立，非复激扬所能称赞”，就是以“前意象”观念，着眼于它的“穷理尽性”之意和“事绝言象”之象，足可以包容前者并孕育后人，古往今来独立一家，其价值贵重凌顶。

物质产品与精神成果的价值尺度与价值内涵既有联系，又有区别。对于物质产品的价值判断，东汉杰出思想家王充（27—约97）在《论衡》中谈到，“世称利剑有千金之价”，而“千金之剑”与“一金之剑”，同用“铁石天然”之材，均须“冶工锻炼”，所差在于前者“工良师巧，炼一数至”，制作者智能与技术含量不同。

对于精神或文化产品，固然仍可借助隐性与显性价值、有价与无价的尺度进行价值判断。即如当今的影视作品，诚然可以上座率和收视率、票房和广告收入比高下。但是，好影片、好电视节目对人精神领域的教益与滋补，对良好社会道德风气的催生与建树，和貌似时尚却鼓噪好逸恶劳、纸醉金迷的坏影片、坏电视节目对青少年精神世界的无形戕害，对优秀文化传统的软性摧毁，都绝非仅凭单一的钞票数目所能完整评断得了的。《尚书·盘庚上》有言，“若网在纲，有条而不紊。”无论如何玩时尚，炫技术，拼营销，惟有以优质文化为纲，统领多维、多层、多元且相互关联的整体综合价值观之网，才能纲举目张，获得恒久的价值和艺术生命力。

自古以来，中华传统文化就特别关注精神文化其精神力量方式的呈现，注重对事物所蕴含与显现的意志、情感、知识、思想、道理，亦即对意义的判断与评鉴。“意义”一词，见诸《春秋谷梁传》襄公二十九年记事，所谓“致君之意义”，其“意义”即指记载襄公自楚回国之事，为其往而忧心，为其返而欢喜，便成为记载其事的“思想与道理”。三国学者王弼和唐代学者孔颖达注疏《周易正义》，提示读者“易含万象，事义非一”，“其有意义，各于卦下详之”，[1]所强调的就是“意义”存之于“万象”。意义反映人对自然或社会诸事物的认识及认识价值，也是人赋予各种事物表象以内在含义，并且借助意象符号形式传递和交流的特定的精神内容。当代人类在所有传播活动中交流的一切精神内容，包括一切影视意象之“意”，其体现于意象之“象”所蕴含的欲、情、思、识、理、道，即表象所传达的欲望、情感、思维、认识、道理和观念

1 《十三经注疏·周易正义》，中华书局1980年版，第15、90页。

等具体意义或抽象意义，都囊括在意义范畴之中。

丹麦当代传播学学者克劳斯·布鲁恩·延森，在其《媒介融合》（2010）一书中也指出："意义产生于形式与内容的交汇之中。"[1]可以说，这是以他者话语的又一案例印证了中华文化意象及意象美学的价值与意义，正是产生于意象之"象"（形式表现）与意象之"意"（精神内容）二者的有机融合中，因而具有广泛概括性与普遍应用性的全球性文化价值。

然而，就当代影视作品的意象创造而言，其意义网络与价值链，还远远不止于意象本体形式与内容交汇的范畴。

二、链条与网络

中国明代文学家屠隆（1543—1605）的"意生于境"[2]之说，阐明意义与价值产生于意象的象内之境与象外之境，构成文本意象与自然、与社会的信息交流和有机关联，形成意象价值与意义的关系链条与关系网络，亦即意象价值整体系统及其环境价值结构。

美国当代著名经济学家迈克尔·波特也指出："价值链并不是一些独立活动的集合，而是相互依存的活动构成一个系统。"[3]

纵横为链，交织成网，总汇为整体系统。影视意象价值整体系统的谱系，将包括意象价值本体所依存的内、外、纵、横、时、空、静、动诸向度的环境结构。诸如影视意象"象外"领域的纵向轴坐标中，由制作者构成的上游价值结构，阅读者构筑的下游价值结构。在时空轴坐标中，将形成历时态价值之境、共时态价值之境及其时代价值结构、历史价值结构、地域文化价值结构、民族文化价值结构、审美价值结构乃至文化贸易的经济价值结构。影视意象"象内"范畴中，有横向共时态的影像、声象、事象与境象相依为命的共存结构，其人、景、物、光、色、声、境于纵向历时态的静动变幻中的显形"象"链建构，其"象"之链与"意"之链在局部或整体时空中或融合、或撞击时

1 ［丹麦］克劳斯·布鲁恩·延森：《媒介融合：网络传播、大众传播和人际传播的三重维度》，刘君译，复旦大学出版社2012年版，第88页。

2 ［明代］屠隆：《皇明名公翰藻序·白榆集》（卷一），伟文图书出版社有限公司1977年版，第46页。

3 ［美］迈克尔·波特：《竞争优势》，陈小悦译，华夏出版社2012年版，第47页。

所产生的接合性渐变或裂变形成的意义链条及团块结构，以及影视意象的显性“象”链与隐性“意”链于影视文本的外在与内在、水平与垂直、共时态与历时态诸多向度或域界中的纵横交织，在特定影视制作者的特定影视作品中获得特异性或者类同性的整合或聚合，所蕴含且能被读解的欲（欲望）、情（情感）、思（思想）、识（识见）、理（道理）、道（观念），连同始于浅在表象结构技巧链层面，经由内在意义投射链层面，透析出深在的风格韵味与美学意味层面，便凝聚成为影视意象价值与意义的综合性整体系统，亦可称为影视意象的价值与意义网络。

首先，影视意象的“价值活动是由价值链的内部联系联结起来的”[1]。影视作品意象创造的横向内部价值链，它所产生的价值与意义，取决于影像、声象、事象与境象，横向组合段与纵向聚合体，段落结构与总体结构，“象”与“意”等范畴的相互联系，有机、有效、完美的结合。这是意象价值整体结构大厦的奠基与主体结构建构的基础工程，也是影视意象价值与意义创造活动的基础工程。它将环绕影视片“立象以尽意”的传播目标，兼顾意脉与事脉的轴线，打造总体的风格基调，通过编剧、导演、表演、摄影、录音、美工、服装、化装、道具、剪辑等部门与环节的有机协调，通力合作，实现内环境的内涵意义及价值，即意象内在意义或固有含义的首度创造。

譬如中国影片《霸王别姬》，因其巧妙地将京剧艺术的历史文化之“境”与京剧名伶的悲欢人生、剧中人物的现实遭际之“境”、扮演者的人生命运之“境”组合成同构关系，依循“反者道之动”的哲学理念，通过传统叙事与现代叙事相融合的新型表述手段，演绎了一个关注民生、人生、人性的悲剧故事；从而实现了主创者从先前《黄土地》、《边走边唱》式的散文诗型叙事、寓言型叙事风格，转型为更加注重故事情节、更能贴近观众的诗意性历史叙事和生活叙事风格。本片因此成为陈凯歌电影创作及其导演生涯步入新阶段的一个里程碑作品。

索绪尔曾用一个比喻形象地说过：“语言还可以比作一张纸，思想是正面，声音是反面。”[2]倘若借用这一比喻的框架，我们亦可说，影视作品意象系统如若“比作一张纸”或者一枚金币，它的意象之“象”是其“正面”，意象之“意”是其“背面”；叙事结构和声画造型系统是其“正面”，而由“物的世

1 ［美］迈克尔·波特：《竞争优势》，陈小悦译，华夏出版社2012年版，第47页。

2 ［瑞士］费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，北京商务印书馆2005年版，第158页。

界自动转入了意义世界”[1]则为其“背面”，其正背两面相依共存，铸为整体。影片《霸王别姬》所以拥有艺术和美学的价值，正因其意象整体系统正反表里的层层面面，包括其悲剧远及千百年、近涉半个世纪的叙事内容。“刀坯子”和“佩剑”这样两个既有实体性、实用性，又有情节性、象征性的细节意象，作为全片主要“情节点”，钩上而连下的情节钮结和中介，精巧而缜密地将影片的“意”和“象”贯穿编织起来，血脉贯通，浑然一体。“刀坯子”作为训诫和暴力工具，联结了小豆子、小石头等人的科班生活内容及其充满血泪的“成角儿”历程。而“佩剑”，首先成为片中程蝶衣与段小楼、菊仙乃至袁世卿、张公公之间种种纠葛，以及时代变迁的历史见证。随着佩剑易主，从张公公到袁世卿、再到程蝶衣之手，程蝶衣将佩剑视为师兄弟同窗情谊的信物与象征，于日寇铁蹄踏入北平之时一送师兄，又于1948年国民党离开北平前夕再赠段小楼，直到史无前例的“浩劫”年代，菊仙拼死从横扫“四旧”的烈火中把佩剑救出，终于完璧归赵，送还蝶衣，旋即悬梁自尽。程蝶衣与师兄段小楼分别11年后，在1977年他终于又能同段小楼重新登台联袂合演《霸王别姬》。在此，历经时代风云冲击并屡遭背弃后对艺术与情谊早已绝望心死的程蝶衣，在走台时拔出这把佩剑，自刎在“霸王”身边，致使戏内外的“虞姬”终于得以“从一而终”，戏梦人生与现实人生终于完全重合，从而完成《霸王别姬》全片悲剧的历史书写与现实演绎，亦使影片表述、表意系统同时升华为表达风格韵味与美学价值的外化体系。

倘若说，影视作品意象创造的内环境中共时态价值链，创造了内涵价值与意义，形成意象整体价值系统的“上游”节链——一个意象价值链的稳态结构；那么，影视作品意象创造的历时态价值链，它所产生的外延意义与价值，即外环境价值结构中外在关系或外部表现的价值与意义，则是意象整体价值系统的“下游”节链——一个意象价值链的动态结构。

“流水淘沙不暂停，前波未灭后波生。”影视片意象价值链的“上游”节链与“下游”节链，乃是相互紧密关联、不可分割的两个流域和流程。在上游节链的意象内环境价值稳态结构建构过程中，必须瞻前顾后，犹若构思情节文本开端亦须考量情节结局一样，从价值的关系范畴出发，注重影视作品意象价值

1 ［法］A.J.格雷马斯：《结构语义学》，蒋梓骅译，百花文艺出版社2001年版，第83页。

结构在外环境历时态长河中的创新意义，在现实阶段内流行的行为标准和集体无意识及其未来走向，处于下游价值节链中各类观众群体的审美意识趋向。这样才好确立最佳化价值定位，并精工锻造，在意象稳态价值结构内蕴含最适价值元素，以满足全社会与下游链审美主体需求，赢取付诸未来发行渠道后的最佳思想价值与文化经济价值。

电影电视是人类的信息交流、企业实践、社会网络、艺术潜能与技术体系、美学体系相互联系、相互作用的一整套互动而开放的意象媒介传播系统。电影电视的意象价值链条与网络，作为人类传播体系的重要组成部分，既是科学技术、传播媒介、社会陈述，又是艺术样式、美学结晶、文化经济产品，聚焦于社会、经济、政治、文化、科学、技术的多元交叉点上，与人类文化传播和人类文明的终极归宿相同一。

电影、电视等媒介传播系统具有多重性社会、文化功能，如认识、教育、服务、娱乐、陶冶功能等。影视媒介传播对意义及其形式建构的生产与传播，不仅作为客观精神客体，充实与丰富了社会中的媒介文化产品和文化商品，对社会的金融经济与文化经济产生能动的作用，并以媒介产品所生产的意义及其形式建构，丰富人类的精神生活、文化生活和娱乐生活，发挥其社会文化功能，使人们透过影视艺术意象媒介认识自然、社会、历史和人生，并通过影视艺术欣赏而受到真、善、美的熏陶和感染，进而潜移默化地引起思想情感、人生态度和价值观念等意识结构的深刻变化。影视等大众传播媒介因而对社会的文化结构、经济结构、制度结构和意识形态结构产生建构或重构功能，生发社会价值。

影视意象价值链条与网络的管理，将以核心价值为纲，以个性特征为征象，统揽综合价值体系，把影视文化企业内部与外部、创作主体与鉴赏主体相依存的价值创造活动置于一个网络化整体范畴，以谋求最富有竞争优势、最富有物质文明与精神文明创造活力、富有最优价值与功能的理念、战略和体制。

第二节　意象价值的建构

价值是揭示外部客观世界对于满足人的主观需要的意义关系的范畴。在哲学上，价值首先是一种关系范畴，所表达的是一种人与物之间的需要与满足的

对应关系。历史实践表明，人类为了“一要生存，二要温饱，三要发展”[1]的基本需求，从事创造劳动价值和使用价值的社会实践活动，人类的发展过程就本质而言也就是价值的创造与价值的消费过程。人们享用包括电影电视在内的精神文化产品和物质文化产品的根本目的，无外是满足自身的各种需要。因此，影视作品的意象价值建构，在根本上将取决于社会之境中的人对电影电视使用价值的需求。影视意象价值的实现，首先要通过应用领域，以其特有功能性得以体现。

一、功能为价值铺路

价值作为一种关系范畴，表示客体对主体的意义，客体满足主体需要的关系。人区别于动物的显著特点之一，就是具有更多形式和更多层次的主客观需要。《资本论》讲，物的有用性使物拥有使用价值。换言之，使用价值就是物的有用性，它反映客观事物对于人的作用和对于人的需要的满足。物的作用源于物的功能。功能是事物乃至方法所能发挥的作用与效能。电影电视意象作为大众传播媒介，其信息传播、教育认知、文化娱乐、艺术审美与文化经济等功能，既是电影电视媒介诸多价值的基石，又是实现媒介文化整体综合价值的铺路机。

1. 信息传播

1924年，周剑云、汪煦昌的《影戏概论》认为电影的重要功效之一就是“增广见闻”：“埃及、罗马的古代遗迹，纽约、巴黎的城市繁华，瑞士、摩洛哥的美丽风景，非洲的奇异动物；中国北京的伟大建筑，杭州西湖的明秀山水，蒙古的大沙漠，关外的万里长城，山东泰山的雄壮，四川峨眉的险峻，及各国各地种种不同的风俗民情，都是我们耳所惯闻，目不能见”，而有了电影，“无论多远的名都胜景”，都可以摄入影片，映现于银幕，“使我们亲眼得见，如同身历其境一般”。古语有云：“秀才不出门，能知天下事。”现在可谓“人人不出门，能知天下事”。[2]

1 鲁迅：《华盖集：忽然想到（6）》，人民文学出版社1973年版，第35页。

2 周剑云、汪煦昌：《影戏概论》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第23页。

电影电视意象传播就本质而言，是主创者将所见、所闻、所欲、所思、所识及其事理、情理、道理、观念，通过传媒技术和银屏上虚构或实构的影像、声象、事象及其境象传输给受众。所传输的便是艺术或非艺术信息。信息是文化的构成元素，因此，影视意象的信息传播也是文化的传播和文明的传承。

自从电视成为大众传媒的主体形态，电影便主要进行艺术信息的传播。电影艺术传播，不仅通过虚构的意象信息，传达出影片叙事情节及其主创者的欲、情、思、识、理、道，并且透过影像、声象、事象及其境象展现世界各国、各地、各时代、各民族的风光地貌、风土人情、民俗民生。

例如，《新天堂影院》继承了意大利新现实主义的传统，善于在片中刻画作为社会个体人物的生存状态，并通过这些个体的经历和体验反映时代的特征。在社会政治生活方面，它反映了战争带给意大利西西里岛民众的灾难，20世纪40年代中期托托之父战死苏俄战场，托托从此为孤儿；阿尔弗莱德亦因第一次世界大战而失学。“二战”后冷战时期黑手党活动猖獗，斯大林分子处境艰难，托托的同桌因此随家迁徙东德。波其亚在小学时期就不务学业，沾染吸烟等恶习，中学时代也无责任心，一味追求女生，甚至在影院里嫖妓，然而后来却成为议会议员。生活的贫瘠，使电影成为小镇民众惟一的文化享受，又受到教会百般制约。影片透视出半个多世纪意大利西西里的政治、文化、经济、教育、民生、民俗、民风诸多领域的沧桑变迁，其社会生活和文明程度在不断突破旧有社会规范和道德准则的过程中获得的进步。同时，诸如地中海和西西里的风光、小镇街容、市井风貌、西西里柠檬、意大利面条，以及从手摇电影放映机到“无底片”电视的传媒发展历程，均得以被形象展现。其中，单就观众中一对无名夫妇由影院内邻座相识、相交、相恋，到结婚生育、白头偕老的人生历程，也暗示出传统文化的优良基因在新时代新生活中得到传承。

纵观世界各个时期各种风格、各样类型影片，尤其当电视成为电影的第二银幕，它同电视剧与电视艺术片所汇合的信息之海，乃是可供千秋万代饱览和吸纳的形象生动、丰盈多彩、通俗易读的百科全书。

电视作为当代最主要的大众媒介，拥有广泛而多样的信息资源，特别通过新闻信息传播、信息服务传播而服务于亿万电视受众。

电视新闻信息传播，与电视媒体相伴相生。它是一项专门化的社会信息传播活动，已经成为电视节目的重要组成部分，其基本宗旨就是以话语声象为

主，伴之以影像和事象，向公众迅速及时地传递种种信息，以适应现代社会人们对于多元信息急剧增长的需求。在中国，除了中央电视台和各省市电视台的新闻专题节目，中央电视台还专辟了新闻频道，海内外卫视也辟有诸多资讯频道。它们每日每夜都吸引了大量观众。这种对电视资讯的关注，意味着受众将电视作为适时了解国际、国内近况或大事的重要信息源。新闻信息传播的迅疾性、广泛性、丰富性、客观性、简洁性、叙述性和遴选性，以及不可避免的偏见性与定向性，都拉近了它与现实社会生活和一定受众群体的距离。它具有的信息传递功能、社会整合功能和舆论引导功能，尤其是复合型电视新闻节目形态的日益成熟与进步，使它成为电视媒介文化信息及其价值的重要创造者与传输者。

就广义而言，一切电影形式与电视节目都首先在进行信息传播，且以此为公众服务，所以信息传播首先都是信息服务。通过信息传播，使公众了解国内与国际新近发生的重大事件，并使上情下达、下情上传，让民众了解国家的方针政策，便于参政议政，实现民主管理，也使政府与各级管理部门及时了解民生，体察民情，改善管理与服务，造福人民。

狭义的电视信息服务传播，专指主要为民生和公众日常生活的实际需要而提供的信息服务，是纯然为了满足人们日常功利性需要、注重实用价值的信息传播节目。“在一定程度上，它们发挥了监督的功能。它们给我们提供新闻、信息和警告，以此帮助我们做出正确的决定。”[1]它们包括指导性信息服务节目、公益型信息服务节目、广告型信息服务节目等，如健康顾问、气象预报、商业广告、旅游天地、房市中来、观众信箱、婚恋交友节目等。指导性信息服务节目具有较强的知识性、实用性、指导性；公益型信息服务节目具有社会性、针对性、宣教性；广告型信息服务节目具有商业性、诱导性、重复性。例如，继北京、上海、天津等地之后，哈尔滨城市的宣传片亮相于纽约时代广场的“中国屏”。这既是广场电视型旅游广告片，也是公益广告片，其现代风格影像和英语解说词，连同欢快的歌声和音乐每天播放七十余次，尽显中国哈尔滨的方方面面、日日夜夜、点点滴滴，它不仅会创造经济价值，更重要的是让纽约、让美国、让世界的人们通过认识中国的“冰城夏都”进而认识当代中国，认识中

1 ［美］特里·K.甘布尔、迈克尔·甘布尔：《有效传播》，熊婷婷译，清华大学出版社2005年版，第442页。

国人民的当代现实生活。

在论及大众媒介作用时，传播学中有一种知识沟假说（Knowledge-gap Hypothesis），认为通过增加大众媒介的信息量来改善人们生活或推动民主进程的尝试，并非如策划者所期望的那样行之有效，大众传播也可能会扩大不同社会阶层成员的知识差距（Gap in Knowledge），亦被称为“知识沟”。尽管如此，就接受美学角度阐释的信息传播而言，无论电影电视的艺术信息或非艺术信息传播，因其电子影像与声象媒介有别于传统媒介的特性，其传播的画面信息、声音信息、事象信息都拥有具象性、直观性、易读性与可解性以及信息传播的广泛性，受众的高参与性，特别是同网络媒介与虚拟现实的结合，致使体现着电子媒介信息交流的普遍的文化重组，具有“双向型”、去印刷媒介传播者“中心化”的“平等主义推动力”，“决定了一种进步的政治冲力，并构建了平等的自由主体”，因而也就具有“促进了平等和开放”的功能与价值。[1]近些年来，中国多个地方电视台相继举办群众参与的选秀类电视活动和节目，不仅在创新电视形式、内容、手段等方面作了有益尝试，丰富和满足了人民群众多层次、多样化的精神文化需求，并且为群众广泛参与电视文化活动、施展才艺、展露头角创造了比较公平、平等和民主参与的机会。

影视意象传播媒介重建了人们的交往方式，重组了社会结构，并通过信息和意义的传递交流，沟通了人类社会的不同领域，使不同时空的人类个体或群体相互联结，进行深层次的文化转换与生产。

不过，正如《周易》所言，“阴阳相薄”[2]。相薄，就是相迫近，相碰撞、搏击。所谓“阴阳相薄”，揭示了客观事物的一个辩证法则，即事物的对立两极既相互依存又相互矛盾，乃至在相互博弈中促使事物变化和发展。同样，传播有道，道有正邪。在电影电视的意象传播中，也存在着两极的对立与相薄，即如信息传播的正能量或负能量、正面价值或负面价值。影视的信息传播，尤其电视媒体，因其传播速度迅疾，受众群体广泛，又是居于要位的喉舌，因而具有放大、扩展与权威效应，享有话语霸权。传播正能量的信息，固然具有舆论优势，而一旦传播虚假信息乃至不良信息，其负能量形成的负面价值必然给受众、给社会造成显在或潜在的危害。譬如，有的电视频道或电视节目，一度公

1 ［美］马克·波斯特：《第二媒介时代》，范静哗译，南京大学出版社2000年版，第17—18页。
2 《十三经注疏·周易正义》，中华书局1980年版，第94页。

然高扬“吃喝玩乐”的迷幻彩旗，超越社会现实生活普遍水平地炫豪华、拼时尚，鼓吹比名牌、穿名牌、挎名包、住豪宅、办排场婚礼，误导平民观众特别是年轻人盲目比附“富二代”、“官二代”、阔佬或者暴发户的生活，助长了奢靡风气在社会的蔓延。对奢靡生活的追求，不仅诱使影视演艺界有人为非作歹，以身试法，以丑为美；并且致使往昔被誉称“灵魂工程师”的人，“一些看似活跃在某种‘生活’中的人，活跃在各种Party、会议、红毯上的编剧，活跃在高尔夫球场和各色酒吧的人，他们关注的可能仅仅是他们自己的生活，并不是他们周围与他们生活形态完全不一样的人的生活，所以他们写出来的人物呈现出剥离、纸质的状态，表面华丽丽一片，底子却很苍白”[1]。曾几何时，电视综艺节目或者节日晚会乃至电视剧，几乎成为富豪生活、华丽服饰、奇装艳服乃至天价手包展览会。有的电视台的主持人们，竟然把电视台作为近水楼台，把电视节目变成自我作秀或私家狂欢的大舞台。而电视选秀节目，有的过度宣扬成功者的成功，却漠视成功者赛场外经年的汗水，变相鼓动“一夜成名”。2015年的育儿题材热播电视剧《虎妈猫爸》，汇总了多种教育观念。其中最抢眼的是“不吃苦中苦，难为人上人”。它同“不吃苦中苦，难得甜上甜”的人生苦乐观虽然只有三字之差，但所宣扬的却是誓做“人上人”的等级观念，与社会主义的教育方针和为人民服务的宗旨南辕北辙。倘若不能以鲜明的形象、有力的情节给予明确拨正，修正观众对剧中人物及其观念的初始认同，必将潜移默化地误导观众特别是青少年一代，散发负能量和负面价值。

意大利导演费里尼就直言，“我觉得电视无孔不入的力量以及它的商业化色彩，对许多新一代愿意让电视为他们思考及教养小孩的人来说，是一种危险”，“电视这个媒体本身没错，错在它节目的平庸”。[2]尤其是媒体的暴力倾向。传播学认为，“暴力可以出现在几乎所有的电视类型中”[3]。当然，也长久存在于电影意象传播中。媒体暴力通常被认为是存在于电影、电视、电子游戏、报刊等在内的媒体中的暴力信息内容，并对不同受众群体施予种种不同影响的暴力现象。另外则指“媒体本身的暴力”，即媒体及其从业者利用媒体作为大众传

1 张翼、王群：《对人的关注是写电影的乐趣》，《当代电影》2015年第4期，第94页。

2 ［美］夏洛特·钱德勒：《我，费里尼》，黄翠华译，广西师范大学出版社2006年版，第245、210页。

3 ［英］丹尼斯·麦奎尔：《麦奎尔大众传播理论》，崔保国、李琨译，清华大学出版社2010年版，第312页。

播媒介的话语权优势，对新闻当事人或被波及的人群所实施的一种暴力行为。“经济因素决定着美国电视节目中暴力影像的供求关系。暴力的展示是娱乐和新闻节目吸引观众的一种竞争性的工具。”[1]然而，影视意象传播的暴力信息，对青少年身心的健康成长具有极大的危害。美国的校园枪击事件，不少是接受了媒体暴力的影响。

在中国，明显的媒体暴力虽已被明令禁止与阻遏，但隐形的媒体暴力和语言暴力依然不同程度地存在于影视与其他媒介，有时甚至有漫延的趋势。譬如，一些近乎污言秽语竟然成为网络时髦语，以至大量涌现于反映大中学生生活的青春片或电视剧中，且又以宽容、欣赏的态度被放纵，颇有演化为新型国骂的势头。鲁迅1925年写过一篇很有趣的杂文《论“他妈的！”》。文章说，假使依人所说牡丹是中国的“国花”，那么，这就可以算是中国的“国骂”了。最先发明这一句“他妈的”的人物，确要算一个天才，——然而是一个卑劣的天才。有时，也或加暴力于所谓“他妈的”的生命上，但大概是乘机，所以无论如何，也还是卑劣的事。中国人至今还有无数“等”，还是依赖门第，还是倚仗祖宗。倘不改造，即永远有无声的或有声的“国骂”。[2]

2. 教育认知

20世纪20年代初期的中国电影理论，即已认识到电影媒介“是教育上最好的工具”，它“不但可作社会教育之用，对于学校教育，也有极大的帮助。各种科学皆可以利用电影来教授”，“在专门学校里，往往有用电影来辅助教授的”，“对于教育上的贡献，非常的大”。[3]实践表明，当今的电影与电视意象媒介，无论在社会教育、学校教育乃至在家庭教育领域，都发挥着不可估量的作用。

“传播影响力是一种权力运作的形式，这种形式依赖于影响机构（传播者）的资源或属性。”[4]电影、电视等传播媒介所凭借的画面与声音、连带其运动

1 ［英］格雷姆·伯顿：《媒体与社会》，史安斌等译，清华大学出版社2007年版，第119页。

2 鲁迅：《坟·论“他妈的！”》，人民文学出版社1951年版，第210—214页。

3 侯曜：《影戏剧本作法》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第50页。

4 ［英］丹尼斯·麦奎尔：《麦奎尔大众传播理论》，崔保国、李琨译，清华大学出版社2006年版，第367页。

流程所形成的叙述与叙事，由于动态地复现或“仿真”客观自然界或主观自然界，完整地显现客观物质运动或主观意识活动的生动过程，贴近自然、贴近生活、贴近常人，亦能切入内心世界，其声画表象及其包蕴的信息与情感，可为一切具有正常视听感知能力的人所读解。影视传播的易于感知与读解的特征，决定了影视意象传播媒介拥有最广泛的群众性与大众基础，具有巨大影响力。

早在中国古代，对于文章辞赋之类传统媒介意象，有的认为是“经国之大业，不朽之盛事”（曹丕《典论论文》），有的虽然认为是末技小道，“未足以揄扬大义，彰示来世”，但“街谈巷说，必有可采，击辕之歌，有应风雅，匹夫之思，未易轻弃”（曹植《与杨德祖书》），都在可取之列。孔子说，“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。”所谓“兴”是激发情感、振奋精神的感染作用；“观”是审视社会现实的认识价值；“群”是增进理解、和谐与团结的凝聚作用；“怨”则是批评不良时风的社会批判功能。“迩之”与“远之”是分别从近者、小处与远处、大者两个方面教育人们懂得孝敬父母及服务当政者，而“多识于鸟兽草木之名”，便是增加自然知识。统而言之就是媒介意象具有教育认知功能与价值。

媒介意象的教育功能往往起始于认知功能，并且同认知功能相辅相成。即便在当代，人们从电影电视意象所传播的艺术信息与非艺术信息中，扩展着对世界的过去、现在乃至未来的认识，受到某种欲望、情感、思想的感染或触动，得到某些认识、道理、观念乃至意识形态的熏陶或碰撞。譬如，当你从电影频道观看到科幻影片《地心引力》（Gravity，2013），便会随同任务专家瑞安·斯通博士、宇航员麦特·科沃斯基一道乘探索号太空梭进入外太空，一个我们不曾亲历的神秘世界。影片中，在美国联盟号宇航站外执行常规任务过程中，突然来袭的卫星残骸雨，重创了宇航站，并将斯通和科沃斯基两人孤零零地抛在外太空，只靠绳索拴住两人同时坠入无尽的黑暗宇宙。氧气渐渐耗尽，靠近国际宇航站时，为使斯通安全登机，科沃斯基放弃存活的生机，撒手飘去。然而这个空间站亦遭损毁，陌生的设备，酷寒的环境，失去与地球的联系和任何获救的机会，把斯通逼向死神的怀抱。从中国太空站传来的狗叫声和娃娃的啼哭声，使她忆起曾有的小女儿的往事，冥冥之中有科沃斯基的点拨，悟出降落就是起飞的道理，也唤醒她继续活下去的坚定信念，把希望投向中国太空站天宫号。从网络电视传播的这部影片中，人们不仅会间接感知宇航人员在

失重状态下的工作和生活，更可以从外太空鸟瞰瑰丽的地球形象，并且感悟生命的价值以及为科学与友情勇于自我牺牲的崇高精神。同时也间接感受到当今世界对新的中国的新的认识理念。

《周易》曾指出，“立象以尽意”之“易”象，“仰以观于天文，俯以察于地理”，“拟诸其形容，象其物宜”。其意象媒介之功能与价值乃在于“观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下”。[1]转换为当代话语，“天文”即自然科学知识领域，“人文”则社会科学知识范畴，“以察时变”是感知与认识世界的变易，“化成天下”则为教育感化与易风移俗的功能以及顺应与改造世界的价值目标。

“教育”一词，见诸《孟子》“尽心章句上”君子“三乐”中“得天下英才而教育之，三乐也”。教育，就是教化培育，一“育”一“化”，育是通过知识与信息传播使之生长成才，化是使之洗心革面或移风易俗。西方传播学对媒介的教育认知功能的研究，则有“培养理论”和“传播效果理论”种种。

依照“培养理论”（Cultivation Theory）的视角，可以认为从婴儿期开始，电视就在培养人们的某种性向和爱好。特别是在网络时代，电视更加跨越了读写能力和移动性的历史性障碍，成为千差万别的人群社会化和日常信息的首要共同来源。对电视观众而言，电视实际上是主宰和涵盖了其他信息、观念和意识的来源。电视是一个传信息、讲故事的主流化传播体系。它是现代社会日常生活的重要组成部分。其中播放的电视剧、影片、新闻、专题片、广告和其他节目，把一个由传播的共同意象及其信息所组成的具有相对一致性的虚实交融的世界带进千家万户。其巨大影响就在于为当代人类“提供观察世界的共同方式”[2]。电视节目使当代人类全身心地沉浸其间，也就培养了他们头脑中的社会现实形象和认识世界的方式，极大地影响着人们对现实世界的认识。电视大批量生产的信息和意象及重复式模式，形成了一个共同的意象符号环境的主流。意象传播媒介在意识形态和价值观上具有倾向性，所传递的信息潜移默化地影响着受众，进而使受众认同其代表的主流意识形态和文化价值，形成一致的价值观。调查研究表明，经常看电视的观众对事物的看法，往往与电视对世界的看法接近。正如从电视频道看过《地心引力》后的受众，头脑中都会浮现桑德

1 《十三经注疏·周易正义》，中华书局1980年版，第37页。

2 ［美］斯蒂芬·李特约翰等：《人类传播理论》，史安斌译，清华大学出版社2009年版，第349页。

拉·布洛克饰演的瑞安·斯通博士的同一影像，以及外太空的场景，鸟瞰地球的图景，大都会为科沃斯基的献身而惋惜而感动，也为斯通历尽艰辛驾驭神州号逃离舱重返地球而庆幸而感悟，同时也不能不叹喟中国航天事业的崛起与发展施与当今世界的影响。

中国传统的教育观念重在“传道授业解惑”，而“传道”居先。汉初著名政论家贾谊就说：“道者，教之本”[1]。当代影视意象传播及其教育认知功能与价值，亦应以“道”为根本。

所谓“道”，战国时代韩非子阐释说：“道者，万物之所然也，万理之所稽也。理者，成物之文也；道者，万物之所以成也。”[2]他认为，道是万物生成的根本动力，是万理的总汇。理是万物构成的纹理，道是生成万物的本因，就是“万物之所由”、“所以成”、“所以然”的规律。《管子》特别注意到“道之所言者一也，而用之者异”。事实上，即便“道之所言”亦非同一，因为道之自身即有大小正邪，理亦有真伪善恶。齐桓公曾经问及：“我欲胜民，为之奈何？”管仲回答他：“此非人君之言，”“胜民之为道，非天下之大道。”[3]言下之意就是制服民众也有道，虽“为道”，但不是“大道”，是小道、邪道。故此，管子曾强调“任大道而不任小物”（《管子·任法第四十五》），在他看来非大道者乃“小物”而已。即如前一时期，电视相亲节目盛行走俏之时，南方某一电视台曾举办过不短时日的“丈母娘看女婿”的专题节目。有的丈母娘为女儿相看女婿，堂而皇之提出有无市中心的房子、赚多少票子、坐什么样位子等问题。可以说，这亦可谓相亲有道，但决非大道。此道只任“小物”而舍“大义”，实则把女儿、女性沦为新时代待价而沽的商品。即便披上新女权的斑斓虎皮，却遮掩不住女奴哲学的可怜马脚。

“大道者，所以变化而凝成万物者”。这是清代著名藏书家孙星衍所辑孔子语录、名为《孔子集语》中的话。一次，鲁哀公问孔子：“何如可谓圣人？”孔子对曰：“所谓圣人者，知通乎大道，应变而不穷，能测万物之情性。”继而就说到这句关于“大道”的判词，又论述了一番道理。大凡说得主公心服口服，以至“孔子出，哀公送之”。对于“大道”，周代尹文子有过专论，认为

1 ［汉代］贾谊：《新书·卷第九·大政下》，《新唐书·艺文志》。

2 ［战国］韩非：《韩非子》，《诸子集成》（7），岳麓书社1996年版，第107页。

3 ［汉代］刘向、［清代］戴望：《管子校正》，《诸子集成》（6），岳麓书社1996年版，第407、343、316页。

“大道无形”[1]，庄子则称其价值在于“大道能包之”[2]。总之，大道是正道，并且是包容万物之道的总领之道，统领一切价值的主流价值观念。它之于当代，就是“有补于世”[3]的主流价值观、核心价值观。当代电影电视的意象传播，为实现认知教育功能，亦须“通乎大道”，“布行大道”，传播大道，以大道为本。

在一个民族、一个国家、一种文化整个价值体系中，都有处于中心地位、具有主导作用的价值取向，即文化的核心价值观。它是大道的基本内容，集中体现人们关于个人、家庭、国家乃至人类社会的终极理想，制约着人们在政治、社会、伦理、道德、审美、历史领域对于是非、善恶、美丑、正邪的基本判断。文化的核心价值观是人们在长期实践活动中逐渐形成的一种主流社会意识形态，它主导着人们普遍的文化认同倾向，因此，它并非只是经典文献中的理论学说，而是绵延在普通百姓社会生活中的思维方式与行为方式，具有广泛的社会基础和恒久的历史传承性。这种以核心价值为标志的大道体系，对外可以确立国家、民族自身的文化品格，构成与异域文化进行对话、交流、互动的基础，进而改变单一的意识形态话语机制，为中国文化走向世界搭建更为宽阔的交流平台；对内可以实现不同利益群体间的相互认同，消解利益分配中可能形成的价值观分化与对立，从而确立一种全社会普遍信守的文化理念，以实现对中国文化精神的集体认同。它既是中国文化代代相传的历史基因，也是建构社会主义核心价值体系的重要文化资源，推进中华文化不断发展的无形力量和主干路径。

中国早期电影理论即已特别注重以大道教育与陶冶民众。顾肯夫1921年的《〈影戏杂志〉发刊词》便断言，电影较之戏剧更是“发扬文化传达教育的利器”，指出“影戏不一定都是好的”，针对外国人到中国来摄剧，喜欢把中国的不良风俗摄去，并且抹黑中国人，呼吁影剧界“替我们中国人争人格”[4]。

周剑云、汪煦昌1924年的《影戏概论》，从电影意象传播优势的视角，论述影戏的重要“功效”在于“通俗教育”。认为影戏是摒绝虚假，纯然逼真的；是首尾完全，一气贯通的；是合于人类生活状况，富有感动观众情绪的可

1 ［周代］尹文：《尹文子》，《诸子集成》（7），岳麓书社1996年版，第1页。
2 ［清代］王先谦：《庄子集解》，《诸子集成》（4），岳麓书社1996年版，第261页。
3 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第33页。
4 顾肯夫：《〈影戏杂志〉发刊词》，《影戏杂志》1921年第1卷第1期。

能性的；是引导社会向前进，予人以是非善恶之暗示的；有此种种优点，故不论男女老少，有知识，无知识，都看得懂，都能感受深刻的印象。因而，影戏的重要“功效”利于“通俗教育”。它“可以开通风气，指导社会，为民众之良师益友”。“影戏之使命”在于赞美一国悠久的历史，表扬一国优美的文化，代表一国伟大的民性，宣扬一国高尚的风俗，发展一国雄厚的实业，介绍一国精良的工艺。[1]

中国电影艺术的先驱者之一郑正秋，于1925年发表的《我所希望于观众者》阐述了电影与戏剧“之最高者必须含有创造人生之能力，其次亦须含有改正社会之意义，其最小限度亦当含有批评社会之性质”。为今之计，惟有循循善诱，使观众先养成辨别戏剧高下之目光，渐渐相互增加艺术之观念，而期达到对于纯粹艺术影剧“得告成功之目的”。继而希望观众“凡中国影片有一长足录者，常相与提倡之，俾国产片勿久久被压迫于外货之下”。善恶分明之剧，果然易动情感而多弹力，自所欢迎，但趣味隽永，而陈义高尚，及善与善的比较之作品，虽刺激性较弱，亦须力为提倡；凡观后自觉其片确有价值者，应多作文字上口头上之介绍；遇有不合国情、有害观众身心之作，当即作书劝告，劝告不从，而后作文攻击。[2]郑正秋强调爱护与保护有益的本土电影，提高观众欣赏艺术影片的审美水平。

《管子》有言：“德者道之舍。”特别倡导“畜之以道，养之以德”，“畜之以道，则民和；养之以德，则民合。和合故能谐”，“通德而天下定”。西汉思想家贾谊也说：“道者德之本。”中国早期电影理论即已十分注重影视意象传播的道德教育功能。侯曜在《影戏剧本作法》中，主张影戏故事片的选材应重视：人道主义的思想；诚实、忠信的态度；爱人如己的态度；为真理牺牲的精神；遇任何险阻艰难，而不屈不挠的精神；牺牲个人，谋团体幸福的精神；孝敬父母；两性高尚的恋爱；进取、独创的精神等。特别强调：“对于人生的表现，要加以一种选择。切不可专事描写社会黑幕，去迎合社会的心理，有些人因为社会好淫，就拿淫的材料去迎合他，社会好杀，就拿杀的材料去迎合他。挂着

1 周剑云、汪煦昌：《影戏概论》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第20—23页。

2 郑正秋：《我所希望于观众者》，《明星特刊》（第3期），1925年7月。

‘劝善惩恶’的好招牌，暗中却卖些贻害社会的毒药给观众。”[1]

3. 文化娱乐

电影电视是现当代人类最主要的大众娱乐形式。它可以为受众提供娱乐。1924年周剑云、汪煦昌所著的《影戏概论》论述“影戏之功效”，首先提及的是“娱乐精神”，认为“快乐是人类惟一的长寿剂”。在艺术意象传播中，他们认为音乐、美术、戏剧等，都是正当的娱乐，可惜是片面的、单纯的，偏而不全。若要包罗万象，总集大成，只有电影。比如风景片可以开拓胸襟，新闻片可以增长见识，滑稽片可以笑口常开，侦探片可以益人智识，社会片可以引起观众研究问题之心，养成论世知人之见。总之电影使人“出少许代价，便能陶冶性情，裨益身心”[2]。

《天堂电影院》中，电影意象给那个年代的西西里民众带来无穷的欢乐。在影院里，人们宛若沉浸于梦幻的天堂，尽享节日般的狂欢。老放映师阿尔弗莱德也就成为欢乐的播撒者。他好意劝诫小托托不要做放映员的梦。虽然口说这是没有出息的行业，跟奴隶一样，老是一个人，累得像条狗，连节日都不得休息，窝在这里夏天闷死人，冬天冷死人，钱又少得可怜……但他又陶醉于放映室，只因“日久生情，听到满屋子人又笑又叫，你也会很开心，那种感觉很好，仿佛是你在逗他们笑，让他们忘记烦恼，我喜欢这样”。至于后来的“没有底片”的电视，又给这城镇送来新的生活乐趣和活力。

阿素托史·哥瓦力克编导的《印度往事》(Lagaan：Once Upon a Time in India，2001)，将被殖民者与殖民者的抗争故事，纳入到一个板球比赛和异国情恋的现代性叙事框架中，使之展现新意。同时，影片又将一个原本属于种族矛盾、种族斗争性质的事件，变压到一个印度青年为减租税、求生存和一个英国小姐为争公平、爱其所爱的基本人性诉求上，就使这一具有独特民族性的作品，超越种族与民族界域，获得人类共通性和广泛认同性。这一艺术视角便于为世界众多国家、众多民族的众多观众所接受、理解和认可，从而赢得较大市

1 侯曜：《影戏剧本作法》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第20—23、56、57页。

2 周剑云、汪煦昌：《影戏概论》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第21、22页。

场和较好的票房。影片叙事策略的显著特点是将观念性同娱乐性巧妙结合。它把严肃的政治题材进行娱乐性和艺术性包装，几个次要人物都被赋予不同程度的喜剧色彩，又不时穿插喜剧性细节及欢歌曼舞场面，既营造了氛围、点化了主题，又凸显了印度影片的民族特色。影片中7处歌舞设置，不是为歌而歌、为舞而舞，而是顺情节发展自然生发，成为情节叙述、人物刻画、情感表达、气氛渲染、题旨点化的有机组成部分，不仅获得艺术表现生命力，而且提升了影片的艺术价值。影片将英国少女依丽莎对布凡的爱恋，同印度讫里什那神和他女伴拉妲的爱情故事相比对，并以“布凡的拉妲”作结，既因皈依于印度文化，符合印度观众的审美需求，又由于跨国恋情以悲剧结局，使得所有观众为之触动，受到人性的震撼和艺术的感染。

在中国，电影也曾是人们的主要娱乐形式。20世纪60年代，作为“40后”、“50后”的青少年曾经排着长队购票等待夜场的《青春之歌》；80年代初期，“70后”的孩子们写完作业往往黏在自家或邻居的电视机前，观看动画片《聪明的一休》和科幻片《大西洋底来的人》。

美国传播学学者约翰·费斯克在《电视文化》中写道，不论人们对电视在文化中所起的作用有多少争议，有一点是毋庸置疑的：人们喜欢看电视，而且看电视是人们生活中快乐的主要来源之一。对于“快乐”，他借用法国符号学家罗兰·巴特的观点，认为有“小乐”与“极乐”两种。“小乐”指主要源自文化的快乐，具有“狂喜”意味的“极乐”则指肉体的快乐；“小乐”是多重的，“极乐”只有一种。这两种快乐都不是产生于文本本身，而是产生于观众与文本的联系之中。[1]换言之，电影电视作为娱乐工具，带给观众的快乐，源自观众身心与影视意象的联系之中。费斯克还指出，极乐是“摆脱了文化和意义的控制，因而突出了能指——它把能指具体化了（质感、声音的气息、嘴唇的肉感）。它存在于符号的物质主体中，存在于读者身体的肉欲之中。这样，它就总是带有色情意味”。它“是在文化之外、意识形态之外建立一种存在的极乐”[2]。

极乐是过度化的娱乐或快感。《乐记》说：“君子乐得其道，小人乐得其欲。彼乐得其欲，所以谓之淫乐。为此乐者，必乱必亡，故亦谓之乱世之音、

1 ［美］约翰·费斯克：《电视文化》，祁阿红、张鲲译，商务印书馆2005年版，第324、330页。
2 ［美］约翰·费斯克：《电视文化》，祁阿红、张鲲译，商务印书馆2005年版，第331、332页。

亡国之音。”[1]

法国历史学家托克维尔探讨法国大革命的著作《旧制度与大革命》（1856），其第一篇前言指出，“在这样的社会里，对于物质利益和享受的追求，对于商业的沉迷，以及想方设法赚钱积累财富的欲望，将成为人们普遍的共同情感。在所有社会阶级之中，这种情感四处泛滥；甚至于在向来与此没有任何关联的阶级中，也有这种情感的影子。很明显，不采取任何阻止的措施，它就会渗透整个民族，进而使其腐化堕落。”

2013年7月18日新华网转载了美国《大西洋》月刊网站7月16日一篇文章，题为《〈小时代〉对中国女性而言是严重倒退》，作者是纽约的媒体学者朱影和弗朗西丝·希斯根。文章指出：人们完全猝不及防，就被这部明目张胆地炫耀财富、魅力和男权，表现“女性就想要这些”的电影惊呆了。该影片讲述了四名女大学生的感情生活和职场抱负，但电影的主题是关于在一名帅哥所在的公司工作的女性向往奢侈的生活。影片借鉴了主要迎合青少年和年轻族群的东亚流行偶像剧，主角由几乎谈不上什么演技的男女演员担纲。好的偶像剧常常以青春爱情为主题，主角往往藏有黑暗的秘密或痛苦的过去，引起痛苦与感伤。然而这部电影完全抛弃了复杂的故事情节和性格发展，看起来不错但却缺少实质内容。其思想之低俗以及完全缺乏自知之明十分惊人。这部电影迎合的是男性对女性渴望的幻想，完全围绕男性以及男性所能提供的最好的东西，无论物质上还是身体上。电影表现了一种扭曲的男性自恋，以及一种渴望父权和控制女性身体及情绪的男性欲望，并将这些曲解为女性的渴望。影片中的中国社会已经倒退到更早的时代。多年来的经济加速增长带来了前所未有的社会流动性和地理流动性，增加了中国男性成功以及之后抛妻弃子追逐权力与金钱的压力。经济增长加剧了性别差距，将女性降格至低人一等的地位。[2]

一部影片倘若如此，那么不妨相较于两年后一位中国将军观看《狼图腾》影片后的网文，颇值得人们深思。将军说，综观世界历史，那些凡是显赫一时的国家和民族，无不具有食肉动物的精神特征，而那些消失于历史长河或历经沧桑的古老民族，其被杀被灭被蹂躏的原因，则多可以从牛羊习性上找到共同点。中国肯定不能做羊。整个一部近代史都是这一定论的注释。晚清中国相对

1 《十三经注疏·毛诗正义》，中华书局1980年版，第270页。

2 《美刊被小时代低俗境界“惊呆”》，http://news.xinhuanet.com/world/2013-07/18/c_125027843.htm

于日本，在人口、版图、军队人数、财富等国力总量和武器性能等有形方面，都占有绝对优势；但在进取心、对决意志方面则几乎没有，恰如牛羊对虎狼的情形。晚清改革开放本为富国强兵，但结果却使官吏国民陷入追逐财富的腐败狂欢，领导集体政治颓废，举国如群羊般地贪图安逸，战意全无，致使强大的国力无法动员，综合势能难以蓄积，军力动能难以释放。让人忧虑的是，长期的和平环境，让有些中国人慢慢堕入安逸的“老常态”，GDP世界第二的经济地位还让某些学者产生了中国已经强大的错觉，在面对外部明显挑衅时，或不敢或不愿合理反击反制，以什么“克制是一种自信”故作大度，这显然有悖常理。最适合中国人精神定位的图腾符号是习主席所说的“和平的醒狮”：敢战而不嗜杀，勇武而不蛮横，固守和巡视自己的疆域，保卫而不幻想和平，对入侵和挑衅者随时迎击并战而胜之。[1]

人们不妨试想试问，如今有的影视意象传播，热衷于异于大时代与大道的“任小物”之道，纸醉金迷之道，那么终竟想让当今青少年一代做羊，做狼，还是做醒狮？

平心而论，世界之大，观念之多，致使大时代之中存有“小时代”，“大道”之下也必有“任小物”之道。在偌大的草原和山野中，生长着一种“苦微酸涩”的狼尾巴花，有限的它，不仅是“百花齐放”应有之义，并且制成药品可以调经散淤，清热消肿。再如砒霜，大毒。鲁迅曾说：“大块的砒霜，欣赏之余，所得的是知道它杀人的力量和结晶的模样：药物学和矿物学上的知识了。可怕的倒在用有限的砒霜，和在食物中间，使青年不知不觉的吞下去。”[2]由此推而论之，倘若把有限的狼尾巴花无限地撒布于海内大地，势必将“百花”变为“一花”，草原山野将沦为又一种“荒原”。如果出自利益链条，把非“大道”的“小物”之道、纸醉金迷之道炒作为“正道”，把“不经一番寒彻骨”即得“梅花扑鼻香”的白日梦伪装为青春梦想，曲解为中国梦，实则无异于用有限的砒霜和在甜食中间，或用彩纸包装兴奋剂，麻醉与腐蚀未晓世事的年轻一代的心灵。一部“小”之类“时代”不可怕，可以作为大时代的陪衬，彰显大时代与大道的宏伟与光鲜，终极必将因自身之“小物”及其苍白、萎靡、浮肿而在

1 戴旭：《中国不做羊也不做狼要做“和平的醒狮”》，www.mod.gov.cn/intl/2015-03/24/content_4576473.htm.

2 鲁迅：《准风月谈·关于翻译（上）》，人民文学出版社1973年版，第85—86页。

历史长河流程里和正能量舆论中，乃至文化自觉中或转型从善，或自生自灭。然而，令人神伤的是为着能赚取一时的大把子钞票，竟有一把子人马，不惜工本与年华，不厌其烦地衍生并且克隆繁衍着这个“代”、那个“代”，甚至借助“媒介暴力”卷起蜕变文化经济为金融经济的风暴，以“摇钱术”与大时代、大道及文化经济争锋抗衡，坚持软化、麻醉天真烂漫的“粉丝”族群。

同样值得忧虑的是，媒介的负能量舆论导向。当今“小物”之道的制作者、传播者及其热评者，醉心于“在银幕上勾勒了金碧辉煌的浮华都市生活，片中有各种各样的时尚品牌，有身着华服的俊男靓女”，并认为如此“迎合了现代都市中年轻人的心理需要”，且又“满足了一群即将或者刚刚以独立身份步入社会的年轻人对现代都市生活的各种想象”。那么，亦可想象，倘若立于公平、公正平台，直面于为了捍卫“都市生活”中可以享有“各种各样的时尚品牌”、“身着华服的俊男靓女”们及其“友情、爱情”，而不惜洒血战场的同样年轻的“最可爱的人”，又将作何感言？

“道也者，万物之要”[1]，“大道之行也，天下为公”[2]。当代电影电视作为大众娱乐工具，亦须以大道为本，以“小物”为末，公字当头。中国早期电影理论即强调电影艺术要成为“教育化的娱乐品”，它“不但是一种极好的娱乐品，而且是教育上的最好的工具”[3]，为维持风俗，挽救社会起见，只有提倡正当的娱乐，才是正本清源之策”[4]。

美国当代传播学学者约翰·费斯克认为，“文化是意义与快乐在社会中的生成与传播”。[5]包括娱乐功能在内的电影电视，所以必须兼容“意义与快乐”，就在于电影电视的一切传播，既然都是意象，便都是形式与内容、“象”与“意”的融合体。法国当代美学家米凯尔·杜夫莱纳亦曾阐述，当我们为了获得欢乐而凝视审美对象时，它在我们眼中是一个整体：它被形式统一在一起。但是这

1 ［汉代］刘向、［清代］戴望：《管子校正》，《诸子集成》(6)，岳麓书社1996年版，第202页。

2 《十三经注疏·礼记正义·礼运》，中华书局1980年版，第1412页。

3 侯曜：《影戏剧本作法》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第56、50页。

4 周剑云、汪煦昌：《影戏概论》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第22页。

5 ［美］约翰·费斯克：《电视文化》，祁阿红、张鲲译，商务印书馆2005年版，第5页。

形式不再仅仅是感性的统一，而且是意义的统一。[1]事实上，不可能存在超脱任何意义的快乐，所谓纯然为着快乐的快乐，其实也拥有意义，它的意义就是企图追逐“摆脱了文化和意义的控制”的“极乐”，突出意象之象“能指”，即影像、声象乃至情节“事象”能够满足感官欲望的“快乐”，然而，却极易诱人跌入麻醉神经、磨蚀意志而穷奢极欲、精神枯萎的痛苦深渊。

“物盛而衰，乐极则悲”[2]。中国清代学者黄宗羲说：“所谓乐者，只无愁是也。若以欣喜为乐，则必不可久，而不乐随之矣。”[3]美国人本主义心理学家与哲学家马斯洛也认为，极乐是存在的，且偶尔才能出现，它们通常是短暂的、转瞬即逝的。“我们必须放弃一个古老的错误的观念，所谓极乐世界就是一种幸福的休闲状态”，“从某种意义上说，在经历了狂喜与幸福后，我们必须准备好接受无法逃遁的失望”。[4]

尼尔·波兹曼的《娱乐至死》一书结尾，为警示人们切莫沦为娱乐的附庸而丧失自我，重申赫胥黎的警告便是：人们感到痛苦的不是他们用笑声代替了思考，而是他们不知道自己为什么笑以及为什么不再思考。[5]

柏拉图曾警告人们，“过度快感可以扰乱心智”[6]。西方现代哲学家们也认为，身体失控后那极度兴奋的快感会导致文化崩溃和自我的丧失，是躲避式的快感，即从自我与社会控制中逃避出来，也是对意义的逃避。如果说，身体极度兴奋的快感是躲避社会秩序的感官快感，那“快乐”生产的应是与社会秩序达成关联的适度快感，也就是获得意义的快乐。所以，即便以先进的数字技术制造的视听奇观，也惟有有效地服务于艺术创造与情思表达，宣泄快感的同时并辅以心智的启蒙，“感物”的同时且又“言志”、“缘情”，才能达到形神兼备、内外兼及、“意象俱丰”，创造出涵盖审美价值、文化价值与文化经济价值在内的整体价值体系。从而使人在情感宣泄和审美愉悦的同时得到理性收获，参与意义生产和文化创造，达到对艺术意象传播内容的高峰体验，实现其人格的提升、意义与价值的转换与增值，生成恒久的艺术感染力。

1 ［法］米凯尔·杜夫莱纳：《审美经验现象学》，程晓岚译，《二十世纪西方美学名著选》（下），复旦大学出版社1988年版，第292页。

2 ［西汉］刘安：《淮南子》，《诸子集成》（8），岳麓书社1996年版，第207页。

3 ［清代］黄宗羲：《明儒学案·卷三十四·泰州学案三》，山东巡抚采进本。

4 ［美］马斯洛：《马斯洛人本哲学》，成明编译，九州出版社2003年版，第178页。

5 ［美］尼尔·波兹曼：《娱乐至死》，广西师范大学出版社2009年版，第138页。

6 ［古希腊］柏拉图：《文艺对话集》，朱光潜译，人民文学出版社1963年版，第64—65页。

4. 艺术审美

20世纪20年代的中国电影理论便认识到电影艺术“是最高的艺术”，必须具备三个重要条件，就是真、善、美。而且“能‘真’能‘善’才能‘美’；不能‘真’不能‘善’，也就谈不到‘美’了。‘美’是影戏之灵魂”[1]。电影艺术作为“分工合作的艺术”，它是“表现人生，批评人生，调和人生，美化人生的艺术品。它虽然要逼真，写实，但是要模仿宇宙的真，善，美”，“应该选择真的，善的，美的材料，切不可取不美的，不高尚的，不合人道的，陈俗的，单调的，违背时代精神的东西”[2]，保证其艺术意象传播具有艺术审美功能与价值。

“人类在生活中应该体验美，正如我们每个人天生都具有对微量元素的需求一样”，“如果美的东西不再存在，每天生活在完全丑恶的社会里我们就会发现这些丑恶将对人们的精神产生坏的影响。”美国哲学家马斯洛在1954年的《动机与人格》一书中，又将《人类动机理论》（1943）所提出的生理需要、安全需要、爱与归属需要、尊重的需要、自我实现的需要，这样由低中到高排列的五个层次归结为“意动需要”（Conative Needs）。在此前提下，他加以补充和完善，将人的需求分为意动需要、认知需要（Cognitive Needs）、审美需要（Aesthetic Needs）这三大互相重叠的类别。他指出：创造性的艺术教育，或者更确切地说，通过艺术进行教育，它之所以特别重要，与其说因为能造就艺术家或艺术作品，不如说能造就更完美的人。[3]

影视艺术自身拥有艺术创造和意象传播两个基本属性，即提供快乐和传播意义。快乐和意义不是非此即彼的两极性概念，快乐拥有不同的内涵，意义可由不同途径生产。以具有美感性质的意象之象形式建构与艺术手段传播于世有益的意象之意，是影视意象传播的核心价值体现。而快乐和意义得以传播的终极归宿是受众的选择和接受，这就需要借助影视艺术自身及受众两方对于快乐与意义的认知和审美功能，来构建并实现包括思想、社会、文化、经济在内的

1 周剑云、汪煦昌：《影戏概论》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第19页。

2 侯曜：《影戏剧本作法》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第57、55页。

3 ［美］马斯洛：《马斯洛人本哲学》，成明编译，九州出版社2003年版，第174、175、28、227页。

价值体系。

电影电视媒介诞生伊始，便是以提供娱乐和信息的手工制造业，电影甚至是游艺场上的小玩意儿。它们是在后来的演进过程中，接受各种传统媒体和成熟艺术的影响，加上自身不同的文化传统与底蕴，致使电影电视的各种属性沿着不同方向消长，终至面貌各异，演变为不同的非艺术意象传播与艺术意象传播形式，并实现了互补与动态平衡。尤其艺术意象传播形式，成为从审美视角探寻与分享人类生存意义和终极价值的手段和途径。这是一个从初级“快适”到高级“美感”的发展过程。

康德区分和比较了三种不同的快感：一种是感官满足的快适，即生理上的快感；一种是道德上的赞许或尊重引起的快感，即善或道德感；一种是欣赏美的对象而引起的快感，即美感。康德说，“在这三种愉快里，只有对于美的欣赏的愉快是惟一无利害关系的和自由的愉快”[1]。影视艺术是重要的大众娱乐形式，人们观看电影电视也出于娱乐目的，企望得到审美满足与情感体验，使身心得以宽解与慰藉，并且参与文化的再生产，获得更高层次的快乐。

电影电视虽然一开始并非就是艺术，然而，卢米埃尔早期售票公映的短片中，确实已拥有不容置疑的艺术元素和其他诸元素。即如取材于连环漫画的《水浇园丁》，由两个角色演绎了一个喜剧性小故事，从而开创喜剧片先河。《假无腿人》表现一个伪装断腿者看见警察拔腿而逃的狼狈相。两个短片的剧情内容，源自当时滑稽画报所刊载的漫画，既具有叙事性和喜剧性，又具有戳穿骗局或恶作剧、令人在笑声中深省的娱乐性和警世教化意义。《火车到站》构图借鉴于戏剧舞台的场面调度，向观众冲来的火车头拖着的烟雾，连同《烧草的人们》、《拆墙》等影片系统使用烟雾的手法，既增强了画面景物的纵深感和立体感，又使影片富有美妙的朦胧效果。《出港的船》具有优美的取景构图和美丽的波浪曲线。就像《工厂的大门》、《婴儿的午餐》等真实记录卢米埃尔工厂和家庭生活场景的影片，其通俗风格都是卢米埃尔作为第一流业余摄影家的审美观点与审美能力的具体体现。特别是家庭生活影片的愉快氛围和令人惬意的宁静，不同程度地显现出当时法国中产阶级的生活方式、小有产者的趣味与情态以及独特的法国韵味。电影史学家乔治·萨杜尔认为这是卢米埃尔以后“获得

1 ［德］康德：《判断力批判》，宗白华译，商务印书馆1987年版，第46页。

国际成功的一个重要因素”。卢米埃尔后来曾用《救火车出动》、《摆开水龙》、《向火进攻》和《火中救人》等四部单镜头影片构成的一个戏剧性段落，当时就已经包含蒙太奇因素和简单的叙事方式。

卢米埃尔、弗拉哈迪、格里尔逊和维尔托夫等艺术家，偏重与强调电影客观重现或主观再现生活的技术本性，创造了新闻片、报道片、旅行片、传记片、科学片等多种形式的纪录电影意象文本。顺乎当时欧洲文学艺术发展潮流的梅里爱、德吕克、冈斯、布努艾尔以及后来者特吕弗、戈达尔、伯格曼、费里尼、安东尼奥尼诸多艺术家，他们钟爱电影的艺术价值与审美价值，分别沿着电影意象戏剧化或高雅艺术化的道路，不断发掘和强化“电影作为艺术”的独特性与独创性，鄙薄电影的世俗性与商品性，凸显个性化，相继创造了电影戏剧、艺术电影、先锋派电影、作者电影、实验电影和民族电影等电影艺术乃至电影中的“高雅艺术”形式。

英国于1936年11月2日正式开办电视广播，世界第一部电视剧《花言巧语的人》，一部片长50分钟的电视剧情纪录片，于1930年7月14日由英国广播公司实验播出，掀开了电视艺术意象传播的历史。

从影视意义及其形式建构具体表达层面来看，其意象由表层结构、内层结构和深层结构组建而成。相对而言，表层结构的影像、声象及其境象和叙事事象形态，构成外在显形结构，成为直接能指，其直接意义关涉着人们的直觉思维，诉诸人们的感性，形成以“感官快感”为主导的审美层面。内层结构的欲望、情感、思想所指和间接意指，深层结构的认知、道理、观念等核心意义与风格要素，共同构成内在隐形结构，成为含蓄意指的情感空间和语义空间，触动人们的情感思维和理性思维，形成以“智性愉悦”为主导的审美层面。由影视片声画语言、叙事话语、情感表达、意义表述、风格呈现及其审美潜质所触发的直觉思维、情感思维、理性思维与不同层次的审美思维，可以引发拥有不同目的、不同欲望的受众获得多样化的选择和多层次的满足。

譬如中国影片《和你在一起》，便是通过音乐的感染力与镜象语言的巧妙配合来倾诉人间挚情，在诉诸观众感官与情感的同时引发理性思考。

影片讲述自幼失去母亲的琴童刘小春，因思念母亲而从小学琴且初有小成，养父刘成为了儿子能够成才而带子进京求师学艺并踏上成功之路。表面看来，这只是中国当下社会日常生活中一个平平常常的望子成龙和追求成功的

故事，但影片贵在“直者婉之，俗者雅之”，透过这一平易的故事借端讬寓，揭示了一个意义幽深的追寻爱的人文主题。片中，音乐成为烘托情感的重要元素，同时也是引领叙事的主线，并或隐或显地体现着不同的价值观念。片中设有两个音乐主题，相互烘托以表现人间真情：一个是丝竹音乐，由笛声和琵琶组成的清新质朴的水乡主题，代表了水乡空间及古朴乡情和浓浓亲情；另一个是以小提琴为主旋律，和之以钢琴或弦乐的协奏，则代表着都市生活空间及主人公对成功的追求。其中，后者占据绝对优势，它伴随小春在奋斗过程中情绪的起落时而高扬，时而低沉，时而欢快，时而哀婉，成为小春成功之路与情感历程的音乐诠释。当表现小春通过擦琴谱与姜老师由对音乐的互通共识而生发出情感默契的段落时，这种对艺术的颖悟与师生惺惺相惜之情，幻化为奏响在师生共同的想象空间中那大气磅礴的弦乐交响，这气势雄浑的乐章与一组快速的节奏蒙太奇相叠加，富有形象感的音乐时空与富有韵律美的画面空间相交融，共同阐释人间真情的温馨与壮丽。

影片充分发挥电影艺术这一视听结合、时空复合的动态造型艺术所具有的表现力与美感作用，将片中的父子情、师生情和对艺术的热爱之情淋漓尽致地表现出来，使观众在其感染下获得情感的宣泄，并领悟到“爱”才是成功的基础，也是影片的深层主题与核心意义所在。同时也意会到影片主创者通过对音乐的理解和颇具社会辐射面的人物设置及其价值观的冲突，对某些现实社会问题冷峻而深入的思考，进而转化为意义与审美价值。

显而易见，影视艺术意象拥有感官愉悦和审美享受价值，但其深层价值的实现，更在于意义的构建、传播与接受。真正具有价值的影视作品不但拥有充实的生活内容，还必须凭借相应的形式建构，倾注创作者的人生体验与审美感受，成为可供受众解读、想象、联想、评断、咀味的审美对象。在接受过程中，观众既欣赏其具有美感价值的声画结构形式，诸如美好的色彩、构图和影像，动听的音乐和声画配置，尤其流淌其间的动人的故事，又享受由它们带给自己的美妙感受，并获得意义生产所带来的愉悦快感。感官快感、审美愉悦、情感体验和理性感悟都是快乐之源，这是一个从感性至理性、由浅至深的渐进过程，也是获得意义与快乐的有效途径。

艺术传达情感，其表现对象和作用对象都主要是人及其精神世界与人性范畴。影视艺术意象传播所提供的快乐并不限于感官，影视艺术作品作为文化商

品，须用富有感染力的、具有审美价值的艺术形式，将民族、大众的共通情感与普遍人性价值呈现出来，以引起文化经济生产者的心理共鸣和精神愉悦。黑格尔提出："艺术兴趣和艺术创作通常所更需要的却是一种生气，在这种生气之中，普遍的东西不是作为规则和规箴而存在，而是与心境和情感契合为一体而发生效用。"[1]因此，影视艺术意象倘要获得美的素质和属性，以其艺术特质诉诸受众的情感，满足其审美需求，只有上升至理性接受和智性启迪，达到意象形式建构及其意义内涵的美、真、善，才能在受众有效的阅读、创造与再生产过程中，实现从感官到智性、理性愉悦的精神价值。

1927年，一篇题为《中国电影与艺术》的文章强调，电影艺术"是表现人生的，指导人生的，暗示人生的，所以它所有的是人性，是真挚的人性，活泼的人性，因为人性是人人所具有的，所以艺术具有普通性。因为人性也是千古如斯而为异时代人们所共有的，所以艺术具有永久性。因为艺术具有普通性和永久性，所以艺术是超时空的"。[2]

美国哲学家马斯洛不仅将真、善、美纳入"人性丰满"的存在价值范畴，并将这一范畴扩展，包容了完整、完善、丰富、单纯、欢娱、秩序、独特、自足、公道等内涵。[3]这样，他的"存在的特征也就是存在的价值"观念，便同中国古代孔子的"尽美矣，又尽善"[4]、荀子的"不全不粹之不足以为美"[5]、《礼记》的"大道之行也，天下为公"、董仲舒的"自然为美"等诸多美学观、道德观与哲学观实现了跨时空的对接。

"首先是真：真实；诚实；坦率；本分；丰富；本质；未掺假的完全。善：性本善；善良；广泛；独一无二。美：洁净。"[6]影视意象的"真"与"自然为美"，包括它复写万物自然的"事实"的真与美，揭示物性自然的"本质"的真与美，还有创造妙造自然的"虚构"的真与美。影视意象及其反映的人与人性的真与美，都建立在人们的"感觉"的真与美基础之上，即"不必是曾有的实事，但必须是会有的实情"[7]。

---

1 ［德］黑格尔：《美学·全书序论》，朱光潜译，人民文学出版社 1958年版，第12页。

2 劲曹：《中国电影与艺术》，《中国电影杂志》1927年第8期。

3 ［美］马斯洛：《马斯洛人本哲学》，成明编译，九州出版社2003年版，第195—197页。

4 ［清代］刘宝楠：《论语正义》，《诸子集成》（1），岳麓书社1996年版，第88页。

5 ［清代］王先谦：《荀子集解》，《诸子集成》（3），岳麓书社1996年版，第13页。

6 ［美］马斯洛：《马斯洛人本哲学》，成明编译，九州出版社2003年版，第196页。

7 鲁迅：《且介亭杂文二集·什么是"讽刺"？》，人民文学出版社1973年版，第89页。

譬如影片《世界末日》（Armageddon，1998），将葛莉丝与父亲哈里之间的告别、叮嘱与承诺，置之于纪念碑下，以转摄的动态画面构图表现女儿要父亲“答应我你一定会回来”，并顺便把未婚夫“带回来”，继而父亲做出“我保证”的庄重承诺，与此同时头顶蓝天有三架直升机编组飞过，特写镜头推向“纪念阿波罗一号壮烈牺牲的太空英雄”的碑铭，营造出“壮士一去”的悲壮氛围与深意。在外太空陨石上，当哈里与艾吉、与女儿诀别后，他一边呼喊：“我们赢了，葛莉丝！”一边按下核弹起爆器，影片从大特写的瞳孔中，以超短镜头急速频闪童年葛莉丝打秋千、蓝天白云、女儿跑来、张开的双臂、头顶婚纱的葛莉丝及其深情回望的影像，随即熔解于核弹爆炸的炫目光芒中。诸如此类影像画面，加之运用排比蒙太奇和转摄镜头等技法予以重描的“壮行”与“凯旋”两大场面，以及由特雷弗·拉宾（Trevor Rabin）原创的主题曲《我不想错过这一切》（I Don't Wanna Miss A Thing）及其萦绕全片的主旋律，都熔铸为典型的细节意象。这不仅使影片的当代影戏风格融入意象要素，并使相关情节内容呈现为人性价值与诗意的美。

于真实的细微之处尽显人类真诚情感、人类之爱、人类理想以及人性之善之美，这也正是为什么那些优质的好莱坞影片，所以能在重大题材抑或灾难题材，乃至子虚乌有的科幻题材、神话题材、童话题材等影片框架中大有作为、大显身手、大展光彩、大得人心，从而征服世界观众的首要秘笈。

5. 文化经济

中国早期电影理论即已认识并且重视电影的经济价值，“时间的经济，人力的经济，设备的经济，剧情的经济，都要注意”[1]。尤其中国早期电影理论家、教育家徐公美在他于1938年出版的《电影艺术论》中明确论及：电影艺术的诞生完全打破了以往“象牙之塔”的观念，表明它是一种艺术，同时也是一种大规模的企业。过去的其他艺术，无论任何的一种，在某种意义上，都包含着经济的关系。再严格一点地说，虽然一个伟大的艺术家，但他假如完全脱离了和物质的关系，就不能维持他的生活。也许有例外的，但是在原则上说，一切艺术家，无论多少都由于经济上的关系而继续他们的艺术创作的工作。一部影片的

1 侯曜：《影戏剧本作法》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第57页。

制作，为了巨大的资本的回收或策谋利益的获得，便不能不和大规模的公映戏院发生密接的关系。企业性已经占领了电影制作的重要部分。[1]

人类社会的大部分领域均处于市场经济框架之内，而市场规则和市场经济的价值体系赋予其特有的运行规则和价值取向。“在消费社会中，所有的商品既有实用价值，也有文化价值。”[2]电影与电视节目的艺术发展史表明，影视艺术用声画意象表现和诠释大千世界，既是创作者对客观世界的认识和反映，也包含其个人的情感、理想和价值观等主体性因素，既是精神产品，也是物质商品，既可通过文化流通实现其精神价值，亦须通过市场流通领域实现其商业价值。传播媒介的经济价值，来源于信息的商品性。作为影视文化商品的信息同时也是意义的载体，具有精神内容，在传播与接受的过程中，既获得了文化价值，也产生了金融经济方面的一定价值，是文化资本和经济资本的复合体。

电影、电视节目媒介诞生于工业时代，浸泡于商品化的资本主义社会，也就浸染了商品的因素和属性，它有别于其他商品的，只是自己的科技化和精神化的文化商品样式，即利用声画意象表达媒介进行价值生产的非传统式商业。电影电视的商品性从根本上说，它决定于电影电视的科技性、工业性与企业性。任何一部影片或一档电视节目，都是运用科学技术乃至现代高技术制作出来的，既是科学技术综合化的产物，也是集体合作的结晶。“任何一种产品，它赢得的消费者越多，它在文化工厂现有的流程中被再生产的可能性就越大，而它得到的经济回馈也就越高。”[3]作为意象传播媒介，影视片这一信息载体与信息源，亦须通过市场为中介，以文化商品形态进入发行放映领域，传输给广大受众，才能履行大众传播功能，创造诸多价值。

经济的制约在影视活动中起着重要作用。就电影而言，从诞生之初，其商业属性便呈现出来。被称为“电影之父”的卢米埃尔是里昂的一位工业家，虽说他并非像英国电视发明家约翰·贝尔德那样贫困，不急需经营他的发明以尽快获利，然而，他迟至取得活动电影机第一次专利权10个多月后才开始商业经营，无外是为了把营销计划考虑得更仔细，宣传更周密，并组织一批适于实现

1 徐公美：《电影艺术论》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第226—228页。

2 ［美］约翰·费斯克：《理解大众文化》，王晓珏等译，中央编译出版社2001年版，第33页。

3 ［美］约翰·费斯克：《理解大众文化》，王晓珏等译，中央编译出版社2001年版，第34页。

该计划的人员，以获取最大的商业利益。事实上，早在电影诞生之前，即已有多人分别在克林顿、纽约、大西洋城、波士顿、芝加哥、柏林等地举行“活动照片”售票公映。尽管因其表演器械不完善，放映质量颇差，影片题材又平庸，均未产生重大反响，但仍然不难看出，电影早在孕育时期即已被用作赚钱和娱乐的工具，具有商品性和娱乐性。

就电影的商业性与商业价值而论，法国导演让·雷诺阿曾说：“有一个词在制片商的行话中已经失去了它的全部意义，这就是‘有商业价值的’这个形容词。”由于电影商观念的残缺不全，致使雷诺阿的一部影片为制片商赚了一大笔钱后，雷诺阿还是很难搞到钱拍他“自己想拍的片子”。这就因为他不是“有商业价值的”。制片商认为：“观众是懒惰的，只要迎合他们的惰性就掌握了成功的钥匙。”雷诺阿则认为：“应该使每个观众都能以自己的方式理解剧情，特别是理解作品的主要意义。观众是有思考能力的人，因而他们也能创造。”[1]这反映了电影商人与电影艺术家、电影的商业价值与整体价值、电影观众与电影文本之间的激烈碰撞。

如果既要成名又要为观众喜爱，究竟应当选择什么样的影片作为自己的风格，这个问题曾困扰了斯皮尔伯格10年之久。也正是《横冲直撞大逃亡》（The Sugarland Express，1973）的票房失败，教会斯皮尔伯格懂得“卖一部影片与拍一部影片同样重要”[2]。因此，尽管他曾3次企图放弃《大白鲨》（Jaws），但终于以一个年轻导演的毅力和独立思考，选定既顺应多数观众的审美意识发展趋势，又符合自己事业追求的发展的方向，经过不屈不挠的努力，完成影片的摄制工作。《大白鲨》于1975年6月20日在美国407家和加拿大55家电影院正式公演，几乎每一家上映该片的电影院门前都是“围着楼区转着圈儿的队伍”。《大白鲨》成功的摄制和市场运作，“使他成为善于吸引公众的艺术家”，“使同行们确信他是一棵摇钱树”[3]。

诞生于20世纪30年代、兴起于50年代的电视，成为最为有效的资本和意识形态传播工具。与其说电视的形式与功能受技术条件制约，不如说是由商业、政治和社会元素等综合因素所决定。为了赢得尽可能多的消费者及其注意力，

1 ［法］让·雷诺阿：《我的生平和我的影片》，王坚良等译，中国电影出版社1986年版，第91—92页。
2 ［美］约翰·巴克斯特：《斯皮尔伯格》，和平等译，海南出版社1999年版，第183页。
3 ［美］约翰·巴克斯特：《斯皮尔伯格》，和平等译，海南出版社1999年版，第176页。

娱乐节目一直是西方商业电视用以刺激和提高收视率的杀手锏。例如，20世纪80年代以来，一种名曰“真人秀”或“游戏秀”、“真实肥皂剧”的电视节目在西方电视界走俏起来。真人秀这类电视竞赛游乐节目，由电视机构和节目制作者制订规则，由普通人应征参与演绎和录制播出，将新闻与戏剧、娱乐与冒险、真实与虚拟、暴露与偷窥融为一体。它所以能够风靡西方，还在于它把娱乐和商业牢牢捆绑在一起，以其低廉的制作成本，较短的生产周期，离经叛道的创意和创新态势，极大地满足观众的偷窥欲望和娱乐需求，赢得高收视率和源源不断的广告收入。诸如始于荷兰的《老大哥》，美国哥伦比亚广播公司的《生存者》，美国福克斯电视网的《诱惑岛》，法国的M6电视台的《阁楼故事》，以及德国的《硬汉》和英国的《劫狱》、《间谍》等，不仅使参与冒险者特别是最终胜出者获得高额奖酬，并且使举办方赚取巨额利润。美国《生存者》中最后一位幸存者当时可以得到100万美元奖金，出局者亦可分别获得6500美元至10万美元。而举办方往往得到数以百万计的广告收入。

澳大利亚籍电影导演彼得·威尔1997年3月完成的影片《楚门的世界》，又译《真人活剧》，以其黑色喜剧电影风格既形象地反映了“真人秀”作为电视文化新宠，带给电视界的娱乐效应、高收视率及商业效益，也一针见血地揭示并批判了真人秀电视文化在所谓“真人世界”和“真实电视”旗号遮掩下的虚假本质和不容轻视的负面弊端。

影片《楚门的世界》中，滨海小城里的楚门·伯班克，有着一个美丽的妻子，一幢不错的房子以及一份保险推销员工作。然而，看似一切都美满理想的生活突然掀起波澜。死去多年的老父竟然街头重现，新结识的女友罗兰也被监控，她被架上汽车时发出“一切都是假的，大海也是布景”的警示，终于使他在困扰中顿悟出自己的一切都经过了精心设计，所以世界都在跟随自己运转，进而又明白事实真相。原来，自出生起，甚至出生前在母体子宫里，他就成为一个24小时不间断播出的纪录片肥皂剧“真人世界”中的主人公。他居住的小镇居然搭建在一个巨大的摄影棚里，他每天碰到的人和他的亲朋好友，乃至童年挚友马龙、妻子梅莉，全都是剧组成员，隐藏各处，包括上至卫星下至海水的总计五千台摄像机永不间断地跟踪拍摄他，全球亿万观众每时每刻都在注视他的一举一动。当他发现自己就像是活在玻璃缸里的蝴蝶，时时被偷窥时，他决定不惜代价逃离小镇，并去追求自己的真正所爱。

这部后现代风味的当代黑色喜剧电影，深刻揭露了西方电视商业活动中惟利是图、践踏人权的丑恶行径，对美国当今社会的道德、人情及世态的消极一面进行了有力的讥讽；同时激励人们只有克服自己内心的恐惧，才能突破藩篱，获得自由。影片不仅触及当代世界最敏感的社会问题，反映了高技术催生的媒介信息时代及其电视媒体权力与暴力，制造了“戏剧性世界”和“明星”，也同时制造了超现实世界中的“囚徒”，把人类生活“变成一种商品”，让生活在这个世界上的人类怀有焦虑与不安，以此促动真人秀电视文化反思与自新。

电影、电视的商业性乃是双刃剑。它既能解放与激发个人的主动性与创造性，促进精神财富与物质财富的创造或增值，也能刺激人的原始贪欲与利己之心。在欧洲电影理论家们看来，电影商业性的异化致使“许多深潜的病毒妨碍了电影美学的蓬勃发展；另一方面，沉重的原发性罪过又重压着它的命运”，“对于电影来说，真正严重地妨碍它的倒是它的商业性”[1]。

以鲍特、格里菲斯、卓别林的影片为先导的美国好莱坞电影，毕竟为制片商所控制，他们的最高宗旨就是谋取利润，甚至要挤出影片最后一滴油水。因此极力开掘电影的商品价值和“摇钱术”，充分利用电影的世俗性和梦幻性，创造了情节富于曲折变化的美国风格故事影片的商业模式，以及一整套电影企业工业化与商业化的生意经，以垄断世界电影市场获取最大利润，形成电影中的“通俗艺术”或“低俗艺术”典范形式与制作方式。意大利影片《天堂电影院》以因果蒙太奇意象抨击好莱坞的色情电影导致娼妓在影院里公开拉客的丑陋景象，而美国影片中的暴力表现愈发助长了意大利黑手党的暴力活动，竟有人在暴力影片的枪声掩饰下在影院里开枪杀人。这是站在意大利电影家的立场上，对好莱坞电影中腐朽文化的批判。

在科学技术飞速发展、人类进入消费社会之际，娱乐之风盛行。影视传媒为了获得更大利润，便不断制造人们对于娱乐的新欲望，刺激和引导消费需求，甚至企望解除社会对影视制作的一切约束而肆无忌惮地盈利。现代影视技术，尤其是数字化高技术，把传统制作技术所难以企及的想象变为银幕或屏幕上的生动现实，创造种种奇观，不断冲击着观众的视听神经，作用于人的感

1 ［法］马赛尔·马尔丹：《电影语言》，中国电影出版社1982年版，第2—3页。

官，创造各种感官快感。高科技、大投入的奇观化视听奇观固然具有一定的票房感召力，相应的经济效益使创作者趋之若鹜。但片面追求视听冲击力只能给观众带来短暂的感官愉悦，只有叙事的翔实、情感的真切、理性的启迪才是影视艺术褒有持久感染力和生命力的内在源泉，也是影视美学价值的本质追求。

伯明翰学派的重要学者费斯克在《电视文化》（1987）和《理解大众文化》（1989）中，提出了著名的“两种经济”理论。一是“金融经济”，一是“文化经济”。他认为，金融经济和文化经济这两种虽然分离却有联系，但在金融经济中，生产者与消费者截然分开，金融经济的运作并不能很好地解释所有的文化因素。在产业化的文化中，在制作者、发行者与不同阶层的民众之间总是存在着利益冲突。金融经济与文化经济是这场斗争中的两个对立面。费斯克强调，“在这种文化经济里，没有消费者，而只有意义的流通者，因为意义是整个过程的惟一要素，它既不能被商品化，也无法消费”。费斯克提出把文化经济纳入原有经济概念之中的论点认为，“在文化经济中，流通过程并非货币的周转，而是意义和快感的传播”[1]。于是观众乃从一种商品转变为文化的生产者，即意义和快感的生产者。他反复强调，“仅仅用经济术语并不能很好地描述文化商品：对文化商品的流行至关重要的流通发生在另一个平行的经济——文化经济中。在文化经济中，交换和流通的不是财富，而是意义、快乐和社会身份。”[2]塔尔科夫斯基也曾痛斥商业电影制作者“并未视电影为艺术，而当作是赚钱的工具”，强调“以卖座的多寡这种算术的方法来衡量一部电影是否‘成功’可谓毫无意义与价值”。[3]

文化经济及其文化产业，应当是促进文化与经济发展的双引擎，并且以文化为主导、为根本。在社会主义的中国，电影电视固然也是大众文化，但绝不等同于晚期资本主义社会中的大众文化。最重要的差异尤其在于“交换和流通的不是财富，而是意义、快乐”，不是为损人利己“偷着乐”，而是为“有补于世”而快乐。如果影视文化产品的生产者和传播者，乃至影视文化管理职能部门，本末倒置，假借“文化产业”之名大行“赚钱工具”之实，只会把文化经济彻底蜕变为金融经济，不仅会使电影电视空有“大众”或产业而无“文

1 ［美］约翰·费斯克：《理解大众文化》，王晓珏等译，中央编译出版社2001年版，第33页。
2 ［美］约翰·费斯克：《电视文化》，祁阿红、张鲲译，商务印书馆2005年版，第448页。
3 ［俄］安德烈·塔尔科夫斯基：《雕刻时光》，人民文学出版社2003年版，第22、139页。

化”，尤其会使中国的影视大众文化丧失社会主义特色，从而葬送社会主义影视文化事业。

孔子《论语》开宗明义即强调“务本”。本者，木之根。“犹之种树，必先植其根，而为之培灌，积日而累月焉，然后其枝干叶葩从而敷茂”[1]。当代电影电视的制作与传播倘要“务本”，说到底，就是要以有益于世为本，并且以本体为本、文本为本、文化为本。文化是民族群体共同心理素质和民族性格的集体体现，构成民族凝聚力的重要源泉，亦为一个国家生存与发展的精神命脉。惟有以此根本为影视意象整体及文化产业的价值主体，才能生发信息传播、教育认知、文化娱乐、艺术审美、文化经济等整体综合价值，这才是电影电视安身立命、格高意远的正道和大道。本虚，焉能形实；无“文化”，何谈“文化经济”。影视意象的意义生产功能与文化经济价值资源，固然贮存于观众群体之中，而根本的活水源头依然是影视文化商品的高质量和正能量。

在当今信息时代，固守“酒香不怕巷子深”理念，无异于抱残守缺坐看昔日黄花。然而，纵然“高高酒旗悬江口”，喊声震天，甚或“歌扇正相迎”，所卖之酒却是勾兑的害命假酒，掺水的劣酒，到头来也只能“酒旗风影落春流”。中国早期电影理论即强调必须“合乎益世之旨”[2]。费斯克认为，一种商品要成为大众文化的一部分，就必须包含大众的利益。大众文化不是消费金钱，而是创造与享有文化，是在社会体制内部创造被流通意义与快感的积极过程。“大众的力量将文化商品转变成一种文化资源，还使文化商品提供的意义和快乐多元化”。只有“从金融经济里面保住文化经济的相对自主性”，这样才“可以打开文化商品所具有的抵抗或规避的用途”[3]。缺乏文化品位和艺术含金量的影视制品，或许巧借时尚风潮、观念错乱或某种媒介暴力的“大风起兮”而一时“飞扬”，但终将跌落平川为滚滚向前的历史长河所淘汰，成为过眼烟云。受众的阅读能力与审美情趣、审美水平不可能也不会驻足于某一固定原点。有了高水平的观众，才会有更高水平的影视意象媒介及其文化产品。否则，纵有和氏玉璞，却遭遇厉王、武王“使玉人相之”只是“石也”之辈，亦难免刖足之灾。

1 ［明代］胡直：《胡子衡齐》（卷二），浙江郑大节家藏本。

2 罗明佑：《编制〈故都春梦〉宣言》，《影戏杂志》1930年第一卷七、八号合刊。

3 ［美］约翰·费斯克：《理解大众文化》，王晓珏等译，中央编译出版社2001年版，第34、35页。

“失本则乱，得本则治。”[1]影视文化产业的经济属性和文化属性存在着既相矛盾、又相依存的复杂关系。文化产品绝非一般的产品和商品，作为内容产业和产品，它承载着一定价值观，具有意识形态属性。过度强化文化的意识形态属性固然会抹杀文化产业的积极意义，但弱化甚至忽视文化产品的精神属性，把文化产品等同于一般的产品和商品则会滋生低俗、甚至恶俗的文化现象，并将生产“商品化”的观众。这就需要我们准确认识市场经济条件下文化产品和服务所具有的经济属性与文化属性之间的辩证关系，加强对影视文化产业的监管，制定有效的法律、法规，确保其发展的正确方向和导向。

纵览中外影视艺术史，那些名导名作至今青春依在，光华不减，美不胜收，未因时间的磨砺而耗损分毫价值，反因时间的淘漉洗去世俗偏见的锈斑而熠熠闪光，堪称“经典”，具有愈加强劲的时空穿透力，从而拥有了世代永恒的艺术价值、美学价值与文化经济价值。当今，不但一如法国电影家弗朗索瓦·特吕弗当年所说，“电影的价值取决于导演的价值”[2]，而且愈加显明的是，影视导演的文化素质、创新意识与影视意象的精品特质，依然是当今提升影视媒介文化综合价值的核心与关键所在。当代影视意象文化作为重要的大众传播媒介，惟有以其精品之作充分发挥其传播信息、提供娱乐、服务大众、影响观念、陶冶情操、发展文化、拉动文化经济的整体效应，才能承载历史赋予自己的使命。

二、意义的生成场境

电影电视的艺术意象传播，作为人类传播活动的重要组成部分，实质是意义的建构、传递、生产和流通活动。它与电影电视的非艺术传播的明显差异，不仅在于虚构与实录的不同，并且在于它的意义构想必须同其美学建构同时生产、同时传递和同时交流，并且被同时解读与再创造。全面把握影视艺术文本意义的完整生产过程，掌控意义生产的基本形态与特征，就要研究意义产生自哪些场域，而意义在各个生成境域之间的相依、相接关系，是确保意义及其美学建构具有整体性、统一性、实效性的关键。

1 ［汉代］刘安：《淮南子》，《诸子集成》（8），岳麓书社1996年版，第352页。

2 ［法］弗朗索瓦·特吕弗：《眼之愉悦》，王竹雅译，凤凰出版传媒集团凤凰出版社2010年版，第12页。

1.“意生于境”

中国东晋高僧慧远（334—416）论画，谈及意象创造中“道”的“境”与“场”、“形”与“影”的理念及其相互关联，说明“道无不在”，“或独发于莫寻之境，或相待于既有之场。独发类乎形，相待类乎影。”[1]明代文学家、戏剧家屠隆（1543—1605）在《皇明名公翰藻序》一文中提出“意生于境”[2]。境，即疆界、境域、环境、场域。他进一步完善了意象创造的“场境”理念，实则阐明了意义与价值产生于意象的象内之境与象外之境，“既有”实场与“莫寻”虚境，构成文本意象与自然、与社会的信息交流和有机关联，形成意象价值与意义的关系链条与关系网络，亦即意象价值整体系统及其环境价值结构。

意象之道存于“场、境”与“形、影”以及“意生于境”之说，所关涉的境域论、意境论、境界说，就是中华意象文化的意义建构与生成的东方“场境”理论。

在西方，把物理学场论观念引进人文科学领域，形成场域理论的相继有库尔特·考夫卡、库尔特·勒温和皮埃尔·布尔迪厄。

库尔特·考夫卡（Kurt Koffka，1886—1941）是美籍德裔心理学家、格式塔心理学代表人物之一。他构筑了“心物场”（Psycho-physical field）概念和理论，将观察者知觉的现实称作心理场（Psychological field），被知觉的现实称作物理场（Physical field），人类的心理活动是两者结合而成的“心物场”。“心物场”含有自我（Ego）和环境（Environment）两部分，两者各有自己的结构。环境又可以分为地理环境（Geographical environments）和行为环境（Behavioral environments）两个方面，即“既有之场”。地理环境就是现实的环境，即中华意象论的“物境”；行为环境是意想中的环境，即“意”中“物境”、“心”化之“境”。在考夫卡看来，行为产生于行为的环境，受行为环境的调节。行为环境在受地理环境调节的同时，以自我为核心的心理场即“独发”之境也在运作，它表明有机体的心理活动是一个由“自我—行为环境—地理环境”等进行动力交互作用的场境。

曾为考夫卡同学的库尔特·勒温（Kurt Lewin，1890—1947），也是德裔

1 ［晋代］慧远：《万佛影铭·论画》，《全晋文》卷一百六十二。

2 ［明代］屠隆：《皇明名公翰藻序·白榆集》（卷一），伟文图书出版社有限公司1977年版，第46页。

美国心理学家，场域理论创始人与传播学的奠基人之一。心理场是勒温心理学体系中的一个最重要概念，同时也是其理论的核心。他援引爱因斯坦关于“场是相互依存事实的整体”的定义，界定他的场的概念，认为心理场就是由一个人的生活事件经验和未来的思想愿望所构成的一个总和，即包括一个人已有的生活全部和对未来生活的预期。因此，其心理场又称为心理动力场，即意象论的心理“动境”场域。为了更好地说明心理动力场，勒温提出了一个新的概念——心理生活空间（Lifespace）。“心理生活空间”就是人的行为发生的心理场，它包括人及与之有关的“心理环境”，指在特定时间内影响个体人心理因素的总体。人与环境被看作是一个共同的动力整体，突出了整体在动力中的意义。

皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu，1930—2002）是继M.福柯之后，法国又一具有世界影响的社会学大师。布尔迪厄认为社会空间中有各种各样的场域，诸如社会场、政治场及权力场、文化生产场及其艺术场、文学场、科学场等。他说，“文化生产场，是文艺界的传统概念中所涉及的完全特殊的社会世界的总和。但我们必须不局限于仅仅把场看成是一个方便的意象整个层面上”，“一个场也许可以被定义为由不同的位置之间的客观关系构成的一个网络，或一个构造”。[1]显然，我们所论及的影视场、意象场自当归属文化生产场范畴。影视意象“场、境”所构成的网络，也正是其价值“链”与“网络”所由生的温床与“境壤”。

客观事物的同一性，决定了西方文化的“场域”理论与东方意象文化的“场境”论、“境界”说与意象论之间所具有交叉渗透性的融会节点，从而使中华影视意象美学又多有一份当代性阐释内容，而它们的差异性，又使当代影视意象美学葆有中华民族文化的独有色彩，而自立于世界文化之林。

在中华民族的传统文化中，早在春秋战国时期便已广泛运用“宇宙”、“自然”词语和概念，认为“天地四方曰宇，往古来今曰宙”[2]，并于汉、唐时代逐渐形成以“万物自然”、“物性自然”与“心之自然”及“妙造自然”为中心的中华宇宙观与文化观，从而不仅为中华意象论及其当代影视传播中意象美学建构

1 ［法］布尔迪厄访谈录：《文化资本与社会炼金术》，包亚明译，上海人民出版社1997年版，第79—80、142页。

2 ［清代］汪继培：《尸子校正》（卷下），浙江书局刻本。

奠立了坚实的哲学基础、民族文化价值体系架构，也为我们认识影视意象媒介的意义生产及其场境、过程、各阶段本质特征提供了理论依据。整合西方文化的场域理论，并以中华文化自然观涵盖的自然观念与场境理念观照影视艺术意象的创造与传播，可以使我们更明晰地揭示影视艺术意象传播中，意义及其形式建构与生成同四个文化生产“场、境”的互依互动关系。

2.“物象”之境

在汉语中，“境”与“境界”的本义是疆界，地域、处所，境地、境界，即客观自然的物象之境，“既有之场”。作为第一自然界的“宇宙”、“天地之自然”、“万物之自然”，是由浩瀚宇宙和大千世界物质实体构成的“客观意义的自然界”，一个既富于变化又拥有自身规律的物质及其物象世界。它包括客观自然和社会生活两大场境范畴，是一切影视艺术传播中意象及其意义生产的物质矿源和物理场，如同含金之矿或韫玉之山。影视意象创造者与传播者生于兹，长于此，他们的一切传播动机和所用传播材料也都首先源于此场此境。因此，“物象”之境作为物理场域，不仅是影视艺术传播材料的供应场和物理场，也是滋生传播动机、引发传播行为的心物场，成为提供影视艺术意象传播中意义生成的第一场域，意义来源之场境。这一场境将为影视艺术传播的意象形式与内容及其意义生产提供所必需的物质性构造材料，适于融注创作理念的意象金沙和玉石。同时也为未来受众判别影视意象文本所具有的生活与历史真实性、风格属性提供参照系和试金石。

物象之境是客观自然之境和外化出来的人类“心之自然”之境，即显在的心态之境。物象之境，蕴含“物性”之“理”。西汉思想家刘安说，“定于死生之境，而通于荣辱之理”[1]，表明境与理通，与道共存。故此三国时期著名学者王弼有言，“若欲明虚无之理，必因于有物之境”。[2]

在物象之境寻求意象创造的矿源，正如明代美学家谢榛所说，“譬如有人日持箕帚，遍於市厘扫沙，簸而拣之”，“久而大有所获，非金则银”，“扫沙不倦，则好物出”[3]。影视意象传播媒介材料和文本形式结构以及创作动机，都首

1 ［汉代］刘安：《淮南子》,《诸子集成》(8)，岳麓书社1996年版，第31页。
2 《十三经注疏·周易正义》，中华书局1980年版，第80页。
3 ［明代］谢榛：《四溟诗话》(卷三),《历代诗话续编》，中华书局1983年版，第1190页。

先来源于物象之境。中国电视连续剧《闯关东》(2006)的编剧就认为，最大的财富就是人生的经历，写出的东西对历史与现实有一种深厚的责任感。他祖籍山东，从小就听长辈们讲闯关东的故事。据史料记载，从17世纪中叶到20世纪中叶，约有两千万山东人闯关东，这一持续三百多年的移民运动规模浩大、影响深远，曾在中华民族发展史上写下悲壮的一页，也是世界移民史上最大的一次。山东人闯关东对于民族和文化的交汇与融合，对于开发巩固东北边疆，都有极大的推动作用。作者的爷爷、奶奶、父母、叔叔也都是闯关东到东北，闯关东在他的生活中留下深深印记，而写闯关东的想法在他心里孕育了几十年，有很好的素材和构制框架。为了创作这一题材作品，他在挖空亲人们的故事后又去图书馆翻文献、查档案、找资料带，后来自己也开始“闯关东”，耗时8个月走遍黑龙江、吉林、辽宁三省十几个地市，行程七千多公里，采访了近二百位亲历者。因此，以自己原创小说为基础的电视剧让观众感受到深厚的历史感和磅礴的气势，以及浓郁的东北风情。

第一自然万物存在与运动形态，制约、限定着产生于物象之境的媒介产品的外在构成形态及其特定内容。同样，如果没有发生于2001年9月11日的灾难性事件，就不会产生以这一事件为内容，或者通过实肖真实背景与场面的非艺术传播的电视新闻、纪录片，或者借助虚构而形成影视艺术传播的电视剧《93号航班》和影片《联航93》、《世贸中心》等作品。记者出身的保罗·格林格拉斯在编导《联航93》过程中，花费多年时间走访一百多名93号班机遇难者亲友，同“9·11”事件调查团成员、地面人员及其他知情的军人、甚至民间人士多次面谈，搜集了大量相关资料和拍摄素材，力图复原班机遭劫直至在搏斗中坠毁的原貌，从而获得影片情节框架和可供艺术加工的细节意象原材料，以及艺术虚构的可能性方向和历史生活真实性限度。

影片《世贸中心》内容来自现实生活中约翰·迈克洛林和威尔·吉米诺的口述资料，基本还原了事件发生时的所有细节。至于表现他们被压在废墟下、家人等待中的焦虑与痛苦这部分内容，则来源于他们妻子堂娜·迈克洛林和艾莉森·吉米诺的真实经历。导演奥利弗·斯通在影片前期筹备阶段，便做足了和家属的沟通工作，四位主演通过和故事原型人物的沟通，充分把握故事情节细节和角色的心态，从而得到他们的首肯。为了保持影片的准确性，导演采取

一种异于自己以往的最为异端的拍摄方式，即严格按照事件发生的顺序拍摄。不止如此，影片在洛杉矶拍摄的最初一个多月里，他还邀请一些“9·11”幸存者、目击者亲临现场监督，使每个细节都和事实严丝合缝。由此可见，如果没有客观自然与社会生活的物质矿源和传播材料供应场，也就使影视意象传播成为无本之木和无源之水。

东汉哲学家王充指出“天地，含气之自然”[1]，北宋哲学家张载认为“凡可状，皆有也；凡有，皆象”[2]。他们都在强调物象自然的存在是以物质为基础，以境中之象为表征，因此，物象之境不仅可以化为艺术传播中物理场的影视声画之象，甚或成为影视叙事、特别像《泰坦尼克号》、《龙卷风》、《世纪末日》、《机组人员》之类灾难片中的重要角色。

意大利导演米开朗基罗·安东尼奥尼说，“银幕总是在玩弄历史”，有些导演成功地把他们心目中的历史景象拍得真实可信，他们是爱森斯坦、黑泽明、塔尔科夫斯基、罗塞里尼、库布里克等。而安东尼奥尼编导的《云上的日子》中的第二个故事，就是深藏于他记忆之海中意大利北部城市费拉拉的一个真实故事，一个24岁女孩刺杀他父亲12刀。“那个叫人毛骨悚然的数字里拥有那个故事所需要的一切，真实就在其中。”[3]

在影视意象传播中，意义传达所必需的形式建构，无论通过实肖、实构或者虚构，都是客观自然界物象或人的心象的投影和物化形态。这也就决定了文本的声画结构、角色形象、故事情节等具有表象性、形式感和外在结构的秩序性，并且具有外在形态的美学建构可能性。客观物象自然界，因而成为受众审视影视文本形式与内容，及其“以自然为真”、“自然为美”的客观参照系，并且成为燃点意象之境的火种。

3.“意”中之境

东汉时期杰出的思想家王充指出，“物性亦有自然”[4]。“物性自然”首先是隐匿于第一自然内的自然之性、自然之理、自然之道，其次才是人类“心之

1 ［东汉］王充：《论衡》，《诸子集成》(9)，岳麓书社1996年版，第95页。

2 ［宋代］张载：《张载集·正蒙》，中华书局1978年版，第63页。

3 ［意］米开朗基罗·安东尼奥尼：《一个导演的故事》，林淑琴译，广西师范大学出版社2003年版，第50页。

4 ［东汉］王充：《论衡》，《诸子集成》(9)，岳麓书社1996年版，第56页。

自然”对其认识与概括所形成的“主观意义的自然界”，主观感受和主观经验的世界。这就意味：第一自然的物理场境内含蕴第二自然的心理场境。库尔特·勒温的场论认为，人就是一个场，人的心理现象具有空间属性，人的心理活动也是在一种心理场境中发生的。因此“心理场”存在于第二自然，即“物性自然”与“心之自然”的主观自然界内。主观自然界的心理场境，是一切艺术意象传播中意义世界建构的思想渊源和提炼场域，也是给影视意象媒介文本与艺术符号的能指结构注入意识、观念、精神、意志和审美理念，促其意义与价值生成的动力性心理场域，即创造者的“意”中之“境”。

布尔迪厄的场域理论认为，“场作为各种力量所处的地位之间的一种结构”。就影视创作者“意”中之境运作机制而言，影视意象的微观结构与宏观结构都将在此孕育。其微观结构由意象元及意象段落构成。在此绚丽多彩的动态场境中，将生成共时态的由人、景、物、光、色、境建构而成的构图雏型，有事脉横向轴的组合段与意脉纵向轴聚合体组构而成的叙事链和表意链蓝本，它们因其“不同的位置之间的客观关系构成的一个网络”，初步形成象与意的综合体，完成影视制作者“独发于莫寻之境”向意中之境的突进。制作者“把场看作是实施场的效应的空间”，以自己的性情系统和习性，对此场境空间倾注了经济资本、文化资本、社会资本和智能资本。制作者的“习性有助于把场建构成一个有意义的世界，一个极富意义和价值的世界”[1]。这个影视意象创造者的“意”中之境，构成创作者意识中和意象文本定型前的隐然之象与境，它是影视创作者与影视意象文本及其潜形意象的“原生意境”和“前意象”之境。

影视意象创作者的意中之象及境，是其创作过程中“心之自然”内“真景物、真感情”境界。制作者在客观物象之境筛选的金矿沙或韫玉石，经过胸中“炉锤”的熔冶与打磨，已初步铸成内意象及其境界的雏形形态。

影视意象的“原生意境”，在创造过程中和创作者的心理场域内，是一种“幻境”、“虚境”，往往呈现为变幻不定、有无之中状态。有形的是意象之“象”的幻影，无形的是创作者意欲表达的意象之“意”及其欲、情、思、

1 ［法］布尔迪厄访谈录：《文化资本与社会炼金术》，包亚明译，上海人民出版社1997年版，第147、142、146、175页。

识、理、道。《管子》指明“虚无无形谓之道”[1]。无论物性自然，或是主观感受和主观经验世界，均以“虚”为本质特征，囊括了“虚其无形”的心理场、观念世界、意义世界和精神王国的本质特征。影视意象媒介其“意”之所指，所包含的“欲、情、思”，直属于“心之自然”范畴。至于“识、理、道”，既是客观万物自然含蕴的本质、规律和运行轨迹，又是它们在人们主观自然界中的反映以及形成的认识、理念与理论、学说。作为反映“物性自然”的“识、理、道”，是影视传播者为实现对来自客观自然的影视传播材料达到本质的认识与掌握，对其实行由物质到观念、由具体到概括、由个别到一般、由实到虚的抽象概括所获得的理论积累与观念形态，包括审美观念与价值取向。它决定着影视意象传播中文本意义建构的基本走向和价值定位。

譬如，秦始皇是中国历史上一位重要人物，在诸侯纷争、战乱不息的战国后期，他灭六国，统一中国，称始皇帝，又实行了一系列的改革措施，对于中国政治、经济和文化的统一和发展起到了巨大作用。他既是首创中国统一局面的“千古一帝”，同时又是专制独裁的“暴君”，焚书坑儒，苛政猛于虎，导致民怨鼎沸。这在《史记》、《资治通鉴》等史书里均有记载。两千年来，对他的评价颇有争议。在中国当代影视艺术传播中，影片《荆轲刺秦》、《英雄》和电视连续剧《秦始皇》所以创造并传播出各自面貌不同的故事和人物，表述了对同一历史人物不同意义的阐释，正是受制于不同传播者不同的主观自然界，取决于他们不同的“意”中历史观、艺术观和审美观。“道”之差异决定了意象信息文本的意义差异。

作为意义第二生成场境的主观自然界，特别是传播者的观念世界和精神王国，制约着影视意象文本的意义生产，也决定着文本对“尽意”之“象”的选择。例如，《大红灯笼高高挂》改编于苏童的小说《妻妾成群》，但它不是机械地将小说的文字符号转换为电影的声画形态，而是利用原作叙事框架实现对小说文本的再诠释，出于蓝而别于蓝，其创意之美首先贵于创新性改写与提纯。

如果说小说《妻妾成群》是以先锋意识在情欲关系中展示封建畸形婚姻制度压抑和扼杀女性的悲剧，那么电影《大红灯笼高高挂》则侧重于在权欲角逐中表现颂莲、梅珊、卓云、雁儿几个不同女性，被封建等级制度与观念

1 ［汉代］刘向：《管子校正》，《诸子集成》（6），岳麓书社1996年版，第266页。

所侵蚀，人性被异化，躯体及灵魂均被扼杀、吞噬的历史悲剧。“规矩”在影片中经众人之口反复强调已化为封建等级制度的代名词，具有历史性、传统性和权威性。同时依据小说原作中“十二月初七陈府门口挂起了灯笼”，两个女仆去门口摘走寿日灯笼时说“你猜老爷今天夜里去谁那儿”的描述，将其中的“灯笼”提取出来，给予仪式化与意识形态化，创造了足以统领全片的“大红灯笼”意象，并环绕灯笼生发出诸如挂灯、点灯、灭灯、封灯、梳头更衣、捶脚、点菜、请安、到大门口听招呼等一系列仪式。于是，大红灯笼成为陈家规矩与仪式的核心内容，亦即“老规矩”的象征物和权位的等价物，代表权力意志的施用和对女性的施控；标志一个女性在陈家封建宅院中被认同的程度及荣辱兴衰，亦即成为片中几个女性权力欲望投射的目标，构成了影片的中心情节点和情节发展驱动力。影片凸显颂莲、梅珊、卓云乃至丫鬟雁儿对“点灯捶脚”的“习惯”和欲求以及由此引发的争斗，形象地揭示了有如路易·阿尔都塞所论及的，握有主动权的“统治阶级意识形态”如何“实现于它的对立面之中”、“把个体询唤为主体”[1]的历史悲剧。为了凸显这一悲剧的深刻意义，影片改写了小说原作中把“情欲”和“性乱”作为情节发展的根源和动力，代之以“权欲”和“人性”；磨去原作关于颂莲对陈佐千“曲意奉承”的性格层面，强化她的叛逆与反抗精神。颂莲嫁到陈府不再是“被抬进陈家花园”，而改写为“自己走来”；她在祖宗牌位前傲然不跪不拜；请安时得知“老爷跟三太太没起来”先是悻悻然，继而掉头而去；她尤其不能容忍陈佐千染指雁儿而令她敢于给老爷“脸色看”。然而，从喝令雁儿提箱子那一刻起，她却“慢慢”为“陈家的老规矩”及其权位所询唤，所驯化，从习惯、陶醉到向往、追逐，直至伪装“有喜”，欺人害己，甚或“比谁都恶”，连她自己都惊诧“在这个院里人算是个什么东西，像狗，像猫，像耗子，什么都像，就是不像人”，其人性的异化和陷于伤人并自伤的悖论轨迹尤具振聋发聩的警世意义。

影片减头绪，立主脑，对原作大幅删削，去除颂莲与大少爷飞浦的情感纠葛，以及跟顾少爷学箫的内容，净化与提纯了“敢骂祖宗八代”的梅珊形象，砍掉小说里梅珊买通一个胖男孩揍二太太女儿的细节。与此同时，在大太太的垂眉顺眼与三太太梅珊敢爱敢恨的两极状态之间，影片赋予其他几个女性更为

1 ［法］路易·阿尔都塞：《意识形态和意识形态国家机器》，《外国电影理论文选》，上海文艺出版社1995年版，第632—634页。

复杂的个性特征。丫鬟雁儿地位卑下却觊觎“权位”，二太太卓云笑里藏刀，阴狠毒辣；颂莲于抵抗与驯化的悖论中演变。在此基础上，影片凸显了尽管几个女性心气不一，秉性各异，但殊途同归，终竟都逃不脱权欲场中的伤人与被伤，其灵魂被封建等级观念和旧文化意识所毒害，致使人性异化、心灵扭曲，甚或肉体毁灭。大太太“卫道”实则“殉道”，二太太卓云“菩萨脸蝎子心”，她俩在充当杀害梅珊急先锋的同时，自身亦已成为封建制度与思想传统的殉葬品。雁儿为圆“太太”梦，甘愿效力于“坏点子比谁都多”的二太太，为虎作伥，到头来自己却惨死于封建“家法”的惩治之下。颂莲虽知丫鬟偷点灯笼触犯家法难逃重责，但为了报复封灯的家法惩处和卓云的伎俩，“杀鸡给猴看”，终于凭借陈府“规矩”和“太太就是太太，丫鬟就是丫鬟”的权位等级，以恶制恶地将雁儿置于死地，表明她从原本叛逆的“他者”向统治阶级主体意识的皈依，沉沦为“吃人”者。颂莲因醉酒失言导致梅珊的隐情败露并被家法处死，她虽然出于无意，但终竟是间接杀人者。出自对二人之死的惊惧和自己同其死因的纠葛，颂莲终致精神崩溃，为封建思想文化及制度所吞噬。即便她们的种种反抗、争斗或复仇，也无不同权欲、物欲的追逐和人性的沉沦相纽结，为谋求自我权位的认同而戕害他人。就连梅珊言谈间亦不免流露男尊女卑的意识和“虽说你是个读书的，我是个唱戏的，我们这种人都是一回事”的无奈，以及“我要是恨谁，也会把她的耳朵剪掉，全部剪掉，一点不剩”的“恶”。因此，影片《大红灯笼高高挂》既非着意表现一夫多妻制度下的妻妾内讧，亦非单纯地把批判的矛头指向女性，乃是通过女性的同一命运，揭露与批判封建制度和旧思想文化传统“吃人”的罪恶及本质。其悖论性悲剧意义的深刻与广泛，已经超越女性范畴，直指人性，只因为聚焦于夫权下、男性社会中曾被界定为“男人的他者”和“第二性”[1]的女性群体而分外耐人咀味。

以场境论理念观照，艺术传播者的意义构筑与价值判断行为亦由心理场的意中之境决定，首先由传播者个体需要和他的心理环境相互作用的关系所构成，包括有可能影响传播者个人的过去、现在和将来的一切境遇和主观经验，这三方面的每一方面都能影响甚或决定传播者在意义及其美学建构时的行为。至于其意义及其美学建构能否具有或者具有多少真理性、

1 ［挪］G. 希尔贝克、N.伊耶：《西方哲学史》，童世骏等译，上海译文出版社2004年版，第523页。

深刻性，将取决于它与主观自然界，即与包括“心之自然”中人性领域在内的“物性自然”所反映出来的自然之性、自然之理、自然之道相符合或相贴近的程度。

过去，人们普遍认识到客观自然界是意象创造与艺术传播取之不尽的源泉，其实客观自然并非“惟一”源泉。人类不仅生活在客观的物质世界里，并且自从有了与人类共生的思维，人类还同时生活在自身的精神世界，即“心之自然”——主观意义的自然界中。现代主义美学观开创了实现对人类主观世界进行意象传播的充分可能性，现代主义电影开拓了以机械生成的镜象直接切入人类主观意识世界及其流程的新生面。路易斯·布努艾尔的《一条安达鲁狗》，营造一个幻想的世界，从片名到片中具体的叙事内容，都是心之自然潜意识之流的产物，一种心理事件。其叙事完全解构了传统型经典意象叙事的因果性和连贯性等法则，变为扑朔迷离的迷宫。其迷宫式文本内容和布设的引路曲径，都产生于意义的第二生成场境——心理场域的意中之境。

影视艺术意象创造与传播中，意义的形式建构只有在心理场境注入主创者的思想认识与审美观念，才能转化为拥有意义内涵的文本意象之境。

4.“意象”之境

称人类所创造的意象符号世界为“妙造自然”[1]，实在应该授予唐代文学家司空图一项人类历史文化创新奖。“妙造”出来的第三自然，是以客观意义的第一物象世界和主观意义的第二物象自然、心之自然为蓝本、为根基，经过创造或创新，在实肖、实构或虚构的物象与心象中熔铸一定意图和意味，凝结成林林总总的艺术信息承载体——“意象”或所谓艺术符号、符号语言及其文本，以及由此构成的一个“妙有虚实”的声画世界。原本滋生于创作者心目中的“意”中之象之境，已经熔铸为文本中的实在“意象”及其境界。它是创作者通过影视意象文本奉献给观众群体的意象玉雕和金蔷薇。

如若说这个妙造自然是物理世界和观念世界融合而成的意象符号世界，那么，经过传播者的创造性思维和妙造作用，意象传播材料所凭借的信息载体，其象与意、形式与内容、外壳与内核、表象与意涵便实现了有机的对接和融

1 ［唐代］司空图：《二十四诗品》，《历代诗话》，中华书局1981年版，第41页。

合，同时遵循一定的习性和美学理念，依照某种时空序列结构而成传输意义及其美学建构的意象文本，并且凝结和固化了创作者所倾注的经济资本、文化资本、社会资本乃至智能资本。因此，意象符号世界这一“妙造自然”，成为包括电影电视在内的一切艺术传播文本实现其意义生产的第三场境，它是实现意象媒介文本意义同其形式建构有机匹配的组装场、制造场，也是一种“心物场”，即实现自我（Ego）和环境（Environment）、意与象的有机融会场境，影视文本的意象之境，一种虚实融合之境。

譬如，《镜子》作为电影大师安德烈·塔尔科夫斯基于1974年完成的影片，“镜子”既是影片片名，也是片中一以贯之的诗意意象。与其说它是受到塔尔科夫斯基所喜爱的伯格曼影片《犹在镜中》和《恶魔之眼》中镜子的影响，还不如说主要是来自客观社会生活中创作者童年的深刻记忆，以及导演自己主观精神世界中对生活的直接观察及其相伴的独特感怀。安德烈·塔尔科夫斯基1932年4月4日出生于前苏联伏尔加河畔的伊万诺沃州尤里耶维茨区。他的童年虽然也曾有欢娱，但也品尝了痛苦与不幸：父母离异、贫苦、战争。尽管境遇极其艰难，安德烈·塔尔科夫斯基自幼就受到音乐、美术等方面良好的艺术教育，直至1954年入学苏联国立电影学院导演系，师从著名导演罗姆教授。对于这一切，他认为都应该归功于母亲。早在酝酿《索良里斯》的时候，塔尔科夫斯基就想拍摄一部关于自己母亲的电影。这个想法在他心里蕴藏和孕育了40年，直到1973至1974年间在摄制场方得实现。塔尔科夫斯基曾说，他原以为影片《镜子》是讲述自己的故事，直到拍摄接近尾声，才明白讲述的完全不是自己，而是自己的母亲，从而完成影片文本的意象及其意义与形式建构。显而易见，电影电视的摄制场和剪辑间，也就成为影视片意义与其美学建构实现有机融合的“心物场域”，亦即艺术意象“金蔷薇”和“玉雕品”的打造场。

在经由创作者心物场域意中之境，实现文本意义与形式建构的有机融合后，熔铸在意象文本的种种意象或艺术符号，由于它们兼具实、虚两个自然的基因，成为物我合一、“喻意象形”[1]的精神性物质文化产品。所以，虚实相生的含蓄性、创造性及耐人咀味的美感性，也就成为影视文本、意象或艺术符号的

1 ［西汉］刘安：《淮南子》，《诸子集成》（8），岳麓书社1996年版，第365页。

本质特性。意象之境不仅获得原生态的智能价值、文化价值、社会价值乃至经济价值，并且拥有诱发受众通过阅读行为而发掘形式建构内的意义库存及其美感价值的密钥，一个由寄寓性与逻辑性、关联性构成的关系网络端口。

美国影片《阿甘正传》开头，所以选定一根洁白的翎毛作为重要意象，就在于曾为阿甘做出一切牺牲的母亲常说，“人生就像一盒巧克力，吃了这颗不知道下一颗滋味”；曾与他共同成就一番事业的瘸腿丹尼斯中尉也曾说，“命运就像一根翎毛，不知飘向何方”；而女友珍妮童年时的美好愿望就是跪在地上，伸张双臂向苍天祈求“让我做一只小鸟……”这雪白的翎毛，于是成为人生命运的象征，其浮浮沉沉的长镜头形态，也隐喻着人生路程的漫长与坎坷。这也是阿甘为什么要把它拾起，珍藏于随身提箱内本子中的真实动因。

羽毛飘飘摇摇，最后落在阿甘脚下。这一境象不仅把观众视觉注意力凝聚在阿甘那泥泥水水的鞋子上，而且其构图与事象自身就饱含寓意。童年时代，因脊椎天生的疾患，加之轻度弱智，他常常遭受欺凌。放学路上遭遇几个骑自行车的男孩追打，在珍妮的呼唤下，他拔腿疾跑得以逃脱。中学毕业时，又遭孩子们驾车追赶，还是在珍妮的呼唤中，他撒腿疾奔，竟跑进州立大学的橄榄球赛场，其神奇速度引起教练注目，从此成为大学橄榄球队队员。球队赫赫有名，他受到肯尼迪总统接见。越南战场上遭遇伏击，他不甘自己飞跑逃离险境，又飞跑回来相继救出好友巴布和丹尼斯中尉，他因此获得国会勋章，又受到约翰逊总统接见。其随身提箱里正放着勋章、乒乓球球拍等仅有的几样物品，便是他的人生里程碑标志。复员后，阿甘在珍妮离去的孤寂日子里，又开始以跑步排解心中郁闷，竟跑遍全国。跑的动作意象，几乎成为阿甘人生中的贯穿动作。“跑”，凸显他“身陷困境，勇于突围”的精神、意志和毅力，也就是阿甘精神之髓。现在，羽毛诱导观众关注阿甘鞋上的泥渍，再看到他此刻坐在有如人生驿站般的公交汽车站旁长椅上，这一艺术场境既有利于制造悬念，令人探寻他从哪里来，将到哪里去，使影片获得一个宜于“忆”往“说”来的结构切口和情节点，并且同影片结尾处羽毛再次飘起、小阿甘登上校车的语境义素遥相呼应，形成首尾相顾、回环一体之势，并隐喻人生命运新的轮回的开端。

亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图导演的墨西哥影片《爱情是狗娘》

（Amores perros，2000），则以飞车追杀酿成的车祸为引子、序幕和交叉点，倒叙了围绕人与狗的关联并以之象征命运。同时交织着爱与恨的三个故事，形成外切于车祸情节点的三个交叉圆的回环型叙事结构，从兄弟、情人、父女等不同层面揭示了人性的弱点及其异化与转化。

这两部影片所运用的以回环型为主导的文本叙事意象结构，同其所表述的意义达到完美的匹配，形成文本意象之境。这个意象之境，乃是呈现在妙造自然中的艺术场境，提供给观者群体的审美实境。

5.“解读”之境

影视意象传播中，文本及其美学建构的完成只是意义与美感生产的主体工程，并非整体工程的全部。即便再精美的玉雕品和金蔷薇，亦须欣赏者、又一个审美主体的鉴赏品评，见仁见智。它只有最终驶入传播流通渠道，进入“行为场域”，即受众的阅读领域，经过观众的“解读”或解码，将文本意象之境再化为受众意中之“境”，即解读的“再生意境”，使文本“象内”的潜在意义延伸并转化为“象外”的现实意义，才能完成从“意义建构”到“意义生成”的完整生产过程，同时释放出原本凝聚于意象文本中的智能价值、文化价值、社会价值乃至文化经济价值。

譬如，就中国电视剧生产而言，经过1980年的市场导入阶段，到1990年进入高速成长期一直延续至今，目前已逐步形成了一个比较完整的产业链，中国已经成为世界电视剧生产大国，播出大国。但又存在电视剧生产与播出之间形成供大于求的矛盾。自2000年开始，平均每年以近千集的速度持续增长，2012年更是创下历史新高，达到17000集，毫无争议地成为世界电视剧产量的“第一大国”。但每年能够播出的电视剧上限只有8000集左右。这意味至少有一半甚至更多的电视剧制作完成后被打入“冷宫”，由于不能进入传播渠道，无法被受众阅读，只能把意义封存在产品内，而不能进入解读之境，实现意义的最终生成。“不管大众读者多么具有生产力，他们不能凭空创造出文本的任何意义。”[1]

符号学法国学派创始人A.J.格雷马斯强调，“意义”“必须透过”“包裹”的“声音或图像外壳”才能“传给我们”受众[2]，为受众所读解，才能使文本的“潜

1 ［美］约翰·费斯克：《理解大众文化》，王晓珏等译，中央编译出版社2001年版，第144页。
2 ［法］A.J.格雷马斯：《论意义》，冯学俊等译，百花文艺出版社2005年版，第18页。

在意义”得以释放，经过受众的选择和加工，化为“现实意义”，从而正确揭示出意象传播中的意义建构，惟有如此，才可称谓意义传播链中完整的意义生产系统。拥有受众的电影与电视播放场域，即受众的阅读与读解场所，便是影视意象传播中意义与美感生成的第四场域——“行为场域”，也就是“解读”影视意象之境使其意义终极生成的场境空间。

影视意象传播中意义与美感生成的“行为场域”，即解读之境，存在于客观世界和意象世界相互交叉融合地带。受众作为接受主体，其阅读影视意象文本过程中的思维活动，是对意象文本及其意义与美学建构的解读或解码，乃至再创造、再生产过程，是一种精神生产和精神创造活动。从第一自然物理场进入第二自然心理场，实则都是在主观自然内精神王国和科学世界里进行精神劳动。受众对妙造自然呈供的影视意象文本解读后，将文本的潜在意义从文本结构中开掘并释放出来，经过接受过程中主观世界的选择、过滤、增值或改写乃至变形，成为现实意义，完成意义生产的全过程，使文本意义与美感得到终极构建，同时生成包括精神愉悦和审美享受的各种价值。影视意象的意义与快乐，便在行为场域的“解读”之境中得以完成。

在影视意象传播活动中，对意象媒介文本意义与价值的制约因素有四个方面，就是意义与价值赖以存在的意象文本、意象语境、传播者意图和受众的解读。意象的意义、快乐与综合价值，其创造场域包括家庭文化空间、社会公共文化空间、国家文化空间乃至世界文化空间，从而形成影视媒介文化价值的家庭视野、社会视野、国家视野、全球视野等范畴。所创造的价值系统将包括物质价值（使用价值与经济价值）、社会价值（沟通、认同、共享、调适与协调的价值）、精神价值（包括认知价值、道德价值和审美价值）等主要维度。受众对影视意象的解读与审美的成果，其精神内容部分留存于主观自然界；一旦付诸文字或语言，获得物质外壳，即成为理性化的精神性物质产品，又将跻身于客观自然界。这种富有理性精神的物质性成果，可以作为影视意象的批评文本进入反馈或传播渠道，作为二级传播文本，步入新的意义生产流程。

受众（Audience）是对传播链中接受者（Receiver）的总体指称。“按照接受理论的观点，阅读的过程始终是能动的过程，是复制的过程”[1]。阅读的关键，

1 ［英］特里·伊格尔顿：《文学原理引论》，刘峰等译，文化艺术出版社1987年版，第93—94页。

在于意象媒介文本结构与接受者之间的相互作用。特别在艺术意象传播中，德国接受美学理论家沃尔夫冈·伊瑟尔（Wolfgang lser，1926—2007）指出，任何媒介产品都有“艺术和审美的两个极点：艺术的极点是作者的本文，审美的极点则通过读者的阅读而实现”[1]。在传播者、媒介产品和受众的三者关系中，接受者并不是被动的因素，并非单纯做出反应的环节，而是能动参与者，它本身便是一种创造历史与文化的力量。在影视文化传播中，接受者不仅要对影视意象的“象内”有形实体结构予以解读与解码，而且要对“象内”构图与剪辑点存有的“空隙”，即中国元代饶自然、清代唐岱与郑绩等画论家所谓的“留白”，以及“象外”整个空域的无形结构凭借揣度与想象予以创造性的填补。与中国画论“留白”说相呼应，沃尔夫冈·伊瑟尔的“空域”论指出，“空域指文本中暂缓的可联性”。传播者与接受者的“交流是一个被置于动态并受到调节的过程，其动力不是一个既定法则，而是一种处于内在与外在、隐蔽与显露之间的、既能控制又能扩张的相互作用”。“象”内外的被隐蔽部分刺激接受者的思维，这思维又受“象内”显露部分的控制；当内在部分被揭示后，外在部分随后也得到转换。只要接受者弥补了隔阂与空白，交流便即刻发生。于是，“文本结构上的空域”促使接受者“按本文的范围开始形成观念”，“虚构式本文中的空域诱导了”接受者的“组建行为”。[2]

尽管影视传播不像文学传播那样单凭语言文字媒介，全靠读者想象，而是依赖影像、声音及其叙事链等视听媒介，可见可闻可感，但是它的每一个剪辑点、每一个构图的留白，以及象外空间，都是“空域”或“空白”。俄国导演亚历山大·索科洛夫2002年完成的96分钟的《俄罗斯方舟》，借助数字技术和连续性剪辑只用一个镜头拍成影片正文，一个超长镜头贯到底，虽然没有剪辑点，然而超长镜头“画外”空间的无形结构，依然存在“空白”与“空域”和不确定性，需要受众在阅读中弥补这些未定结构。接受者在对这些空域、空白，即文本中隐讳、含混或不曾明示的部分进行“填补”和丰富的过程，也就是文本意义和形式美感及其价值的终极生成过程。包括影视在内的任何意象媒

1 ［德］沃尔夫冈·伊瑟尔：《本文与读者的相互作用》，《二十世纪西方美学名著选》（下），复旦大学出版社1988年版，第507页。

2 ［德］沃尔夫冈·伊瑟尔：《本文与读者的相互作用》，《二十世纪西方美学名著选》（下），复旦大学出版社1988年版，第515、511—517页。

介产品，正如接受理论指出的那样，并不是对每个时代每一位阅读者都提供同样图景的客体。它并不是一座独白式地宣告其超时代性质的纪念碑，而更像是一本管弦乐谱，不断在它的受众中激起新的回响，并将作品本义从建构材料中解放出来，赋予它以现实的存在，将其潜在意义转化为现实意义。这正是“有一千个阅读者，就有一千个哈姆雷特”的道理所在。接受者“各以意会”[1]的个人解读，将最终决定意象媒介产品的整体意义与价值。也正是在此种意义上，法国结构主义理论家雅克·德里达说：“没有任何文本是对每一个人直接敞开自身的”，“文本通常很难全部读懂，也不可能一无所获。”[2]

伊塞尔在《文本的召唤结构》中指出，作品的意义只有在阅读过程中才能产生，它是作者与读者相互作用的产物。他认为，文本唤起读者的阅读期待并在阅读中使之不断更新。根据读者阅读的条件与经验可将文本分为“三文本”，作品在没有示人、没有读者之前只能是作品本身，即“第一文本”，通过读者阅读、理解、感受才是“第二文本”，阅读的意义将在“第三文本”发生与发展。中国北宋文学家胡仔（1110—1170）指出“意出象外”[3]，是说潜隐于文本“象内”的内涵与意义，终将体现于“象外”。归根结底生成于“象外”的解读之境，由受众创造。

德国美学家恩斯特·卡西尔也曾强调，“艺术过程也是一个对话的和辩证的过程。甚至连观众也不是一个被动的角色。从某种程度上可以说，如果不重复和重构一件艺术品藉以产生的那种创造过程，我们就不可能理解这件艺术品”[4]，也就不可能全部接受和真正理解其传播内容。塔尔科夫斯基的论述更加分明，他说：“艺术家迫使观众去把分裂的片段整合起来，迫使观众去思考那些言外之意、弦外之音，惟有这种方法才能让观众和艺术家在体认电影这一层面上处于平等的地位。”[5]

譬如美国影片《巴顿》（Patton，1970），根据迪斯拉斯·法拉戈所著的《巴顿：磨难与胜利》和奥马尔·N.布莱德雷所著的《一个士兵的故事》两书内容而创作，人物与情节基本忠实于历史。该片虽属战争题材，泼墨挥写了雷霆

1 ［清代］陈延焯：《白雨斋词话》，人民文学出版社1959年版，第42页。
2 ［法］雅克·德里达：《一种疯狂守护着思想》，何佩群译，上海人民出版社1997年版，第76页。
3 ［宋代］胡仔：《苕溪渔隐丛话》，《宋诗话全编》（4），凤凰出版社1998年版，第3566页。
4 ［德］恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第189页。
5 ［俄］安德烈·塔尔科夫斯基：《雕刻时光》，陈丽贵等译，人民文学出版社2003年版，第16页。

万钧的战斗场面，但也用工笔描绘了人与战争的关系，将巴顿这一“暴戾的军神”的性格、脾气与内心矛盾刻画得淋漓尽致，包括他在第二次世界大战期间毁誉参半的经历，乃至殴打士兵、发表不慎重的政治言论等。影片歌颂了巴顿将军，并通过这一人物肯定了美国在打败德、意法西斯结束欧洲战争中的作用。尤其片头，偌大的美国星条旗充满画面，在军号声中身着戎装的巴顿的形象徐徐升出地平线，由远处一步步迎面走来，在国旗前慷慨陈词，发表了长达五分多钟的演说，宣称“美国人从来就喜欢打仗。真正的美国人喜欢战场上的刀光剑影”，使影片开头成为当代电影史上一个经典场景。

倘若受众的阅读与思维驻足于此，或者忽略影片还有一个形成首尾相顾之势的绝妙结尾，抑或因缺乏相适应的文化知识而未能读解，那么，自然会像有的人那样将影片的传播意义片面解读为“宣扬大美国精神意识”，或者“赞扬美国尚武精神”。然而，《巴顿》结尾的5个镜头，主创者通过画面构图中叙事主体与语境、人与物或物与物，即后景中蓝天、白雪、青山、绿地、风车等自然风物与前景的战争废墟，巨大的旋转风车与渺小的巴顿身影所形成的鲜明对比，强烈反差，形象地揭示出大自然和历史巨轮不可抗拒的伟力，人类终将停止战争、赢得和平的必然趋势，以及在历史长河中，任何个人，纵然是伟人或者盖世英雄，也都显得渺小的客观真理。巨大风车与渺小巴顿的构图，引人跃入西班牙著名作家塞万提斯的名著《堂·吉诃德》所曾营造的语境。尤其这5个镜头画面同浑厚深沉的音乐及巴顿内心独白，即在西班牙大地上，一个被俘的奴隶告诫罗马胜利者恺撒“荣耀很快成为过去”的历史故事相照应，构成古与今、兴与衰的对比，愈发拓展了影片时空的纵深度和典型意义，增强了人物的历史沧桑感与凝重感。这种结尾再同影片开头所着力渲染的巴顿视战争为生命、为神圣天职的语义相比照，从而点化出巴顿这个与时代格格不入的人，一个悲剧式英雄，“一个堂·吉诃德式的人物”的本质特征。这种艺术构想及其意义，只能通过影片声画意境与叙事链的构建与解读，实现在传播者与接受者审美经验的对接中。

影视片“一旦和观众接触，它便与作者分离，开始独立自主地存活，经历形式和意义的变迁”[1]。受众对影视意象的解读，“势必在艺术家走过的同一条道

1 ［俄］安德烈·塔尔科夫斯基：《雕刻时光》，陈丽贵等译，人民文学出版社2003年版，第129页。

路上以相反的方向循进，亲自感受到艺术家原先所获得的情感”[1]。否则，前人与他者的“模写之真，往往后人耳目所未历，故未知其妙”[2]。由此亦可洞悉中国近代词学大家郑文焯所谓阅读者“贵博观其通”[3]的意义与价值。费里尼也说，“解构影片”是个比“建构影片”更大型的工业；“影片解构者”不用智性分析就无法接受电影里变出的戏法。[4]

1 ［英］罗杰·弗莱：《视象与构图·回顾》，王又如译，《二十世纪西方美学名著选》（上），复旦大学出版社1987年版，第195页。

2 ［元代］吴师道：《吴礼部诗话》，《历代诗话续编》，中华书局1983年版，第593页。

3 ［近代］郑文焯：《郑大鹤先生论词手简》，大象出版社2005年版。

4 ［美］夏洛特·钱德勒：《我，费里尼》，黄翠华译，广西师范大学出版社2006年版，第280页。

第六章

CHAPTER 06

和合之美与奇异之美

可以说，传统主义、非传统主义和反传统主义的影视美学，都是以不同美的规律来塑造影视意象的艺术创作之道。它们交叉于影视艺术的共性，又分离为各自美学风格的个性。重要的是，客观自然界中任何守常、反常或迷离的现象，必定都为某种隐蔽的内在规律所支配，即如苏轼所谓的“虽无常形而有常理”。影视意象的创造，均要恪守常道或者“反常以合道”，从不同方向合于人物塑造、情节构思、主题表达或风格创造之道，而非一味悖理逆道。当代的整体综合影视意象美学，就是在杂多的综合中将不同的光束聚焦于个性化与多样化相统一的美学之道。

1926年，中国早期电影编导侯曜在其《影戏剧本作法》一书中提出，电影“应该选择真的，善的，美的材料”，“虽然要写真，但是要模仿宇宙的真，善，美的现象。”他已经触及20世纪以来蓬勃兴起的电影电视文化最本质的核心价值观念。

中国早期电影人的《影戏概论》也指出，影戏故事片作为电影艺术，重于“内心表演”，就是将心内蕴藏的情绪，由面部表现出来，使观众深受感动，这就要“彻底了解人类的个性与人格”。“美”为影戏的灵魂。“影戏是分工合作的艺术”，情节、人物、表演、化装、用光“各方面都能不失其为美”。它不仅倡导整体性综合的美，还强调美的辩证法则，认为“像貌美，不是真美，衣饰美，也不是真美”。在影戏中，好人的美，容易使观众生爱慕之心，对之表同情；而恶人要使观众又恨又爱，恨是恨其表演之奸，爱是爱他艺术之美。丑人也可以做出美的姿势来，“只要有丑趣，一样能受观众欢迎，因为丑趣也是美。故影戏中的美，不以演员本来的美丑为标准，也不以剧中人行为的善恶为标准，实以艺术之高下为标准”[1]。“颜值”永远不会是审美标准的惟一。

美国现代哲学家、美学家乔治·桑塔耶纳（George Santayana，1863—1952）认为，“美是一种价值”，并且“是一种内在的积极价值”，甚至“所有价值从某方面说都是审美价值”。[2]因此，当代影视意象美学亦须涉猎美的领域，探求其意象之美。

第一节　意象之于美

就传统美学而言，影视意象之美主要体现于“美在和谐、妙在含蓄”的和

1　周剑云、汪煦昌：《影戏概论》，罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版，第17、19、20页。

2　［美］乔治·桑塔耶纳：《美感》，缪灵珠译，中国社会科学出版社1982年版，第33—34、19页。

合之美与“反常合道为趣”的奇异之美。

一、美丑与意象

中国北齐时代文学家刘昼（514—565）说：“物有美恶，施用有宜”，“美恶虽殊，适用则均”。[1]美感，是人类审美意识的结晶。影视意象作为审美对象，包括两个层次。首先是创作者将客观世界的物象或人类主观世界的心象原型作为审美对象，区分美丑以“施用”与“适用”，凭借美的创造规律营造影视意象，立象以尽意，并进入传播领域。观赏者便以此影视意象作为自己的审美对象，予以审美判断与价值判断，从再生意境中享有不同形式、不同程度的艺术美感。

1. 美在意象中

美国哲学家、教育家约翰·杜威（John Dewey，1859—1952）认为，审美价值在于“感觉与思想、内容与形式”“二者的合一”。[2]影视意象的形式为其象，内容则为其意。影视片即美在其象、意“应合”中。尤其意象之象的美，应当妙在“其言动心，其色夺目，其味适口，其音悦耳”[3]，拥有形式的美感。

影片《孩子王》（1987）的色彩基调以蓝色为主导，彰显大自然的美和生活原本的生命活力。但是，片头坝顶茅屋画面从蓝色调到红色调的过渡与反转，片中伴随“孩子王”老杆挑灯教书、与知青欢聚、同放牛娃邂逅对视以及学生王福灯下抄写字典等场景奔涌而出的红色调，尤其片尾老杆被辞返队途中，审视大火过后奇形怪状的树桩和牛童的呆相，相继闪出熔入红色调的烧坝场面、黑板上留下的“牛”“水”相合的错字、空无一人的茅屋教室，不仅渲染了师生们曾经焕发起来的文化学习热情及潜隐在知青们心间的友谊和爱情，并且喻示了文化荒芜和教育缺失的荒诞年代带给人类社会的焚毁性灾害。以黄色为色彩

1 ［北齐］刘昼：《刘子·适才第二十七》，上海涵芬楼影印正统道藏本。

2 ［美］约翰·杜威：《内容与形式》，徐育新译，《二十世纪西方美学名著选》（上），复旦大学出版社1987年版，第354页。

3 ［清代］袁枚：《随园诗话》，人民文学出版社1982年版，第565页。

主调，辅之以黑白红三色的《黄土地》，还创造了以静为主、静中有动、动静相反相成的声画造型节奏与散文叙事韵律的美感。

在影片《可可西里》中，片头与片中精心设置了两个葬礼，一个是日泰的巡山队为强巴举行天葬，一个是日泰同队员们为四百多只藏羚羊的尸骨举行土葬，并且予以仪式化。其朗朗诵经声、秃鹰的鸣叫，烘托了氛围，也传达出对“可可西里”含蕴的“人与自然”所遭遇劫难的哀伤与祈祷。片尾，红衣喇嘛为日泰队长的遗体盖上白布，诵经声起，掀开又一个天葬的序幕。重复与轮回的意象创造，不仅深化了影片的主旨，意味隽永，并且强化了影片叙事散文风格的诗意元素，韵味绵长。

美国影片《世界末日》虽系科幻，但无疑选取了关系全球人类生死存亡命运的重大题材。哈里父女通过太空总署署长丹·楚门的陈述，获知将与地球相撞的陨石作为地球杀手，15天内会使地球遭受很多撞击，即便陨石撞进大海，仍会波及陆地。它会使海水加热，然后直接撞进海底，撞击太平洋，造成三里高的海啸，以一千里的时速淹没加州到丹佛的陆地，日本不能幸免，澳洲也会被淹没。全球有一半人口将被高温烧死，另一半将被严寒冻死，地球上谁也躲不掉。在此背景下，影片将两大叙事动力，即人类与宇宙灾害之间的矛盾冲突和人与人观念之间的矛盾冲突加以整合，着力于钻探专家哈里带领7名油井钻工拯救地球的过程，透过哈里与女儿葛莉丝、与女儿恋人艾吉从矛盾、对抗到统一的历程，抒写父女情、翁婿情，以及朋友情，展现人性之善，人性之美，以及为人类勇于自我牺牲的可贵品质与精神。

塔尔科夫斯基的《镜子》，随同作者“常常做同一个梦”的画外音，其第七部分所涵盖的第三个段落，展示出梦境中的村庄老屋、幼年生活场景和同当年母亲紧密相联的童年生活往事。在如梦如幻的8个慢镜头和动态长镜头画面中，浮现出记忆里镜子前的杜尼娅婶婶和母亲影像、老屋中的煤油灯和花瓶、阵风拂动灌木丛吹向树木掩映的老房子、半开的门、公鸡撞破玻璃从窗口飞出、幼年阿辽沙背着风跑过井架奔向台阶、霰状物从井旁树上缓缓飘落、阿辽沙推门、门开处母亲正在房内坐着削马铃薯。于是，后两个段落就围绕饥饿和贫困，回顾了战争疏散期间少年阿辽沙随同母亲冒雨去一位医生家卖耳环所领受的屈辱与辛酸、小市民人性的卑微，以及他对温饱生活和完整家庭的美好憧憬。

《镜子》第八部分，是作者在重病中良知的苏醒，犹如一只死鸟复活飞起，母亲初次怀孕时的年轻影像凝望年迈母亲玛丽娅·伊万诺芙娜领着小阿辽沙和玛丽娜穿过灌木林和草丛，走到田野，隐没在云杉苍郁的树干枝条间，烙印在哲理空间的永恒记忆中。

塔尔科夫斯基认为，“时间与记忆互相合并，就像一枚勋章的两面”。影片《镜子》所涉大大小小事件，包括纪录片镜头片段在内，无论从属于童年记忆或现实生活实在空间乃至想象空间，一并纳入“作者”的整体思维框架和影片意识流程之中，因此事件的客观物理时间均被主观心理化，化为影片的心理时间，一种随同影片“作者”意识流程推移的线性时间，而所有事件便熔铸为影片九大部分、23个段落的心理叙事时空结构。其中，有忠实地留取时间印象、获得真实时间铸型的“烙印时间”模式，也有将天文时间主观化从而改变其物理结构的“雕刻时光”模式。相片中被拉长时间架构的慢镜头，恰切地表达了作者对记忆中美好生活场景的眷恋和家庭不幸经历的焦虑，创造了内心感觉的真实。这种纪实题材的主观化，将真实事件的叙述演化为心理叙事与心灵经验话语，更加有助于“启动和松弛人类的灵魂，使其更能接纳美好”[1]。

2. 美、善与真

“价值应有两个不同的客观属性，即‘善的’和‘美的’，但二者又互相关联着，任何美的事物也必定是善的。”[2]就影视意象创造而言，意象之象的形式美，必然给人以审美的快感和愉悦，使人心灵得到抚慰，在美之下蕴藏着善之义。同时，伦理与道德的善，亦将体现于意象之意的内涵之中，即含蕴“有补于世”[3]的人类经验。而作为意象之意的符号内容，它所蕴含的虽然是内在抽象的人类经验，但它不仅拥有美好的欲求和情感，并且折射一定的有益的思想、认识、理念与观念，通过情感化和“客观化或形式化，以便供理性知觉或直觉去把握”，既使其成为“充满了情感、生命和富有个性的意象”[4]，倍添感染人的艺术魅力，又使这有意味且“有补于世”的意象引导人们去判别人类社会中的

1 ［俄］安德烈·塔尔科夫斯基：《雕刻时光》，陈丽贵等译，人民文学出版社2003年版，第58、184页。

2 ［英］乔治·爱德华·摩尔：《伦理学原理》，长河译，《二十世纪西方美学名著选》（下），复旦大学出版社1988年版，第76页。

3 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第33页。

4 ［美］苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，中国社会科学出版社1983年版，第134页。

是与非、善与恶、美与丑，以避恶从善，重塑心灵，移风易俗，化成天下。

《镜子》这部自传性影片，是由时间与记忆熔铸的心灵诗章。它以独到方式表现了母亲的性格和命运，以及与之紧密关联的一代人生活际遇和祖国、人类的命运。它所要传播的意义，正如塔尔科夫斯基所说的“对自己所挚爱的人的感情；我和他们之间的关系；我对他们永恒的同情以及自己的不足”[1]。影片《镜子》中所有的梦境和想象空间，都是记忆空间和现实空间里真实生活的“倒映”镜象或幻化形态，一种情感化的诗意意象。塔尔科夫斯基尤其赋予这种意象一种善、恶比照或反衬性审美功能。譬如，作者在梦中回到孩提时代，回到童年老屋，梦见童年琐事。特别回忆起战争疏散期间，少年阿辽沙随同母亲冒雨去一位医生家卖耳环所领受的屈辱与辛酸，特别是小市民人性的卑微，以及自己对温饱生活和完整家庭的美好憧憬。母亲和少年阿辽沙顶雨跋涉15英里到医生索洛维约夫家，当阿辽沙擦完脚上泥水终于能坐到屋角凳子上，眼前浮现两个硕大的马铃薯和泼洒桌面的牛奶一滴一滴地落向地面的景象。于是，从墙上镜子里他看见自己咽着口水的形象，看到炭火在燃烧，当一只手把带镜子的柜门慢慢合上后，镜面又映照出守在壁炉前的一个棕红头发女孩，她望着炉口里火苗跳动的影像。随着一只手掩住燃烧的松明，医生家走廊里的油灯火苗闪了几下便熄灭了。这想象空间的温暖愈发衬托了饥寒现实的可悲与辛酸。在这种情境中，医生妻子两次在镜前试戴耳环和反复照量，不仅不肯付钱，还巧使母亲为她干起“从来没干过”的宰杀公鸡的勾当。就在医生妻子瑟瑟发抖地背过身去，母亲凝视前方的瞬间，立时浮现出父亲抚摸母亲双手安慰她，母亲悬卧床上，一只小鸟从她头顶飞过的超现实幻觉画面。这下意识的幻境空间，不只外化出残存母亲心底里美好意象的积淀，此刻欲罢不能、欲逃无路的处境与心境，以及她的无助与无奈，进而也映衬了医生妻子的为富不仁，“己所不欲”而“‘强’施他人”的自私、残忍与丑陋。影片因而也就成为烛照人生和人性，供给人们照见自己进行心灵反省的“一面镜子”。

“在人性中既有天然向善的倾向，也有天然向恶的倾向。”[2]英国哲学家罗杰·培根（Roger Bacon，约1214—1293）的人性之说，同中国古代先哲孟子的“人性之善”、荀子的“人性恶”以及王充的“人性有善有恶”之论同出一辙。

1 ［俄］安德烈·塔尔科夫斯基：《雕刻时光》，陈丽贵等译，人民文学出版社2003年版，第148页。
2 ［英］培根：《培根论人生》，何新译，上海人民出版社1983年版，第7页。

三国时期政治家、文学家曹丕在《典论》中强调“善者，道之母”，即人性之善是万物之道的基础。英格兰哲学家大卫·休谟（David Hume，1711—1776）的《人性论》也认为，“任何学科不论似乎与人性离得多远，它们总是会通过这样或那样的途径回到人性”。因此，影视意象的“传播处于人性的中心位置”[1]。人性之善及人与人性的价值，理应是影视意象创造与传播所涉一切领域、一切功能与价值建构的根基。其价值的核心应当是影响人类的灵魂，重塑它的精神结构。马斯洛的人本哲学认为，高峰体验的产生与人格的成熟，与人的自我实现有着密切关系。“一个善良、真诚、美好的人比其他人更能体会到存在于外界中真、善、美”，而“世界愈和谐、美好、公正，它便愈能使人变得如此”。[2]影视意象就应当塑造这样的世界、这样的人以及这样的人性与人格，才能拥有真、善、美的特质与价值。

任何美的、善的意象，都必须以真为基底。国学大师王国维说：“能写真景物、真感情者谓之有境界，否则谓之无境界。”[3]虚假或虚伪的美与善，不仅有如沙上建塔，并且备显其丑与恶的本质。至于意象创造的真实，法国哲学家、美学家米凯尔·杜弗莱纳曾论及有两种类型的真实，“一类是必需的、理性的真实，另一类是可以大致称为直观的和主观的真实”[4]。这就是说，所谓真实，必须具有自我与世界的真理性，体现为直观的真实、主观的真实、理性的真实。在影视意象的创造里，更重要的是感觉的真实。费里尼就认为，在电影里幻觉比真实情境来得重要。“我相信没有人比做梦的人更接近真实，因为这种人把最深层的真实——他们所认为的真实给浓缩处理”；但他也同时强调，“即使是在想象里，也需要有现实，或更该说是需要‘现实的幻象’的加入，否则观众就没法产生同情或共鸣了”[5]。影视意象究竟真实与否，隶属何种真实，亦须视全片的逻辑与具体语境关系及风格特性加以断定。

塔尔科夫斯基所以讨厌虚假的“诗意电影”，就因为它们脱离真实生活中所见的写实和具体的事物，去营造与电影的自然影像毫不相干的象征、讽喻等

1 ［美］特里·甘布尔、迈克尔·甘布尔：《有效传播》，熊亭亭译，清华大学出版社2005年版，第4页。

2 ［美］马斯洛：《马斯洛人本哲学》，成明编译，九州出版社2003年版，第388页。

3 王国维：《人间词话》，人民文学出版社1962年版，第193页。

4 ［法］米凯尔·杜弗莱纳：《审美经验现象学》，程晓岚译，《二十世纪西方美学名著选》（下），复旦大学出版社1988年版，第301页。

5 ［美］夏洛特·钱德勒：《我，费里尼》，黄翠华译，广西师范大学出版社2006年版，第218、185页。

空洞符号。但他所倡导的“电影诗意”，则认为源于对生活的直接观察是电影中诗意的关键。美的特质产生于生命的真实之中，而“复制真实人生”并“真正忠实于人生”，就“必须于精确描述事件的同时又忠实传达了感情”。塔尔科夫斯基在《镜子》里将自己家庭的真实经历和自我隐秘的内心世界，通过诗意影像和个人化的剪裁与组接，创造了专属于自己的独特时间流程，亦即“诗的推理过程”和“诗意逻辑”，形成拥有诗意的主观纪实意象风格与美学，实践了他所谓“让电影成为最真实、诗意的艺术形式”的理念。

塔尔科夫斯基认为，电影意象的创造，无非是将创作者“心目中世界的影像呈现出来，使人们得以透过他的双眼来观看，并且在心里盈满着他的感受、疑虑和思考”。与诗意电影所不同，影片《镜子》中的一人一物、一草一木，不是来自概念或臆造，而是源自创作者所历所见的真实元素，经过主观世界的情感化与审美化，使“心目中世界的影像”化为情绪空间或哲理空间的诗意意象。他强调，当艺术企求表达一种伦理理想时，它是非常写实的。“写实主义所追求者便是真，而真即是美，美学与伦理学于焉合而为一。”[1]

3. 美丑辩证性

《周易》有言，“易有太极，是生两仪”，“一阴一阳之谓道”。[2]“易”之三义为：简易、变易、不易。其中，天地万物的“变易”之道与“不易”之位常规，即阴阳两仪对立存在的动静变化规律。清代美学家叶燮指出：“对待之义，自太极生两仪以后，无事无物不然：日月、寒暑、昼夜以及人事之万有——生死、贵贱、贫富、高卑、上下、远近、新旧、大小、香臭、深浅、明暗，种种两端，不可枚举。大约对待之两端，各有美恶，非美恶有所偏于一者也。”[3]所谓“对待者，即相反者”[4]。这也就是恩格斯在《自然辩证法》中揭示的“两极对立”与“两极相通”的辩证规律，它还强调“伪造的东西的存在，正好证明了真的东西的真实”。[5]

1 ［俄］安德烈·塔尔科夫斯基：《雕刻时光》，陈丽贵等译，人民文学出版社2003年版，第19、14、184、112、124页。

2 《十三经注疏·周易正义》，中华书局1980年版，第82、78页。

3 ［清代］叶燮：《原诗》，《请诗话》，上海古籍出版社1978年版，第591页。

4 ［明代］方以智：《东西均·反因》，《方以智全书》，上海古籍出版社1988年版。

5 ［德］恩格斯：《自然辩证法》，《马克思恩格斯选集》(3)，人民出版社1972年版，第493、472、483页。

至于美、善与丑、恶，也是相对待而存在，既相反相成，又相辅相成。没有丑、恶也就不能彰显美、善；有了美、善一仪，才能比照出丑恶另一仪。“丑与美互含于彼此之中。”[1]

影视意象的美，是镜象中的美，并非自然的美。它含有自然美，但又不完全等同。譬如牡丹，它是美之客体。在影片《红牡丹》（1980）中，被赞誉为“百花丛中最鲜艳”的美，已是创作者透过他的双眼来观看，是一种美之意识同相应的情感一起构成整体的审美情感与审美判断，亦是法国哲学家梅洛-庞蒂所谓“在内心里有一只眼睛是第三只眼睛”[2]观照的心象之美。因此，创作者与观赏者眼中的物象或意象之美，便具有主观性、相对性乃至歧义性。

对于客观物象和意象创造的美丑及其价值，经审美主体的双眼、特别是内心“第三只眼”的观照，所以会产生歧义，“一则眼力不齐，嗜好各别；一则阿私所好，爱而忘丑”[3]。北宋文学家苏轼（1037—1101）就说，艺术作品“如金玉，各有定价”。早于他半个世纪的北齐文学家刘昼，论及“正赏”、“均评”之理时说，“昔二人评玉，一人曰好，一人曰丑，久不能辩。客曰：‘尔来入吾目中，则好丑分矣！’夫玉有定形，而察之不同，非好相反，瞳睛殊也。”[4]其实，瞳睛之“殊”，正是审美观念即审美之“道”的差异。所谓“第三只眼”，就是观念之眼，“道”之眼，亦即“道眼”。“世人以肉眼观之，则无足取也。若以道眼观之，则形不足而意有余”[5]。如果说意象之象为“形”，意象之意为“神”，那么，欲望与情感为神之“魂”，“道眼”则为魂之“根”。而真、善、美抑或假恶丑，便是根所维系的“质”。

例如，商业化影视片的信条，视庞大的受众与上座率、收视率为拯救电影电视的上帝。而安德烈·塔尔科夫斯基则“察之不同，非好相反”，以其艺术电影观念的“道眼”视之为“商业垃圾”，并且表达了自己对影视商业化的深重忧虑。

他认为，当文学意象已被电影影像所取代成为电影意象，便是基于构思和

1 ［俄］安德烈·塔尔科夫斯基：《雕刻时光》，陈丽贵等译，人民文学出版社2003年版，第36页。

2 ［法］梅洛-庞蒂：《眼与心》，戴修人译，《二十世纪西方美学名著选》（下），复旦大学出版社1988年版，第236页。

3 ［清代］薛雪：《一瓢诗话》，《清诗话》，上海古籍出版社1978年版，第687页。

4 ［北齐］刘昼：《刘子·正赏第五十一》，上海涵芬楼影印正统道藏本。

5 ［明代］唐文凤：《跋山水画》（梧冈集卷七），安徽巡抚采进本。

形式的有机结合，“意味着在情感，甚或超越情感的层次上，对美的感受”，其“最重要的任务，便是影响灵魂，重塑它的精神结构”。为此，“观众多未必全然是福”。他说，如今我们身陷一种处境，即观众往往喜欢商业垃圾甚于伯格曼的《野草莓》，或是安东尼奥尼的《蚀》。电影业者都无奈地预测，严肃、有意义的作品将不受一般观众欢迎。从电影诞生伊始，历经高峰与渊谷，已经走过漫长迂回的路程。艺术电影与商业电影之间的关系始终不曾和谐地发展，其间的鸿沟更是与日俱深。观众对电影的辨识能力越来越精炼，电影也被期待能满足更多不同群众的需求。观众已经发展并形成自己的喜恶，电影创作者已各有自己固定的观众群，而观众品位的差异可能南辕北辙。商业电影“并未视电影为艺术，而当作是赚钱的工具”，“在我们的世界里，善与恶之间、精神层面与实用主义之间，自有其区别”。别指望观众会无异议一致叫好，“以卖座的多寡这种算术的方法来衡量一部电影是否‘成功’可谓毫无意义与价值”。“一部电影决不能仅就一种方法来看待”。他痛斥“毒害最剧的，莫过于降低到商业电影的水平或电视生产线的标准；这种做法否定了真正的艺术经验，对大众的腐化已到了无法宽宥的地步”；“再多的钞票也买不起爱以及心灵的平和”。[1]

塔尔科夫斯基的影视意象传播观念，所展露的显然是欧洲艺术电影观念的“道眼”，与美国旧好莱坞商业电影观念的“道眼”呈“两仪”对立状态。这也正是中国早期电影理论家徐公美，于1938年在《电影艺术论》中论述的“艺术性与企业性的关系”，一个有关于大众媒介文化价值与意义的本质，这一长久存在于影视文化界关于意象传播之道、创作观念之眼的善与恶、美与丑，为此而纷争不息的议题。

美与丑、善与恶相比较而存在，相对立而发展的“两极对立”，并非万古不变。《周易》中“易”之三义，包含了“一动一静者天地之间”[2]与“动静有常”[3]的“变易”和“不易”之道。在一定条件下，美丑、善恶还会互相转化。清代美学家叶燮就说，“幽兰得粪而肥，臭以成美；海木生香则萎，香反为恶。富贵有时而可恶，贫贱有时而见美，尤易以明。”[4]如溯其源，西晋葛洪的《抱朴

1 ［俄］安德烈·塔尔科夫斯基：《雕刻时光》，人民文学出版社2003年版，第22、38—39、139、86—90、189、186、267、255页。

2 《十三经注疏·礼记正义·乐记》，中华书局1980年版，第1532页。

3 ［三国·魏］、王弼［唐代］孔颖达：《十三经注疏·周易正义》，中华书局1980年版，第76页。

4 ［清代］叶燮：《原诗》，《请诗话》，上海古籍出版社1978年版，第591页。

子》就曾说“以丑为美者有矣”[1]，清代刘熙载的《艺概》总结韩愈诗“往往以丑为美”，并认为“怪石以丑为美，丑到极处，便是美到极处”[2]。他们都将“丑”也纳入美的价值探讨范畴，包括美与丑的辩证法则。这是自然辩证法与艺术辩证法中“两极相通”的重要内涵之一。

二、意象与意境

中国近代思想家严复（1853—1921）认为，“世间不能有善无恶，有乐无忧”，而“善乐皆对待意境”。近现代美学大师王国维（1877—1927）在《宋元戏曲史》中则说，“何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也”。由此可见，影视片意境之美亦产生于解读者的审美视界。

1. 意象非意境

王弼在《周易正义》中说：“人之情也，感物而动，境有顺逆，故情有忿欲。”自魏晋南北朝始，原本表示物象场境的“境”与“境界”，在相当场合因心随境动、情同境转，境亦随“心”、随“情”而变，特别伴随佛教及其佛学逐渐落地生根，融入心理与哲理元素，便演化为心理场境乃至哲理场境、美学场境，成为心意对象的场境世界。如佛学与哲学场境的慧境、尘境、法境、色境、性境、境缘、境量；心理场境的情境、心境、愁境、苦境；文学艺术生产场境及美学场境的诗境、词境、画境、有境、无境、意境、布境、取境、炼境、境趣、境态、境象等。即便原本属于物理场域的境与境界，亦可用于心理场境。

意境通常是指各种意象文本或自然景象在审美主体意识中所呈现的韵味和境界。明代哲学家罗钦顺在《困知记续录》中曾强调“境界乃自心所现”，明末清初思想家、哲学家王夫之的《相宗络索》也认为“境者，识中所现之境界”，并将意中境界定义为“与外境相映对立”的“内境”，可见，意象与意境并不等同。

1 ［晋代］葛洪：《抱朴子》，《诸子集成》（10），岳麓书社1996年版，第24页。
2 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第63、168页。

“在外者物色，在我者生意”[1]。意境并非意象，不等同于意象。影视“意境”所触及的乃是意象“所创造的意义境界”[2]。意境不是意象本体，而是所创造的意象本体“在我者”审美结晶。意象的原生意境，便是“在外者”物象及其物境于“在我者”心理场内加工过程中的萌生之境，故谓“意”中之“象”与“境”。

意象是解读者的审美对象，意境则是解读者的审美感受。意境作为神与境会的审美意识，无论是“出于观我者，意余于境”的以意胜者，或是“出于观物者，境多于意”的以境胜者，都是“意与境浑”、“意境两忘，物我一体”[3]的意识产物。意境乃是审美主体对在其“耳目”的意象或自然物象，获得足能“沁人心脾”或“如其口出”之感的审美结晶。电影电视的意境美学则是影视意象的鉴赏美学，意象美学的分支美学。

从影视意象的创造，到影视受众的意境产生，就是意象传播者与接受者的互动关系，包含创作者和诠释者的相互作用。两者之间对于意象“取境”、“构境”编码与“品境”、“入境”解码活动在此呈现双向交流状态，均为主体。接受过程便是阅读与诠释主体对意象文本及其意境与意义的再生产，也就是完成意义与美感价值的生产过程。

中国唐代文学家王昌龄的“三境”：“一曰物境，二曰情境，三曰意境”[4]，揭示了从客观自然的“物境”到意象符号宇宙的“情境”，再到受众审美主体主观世界的“意境”这样一个意象及其意境美感的创造流程。依循德国美学家尧斯的理念看，包括文学和影视在内的意象传播活动，均将被看作“一种审美接受与创作的过程”，这个过程，就接受的读者、善于思考的批评家和不断创作的作者而言，是在媒介作品“本文的实现中发生的”[5]。整个意象传播与意境美感创造活动包括三个主要环节，即传播者首先在意象媒介中通过“布境”、“构境”而“别构一境”的生产环节，继而是意象媒介产品本文及其“境象”的产生环节，直至受众“入境”后“神与境触”、“各有会心”、“境皆独得，意自

1 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第98页。

2 王迪、王志敏：《中国电影与意境》，中国电影出版社2000年版，第89页。

3 王国维：《人间词话》，人民文学出版社1982年版，第257页。

4 ［唐代］王昌龄：《诗格》，《诗学指南》，乾隆敦本堂本。

5 ［德］汉斯·罗伯特·尧斯：《文学史作为向文学科学的挑战》，《二十世纪西方美学名著选》（下），复旦大学出版社1988年版，第478页。

天成”的意境与意义生发环节。这三个环节是一个意象美的动态实现过程。意象文本及其境象的产生，并非传播活动的终点，而仅仅是意境美感创造活动的第一阶段；意象媒介的意义、潜能与意境美感价值只有在受众的接受与审美活动中才得以实现，这是意象传播及其意境美感创造的第二阶段。这是不可或缺的两步，整个意象传播与意境创造活动就是这两步的辩证统一，由此形成传播者、意象媒介产品、接受者三方对话、三位一体的艺术传播与意象“境趣”之美的创造格局。

在受众对意象文本境象的一番“境往神来，巧凑妙合”[1]的读解中，因时不同、境不同，所感触者随这不同便生成种种不同的境界与境趣。诸如“有造境，有写境”，“有有我之境，有无我之境”，[2]有实境、常境、异境、奇境、新境、佳境、高境、圣境、神境、胜境、俗境、腐境、酸境等。譬如美国影片《世界末日》中，由于主创者注重“真挚一境”的营造，在布境和炼境时将画面构图融入温馨的人性关怀，将客观物象外境化为意象的内境境象，并将声画剪辑的节奏掌控得疾徐相间，收放得当，又在细微处见精神的节点上精雕细琢。即如对灾难“苦境”的展现，像纽约与巴黎遭受陨石雨袭击，不惜多方位、多角度、泼墨如云地铺陈，凸显了地球与人类即将陷于灭顶之灾的危机。而对于为拯救地球的勇士们即将奔向外太空前的生离与死别，尤其给力，分外强化，从而达到“婉曲有境”。登天前夕，艾吉与葛莉丝的别前相聚，以歌声中的远景晚霞、小屋、汽车、树和人的剪影构图始，又以他俩拥抱亲吻的全景拉起，伴随艾吉将葛莉丝拥抱并举起旋转的镜象画面，拉成霞光、乌云、车、屋、树、人的远景作结，创造出一派情意绵长、凄婉幽美的境界，令观众在这以乐衬哀的境态中思索他们善举的价值与意义。

清代美学家袁枚（1716—1797）强调，作品中“境界，非亲历者不知”[3]。清代词学家况周颐（1859—1926）也说：“平日之阅历，目前之境界，亦与有关系。”[4]电视连续剧《虎妈猫爸》（2015）尽管被善于思考的评论者认为“给了一个不负责任的概念空壳”[5]，但在不少中国父母望子成龙、望女成凤的当下，

1 ［明代］王骥德：《曲律》，湖南人民出版社1983年版，第226页。

2 王国维：《人间词话》，人民文学出版社1982年版，第191页。

3 ［清代］袁枚：《随园诗话》，人民文学出版社1982年版，第632页。

4 ［清代］况周颐：《蕙风词话》，人民文学出版社1962年版，第4页。

5 《〈虎妈猫爸〉给了一个不负责任的概念空壳》，《北京晚报》2015年5月12日。

特别是电视剧的前部分，毕竟扣住当代家庭教育中不同观念碰撞与冲突的热点议题，围绕重点校、学区房、兴趣班展开故事情节，并从教育角度撕开爱情裂口、当今家庭伦理、职场竞争、新女权形态及其道德观、人生观等范畴，反映了社会现实的真实状貌，被普遍认为是接地气的家庭生活轻喜剧。虽然剧中主要家庭的家境似乎超越了“寻常百姓家”，但故事情节与细节，乃至人物的行为、语言和情感、思维，力求贴近大众日常生活的“平淡之境”，甚至是“俗境”。由于贴近“常人之境界”，常人的“身外之境”与“身内之境”，因而易于为众多观众所解读，从至理实事中领悟并各得其境其意，引发共鸣与思考。即如狐狸奶奶同狮子姥爷、麻雀姥姥，他们因为用钢丝球刷洗了贵重锅而引发一场家庭大战，表明主创者确有“亲历者”生活经验，否则难能构思如此细节与境界。

2. 认同与期待

德国启蒙运动时期美学家莱辛（1729—1781）曾说，凡是在艺术作品中发见为美的东西，都是“由想象力通过眼睛去发见其为美的。通过人为的或自然的符号就可以在我们的想象里重新唤起同实物一样的意象”[1]。影视意象的真、善、美与假、恶、丑，以及终极意境的产生，取决于观众审美情感与审美判断的审美定位，关键在于审美主体的主观认同，“贵乎合己，贱于殊途”[2]，“其所美者为神奇，其所恶者为臭腐”[3]。

法国心理学家、哲学家雅克·拉康的镜象阶段理论认为，“镜子阶段的功能就是意象功能”，“这个功能在于建立起机体与它的实在之间的关系”，亦即“建立内在世界与外在世界之间的联系”。[4]从幼儿在镜中看到自我的镜子阶段开始，人始终是在追寻某种性状、某种形象而将其视为自己的自我，而这完全赖以认同的机制。法国电影符号学家克·麦茨，将拉康的镜象认同机制引入电影理论，认为“电影银幕是一个名副其实的精神替代物”，“作为镜象认同的观

1 ［德］莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社1979年版，第41页。
2 ［晋代］葛洪：《抱朴子》，《诸子集成》（10），岳麓书社1996年版，第199页。
3 ［清代］王先谦：《庄子集解》，《诸子集成》（4），岳麓书社1996年版，第167页。
4 ［法］雅克·拉康：《助成“我”的功能形成的镜子阶段》，《拉康选集》，褚孝泉译，生活·读书·新知三联书店2001年版，第92—93页。

众——银幕关系”。观众“把它作为一个能指来构成想象界”，[1]意想的境界，在一系列的意象链条中寻求自我，确定“贵乎合己”的自我认同，并且投射自我于镜象中，生发身临其境的幻象，从而融入并获得包括象征境界在内的意义世界和美感王国。

费里尼说，他每部电影的开头大约都是发生在他自己身上的事，但他确信那也是“别人的共同经验”，“他们要能认同、同情，或觉得有同感，最好能让他们进入电影情节，让他们认同我的角色或至少认同其中一个角色”。[2]

正是在银幕镜象与声象的认同机制中，塔尔科夫斯基搜寻到自我认同的卓别林、布努埃尔、杜甫仁科、费里尼、伯格曼、安东尼奥尼、沟口健二等世界大师级导演，了解了他们所蕴涵的情感力量。他们不只是生命的探索者，更是伟大精神财富的创造者，其影片意象的非凡之美境界惟有诗境堪可表达。这些艺术家洞悉生命中诗的纹理，足有能力超越时空的局限，传达人与人生的深层现实及其连接的丰富性与真实性，以及透过复杂的生活表层，直接切入以检视存在于表象之下的人性本质。在“合己”的认同下，塔尔科夫斯基从意象星空中，廓出艺术电影的璀璨星系，从中找到自己星座的位置与价值标杆。他因此与费里尼、伯格曼构成被并称为世界电影的“圣三位一体”的小星团。

“贵乎合己”的认同机制，将制约审美情感与审美判断的重心支点。美国电视剧《越狱》（Prison Break，2005）的创作者依照自己的审美情感，以人性本能为根基，在故事情节结构上予以逆反布局，让主人公迈克尔为抢劫银行而锒铛入狱，沦为罪犯。然而，当拥有常态审美经验的电视观众逐渐明了迈克尔犯罪是为了拯救哥哥的性命，营救他出狱，并追寻真相，人为地制造一起罪案时，其审美情感便如闪电，穿透其表象的罪犯恶名，窥见内在的美善本质，并予以认同。随之将审美情感与价值准星的正向支点进行修正和大尺度偏移，定位在迈克尔等人身上，而反感于恶警与司法黑幕，形成意象审美和意境创造的基调。

审美主体的认同情结作为信念结构，一种潜在或前在的意识形态，实则成为一种审美的期待视界。德国美学家尧斯提出“期待视界”（the horizon of expectation）这一重要概念，是指在接触艺术媒介产品之前，接受者心中早已

1 ［法］克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指》，王志敏译，中国广播电视出版社2006年版，第2、4、41页。
2 ［美］夏洛特·钱德勒：《我，费里尼》，黄翠华译，广西师范大学出版社2006年版，第218、159页。

积累起来的艺术经验与生活经验的总和，是由阅读经验的积累而产生的先验心理结构。它是基于受众先前各种经验、趣味、素养、理想等因素综合形成的对艺术作品的审美诉求和欣赏习性，在具体阅读中表现为一种潜在的审美预期。由受众期待视界形成的想象及预期，影响受众对作品内涵和意义的认同和开掘，决定其对艺术意象文本的评价。尧斯认为，一部作品很难进入历史循环。只有在读者期待下，它才能造成三方对话。这种对话式关联，构成传播与接受的历史链。同样，包括影视意象传播在内，“其连贯性首先是在当代和以后的”接受者、批评家同传播者的审美经验的“‘期待视界’中得以传递”[1]。因此，影视意象传播“意义”与创造意境美感的“共通空间”，主要存在于传播者与接受者的“期待系统”中。

这就意味着影视意象传播的接受过程及意境的产生，并非从受众阅读影视文本时开始，而是传播主体在进行媒介产品构思与生产时即已孕育。影视片创作者在开始意象的构思与生产时，必须预见自己的主要受众群体的认同机制及其期待视界，从而预先确定自己对现存社会的意识形态观念和道德规范所采取的态度，以及应采取的审美理念与美感风格。因为受众的期待视界，是由他们的世界观、人生观、文化视野、艺术文化素养、人文科学知识和阅读经验所构成，同时还有赖于其对文学艺术的历史、类型、语言、主题、形式等方面的熟悉和领悟程度等要素，实则是受众阅读、审美的前意识结构。只有影视创作者的意象创造预期同受众的期待视界顺畅对接，才能使影视意象在受众的解读场域生发意境美感，生成终极价值与意义。

彼得·威尔在美国相继执导的《证人》（Witness，1985）和《蚊子海岸》（The Mosquito Coast，2009），同在商业环境中制作，由同一明星出演影片主角，但由于上游节链中价值观念的变异，致使下游链结构中的票房预期大相径庭。《证人》适应了当时多数观众厌倦类型、向往创新的审美诉求，追寻大众商业文化和个人艺术意图的结合，既忠于娱乐的原则又忠于导演的自身风格，既有东部大城市新生之地的暴力威胁，又有阿米什人好似西方神话中的伊甸园风情，将警匪片的枪战等场面与情感片的人性元素、好莱坞情节剧因素与西部道德剧要素有机融合，设立对立的个人、群体、环境、世界观的博弈，把影片的

1 ［德］汉斯·罗伯特·尧斯：《文学史作为向文学科学的挑战》，《二十世纪西方美学名著选》（下），复旦大学出版社1988年版，第478页。

意义世界形成道德上的两极对立，从而变常规大众影片模式为“混血儿”创新样式，因此不仅获得相当大的商业成功，并赢得八项奥斯卡提名。《蚊子海岸》虽然继承了《证人》的某些情节要素，诸如西部片中家庭、社会团体的象征意象，不同性别与年龄人物在家庭和社会中的角色担当，父权与父亲情结等，但影片剧作着力于两个儿子反对父亲的独裁，制造家庭的内部敌对，又复制了科波拉《现代启示录》的长河之旅模式。影片无缝隙的叙事方式使它貌似娱乐产品，而其悲剧基调却与其不甚协调，结局过度哀愁荒凉。彼得·威尔因有意避开个人风格，甚至删除了已经摄制好的彼得·威尔式的开头，使得导演个人风格几乎荡然无存。这固然反映出彼得·威尔步入好莱坞后，他职业生涯的第二时期中，所执导的影片在主题与风格上寻求澳大利亚元素和美国元素之间的平衡，但《蚊子海岸》的稳态价值结构一旦步入下游的外环境中，致使类型化娱乐片的观众抑或风格化艺术片的观众其原本的期待性价值，悉遭滑铁卢，化为泡影。

观众基于自身社会文化背景、生活经历、社会经验、价值取向以及个性特征等多方面因素，业已形成一定的接受期待视界，即先在的审美定势和价值判断标准。当影视意象的创新符合观众的期待视界，并激发出这一先在审美结构中所积聚的记忆、情感，便可将接受过程中的审美活动推向新的境界。反之，则难以获得认同，甚至遭到拒斥。在艺术创新的探索中如何兼顾受众的社会心理期待和文化积淀，在守常与反常中寻找有效的平衡，以使创作主体与接受主体之间的意义流通与美感价值创造渠道畅通无阻，从而完成媒介文化整体价值的创造，则是影视意象创造的一个重要课题。

3. 人类有同美

《周易》有言：“同声相应，同气相求。”[1]当代影视意象的意义传播与意境美感的创造，倘要赢得最多数量的受众，最为恒久的价值，亦须寻求最广泛的“声相应”、“气相求”的审美基础，注重不同范畴、不同形式、不同程度的同一性美感的创造。

《自然辩证法》指出，无论客观自然界还是主观自然界，都既是“两极对立”，又是“两极相通”。所谓“对立的相互渗透的规律”，就是“两极对

1 《十三经注疏·周易正义》(上)，中华书局1980年版，第16页。

立的相互渗透和它们达到极端时的相互转化”，和“一切差异都在中间阶段融合，一切对立都经过中间环节而互相过渡”。[1]就是说，世界上任何对立的事物，一切差异，当它们处于“中间阶段融合”状态时，或者说“经过中间环节而互相过渡”时，便从原来对立、分离的差异性转化为融合、交叉的同一性。这也就是天下万物所以有异有同、有分有合、有散有聚的大道之理所在。

从两极对立而论，中国东晋道家学者葛洪（284—363）说：“观听殊好，爱憎难同。”[2]就两极相通而言，战国时期先哲孟子则认为世间存在“同美”美感。他在《孟子·告子章句》中论述说，凡是同类事物其主要方面都相似。口对于味道，有相同的嗜好，易牙就是先掌握了我们的共同嗜好的人。如果口对于味道，每人都根本不同，就像狗、马与我们完全不同类一样，那么天下之人怎么会都喜欢易牙烹调出来的味道呢？至于口味，天下人都期望做到易牙那样，这说明天下口味都相近。对耳朵来说也同样。对于音乐，天下人都期望像师旷那样，这说明天下人的听觉都相似。至于眼睛也同样，一提到子都，天下人没有不认为他美的。不认为子都美丽的，是没有眼睛的人。所以说，“口之于味也，有同嗜焉；耳之于声也，有同听焉；目之于色也，有同美焉。”而他的“同美”之说正是建筑在他的“性善”论基础之上的观念。

对于孟子的“同嗜、同听、同美”之论，明代政治家、思想家高攀龙（1562—1626）从条件限定论给予进一步阐释。他认为，凡同类者无不相似，常人与圣人相似在何处，只一点，“心之同然处也”。然而，心之同然不是轻易说得的。只看口之于味，必须易牙之味，天下方同；耳之于声，必须师旷之音，天下方同；目之于色，必须子都之姣，天下方同。“不然，毕竟有然者有不然者，说不得同嗜、同听、同美也。心之理义何以见得天下同然，须是悦心者方是。即如今人说一句话，处一件事，到十分妥当的，方人人同然。稍有不到便不尽同。所以理必曰穷理，义必曰精义，不到那至处，唤不得理义，不足以悦心，不足以同于天下。”[3]这就是说，天下的“同美”所在，必须理到、义精且又达到“至处”，“足以悦心”才能“足以同于天下”。所谓“至处”就是“极点”、“极处”，应当是实现“中间阶段融合”或是“经过中间环节而互相过渡”

1 《马克思恩格斯选集》(3)，人民出版社1972年版，第484、521、535页。
2 ［晋代］葛洪：《抱朴子》，《诸子集成》(10)，岳麓书社1996年版，第198页。
3 ［明代］高攀龙：《高子遗书》(卷四)，安徽巡抚采进本。

的关节点。南宋理学家朱熹（1130—1200）就说："至善，皆要到那极处。"[1] 南宋学者胡宏（1102—1161）的《知言》则直言："人之为道，至大也，至善也"，"至善美也"。

只有人之为道的"性善"且又"至善"，才有"同美"，即美在"足以悦心"的"人性"之美。毛泽东于1961年1月曾两次召见文艺家何其芳去中南海颐年堂谈话，谈及很重要的理论问题和美学问题。他说："各个阶级有各个阶级的美。各个阶级也有共同的美。'口之于味，有同嗜焉。'"

例如影片《那山 那人 那狗》（1999）、《我的父亲母亲》（1999）、《二十五个孩子一个爹》（2002）、《和你在一起》（2002）、《世界上最疼我的那个人去了》（2002）、《英雄》（2002）、《暖》（2003）、《可可西里》（2004）、《一代宗师》（2013）等在国内和国际均获奖项并非偶然，它们契合了包括中国观众在内的所有观众的欣赏偏好，是熔接国内、国际评价标准的结果。《英雄》、《一代宗师》因精良的视听表现技巧征服了国内外观众，《可可西里》涉及生态保护这个全球性话题引起世界关注，而其余几部影片都重在表现亲情的可贵和温暖。可见，对亲情的依恋、对爱的渴望、对人性的皈依乃是全球共通的母题，不受时空和社会制度限制。歌颂美好的情感和人性可以有效沟通不同地域的文化，促进不同民族、种族之间的理解。在2014年的获奖影片中，张艺谋执导的《归来》从心理创伤角度为反映"文革"提供了新的切入点，反思了特殊的政治生态给人们造成的精神伤害；刁亦男编导的《白日焰火》被美国著名电影杂志《好莱坞报道者》称为"在柏林引起轰动的中国影片中最具创新性的一部"，"其在风格上的迷人实践将令评论家着迷，让观众困惑"[2]；《推拿》关注盲人这一弱势群体，以高超的摄影技巧，用电影这门视觉艺术形式完美呈现出一个"看不见"的世界，在第64届柏林国际电影节上构成一幅动人的风景，赢得了"最佳艺术贡献"银熊奖（摄影）。

美国的优质影视片，其营销策略似乎更倾力于影视本体的精工打造。为了赢得全球影视文化市场的份额，擅长于抓住人类本性的软肋，以"足以悦心"的"人性"之美征服观众。即便在当代科幻影视片中，也极力塑造在人类面临

1 ［宋代］朱熹：《朱子语类·经上》（卷第十四），《朱子全书》，上海古籍出版社2002年版。

2 Deborah Young, Black Coal, Thin Ice（Bai Ri Yan Huo）: Berlin Review, http://www.hollywoodreporter.com/review/black-coal-thin-ice-bai-679757, 2/12/2014

巨大灾难的紧要关头勇于舍生忘死、义无反顾地拯救人类的英雄和勇士，并且以富有“同美”美感的艺术手段凸显其价值与意义。

譬如，影片《世界末日》令观者关注的并非“世界”是否确有“末日”来临，而是震撼于人类灾难中勇于拯救世界的牺牲精神和真实存在的人物及其真情实感，尤其是人类可以共通的那种本性。在肯尼迪太空中心，包括8名钻工在内的14名勇士，在全世界的目光注视中，以及美国总统以“人类一员”身份的致辞和祝福中，分别登上自由号和独立号两艘太空梭。美国总统的致辞，强调他不是以美国总统的身份、而是以人类的一员发言。他说，人类面对最大的挑战，圣经说这是世界末日，万物毁灭，不过，这是地球史上人类首次有能力避免遭到毁灭。在多灾多难的历史上，人类曾经犯过多少错，人民曾经受过多少苦，经过这么多年，只有一种情操能让人类继续生存下去，那就是勇气。全世界的希望都寄托在这14名勇士身上，他们将飞向太空。愿上帝保佑，祝他们好运！这掷地有声的话语“声象”，不仅成为影片征服灾难的题旨，也为哈里等14名太空勇士壮举的价值抹上一道光彩，并且为影片助添了人性的感染力量。在为拯救地球及其人类的壮举中，哈里及其所带领的7名钻工，其人性与人格也得以升华，成为人性丰满的自我实现者。

“生之所以然者谓之性”，“不事而自然谓之性”。[1]西格蒙德·弗洛伊德的《自我与本我》认为，人性结构的属性，包括“本我”的自然属性和“自我”的社会属性。本我具有两种本能，其一是性本能或叫做爱的本能，而且还包括了自我保存本能。对本我来说，自我是外部世界的代表，它是社会潮流中的一个漩涡。由于自我是由本我特别分化出来的部分，自我习惯于把本我的欲望转变为行动，好像这种欲望是它自己的欲望似的，同时自我能够获得对本我的控制，并加深与本我的关系。“超我”则作为内部世界和本我的代表与自我形成对照，自我与超我之间的冲突最终将反映为现实的东西和心理的东西、外部世界和内部世界之间的悬殊差别，超我支配自我会更严格。“从道德的观点来说，可以说本我是完全非道德的；自我力求是道德的；超我能成为超道德的”[2]。

瑞典导演莱塞·霍尔斯道姆执导的影片《苹果酒屋的法则》(The Cider House

1 ［战国］荀况：《荀子》，《诸子集成》(3)，岳麓书社1996年版，第299页。

2 ［奥］西格蒙德·弗洛伊德：《自我与本我》，《弗洛伊德后期著作选》，上海译文出版社2005年版，第191、190、206页。

Rules，1999），又译《总有骄阳》，不仅塑造了“二战”时期将一生的爱都无私地献给了孤儿的拉奇医生，讴歌了他那美好的人性，并且通过荷马远出寻找自我的定位，经过新生活和爱情的洗礼，在爱情与事业上新的抉择及其价值准则，赞美他对人性异化的积极扬弃，实现对人性弱点的突围而获得崇高的人性。

人性属性的多层次，特别是人总是社会的人，必然具有多变性和复杂性。费里尼说，我不相信有纯粹的坏人，我只相信“人”这回事。好人也可能做出坏事，坏人也可能是某种程度的受害者，纵使狠毒的恶魔也可能因一声小猫叫而心软。[1]但《吕氏春秋》有言，尽管“患其有小恶”，毕竟“以人之小恶，亡人之大美”[2]。

马斯洛的人本哲学，立足于“人”与“人性”，他所以将原本提出的生理需要、安全需要、爱与归属需要、尊重的需要、自我实现的需要，归结为“意动需要”，进而加以补充和完善，将人的需求分为意动需要、认知需要、审美需要这三大类别，正是反映了人类本性从本我到自我、超我，达到“自我实现者及其超越”乃至进入“高峰体验”的需求。[3]

影片《世界末日》没将“小人物”拔高为“大英雄”，而是以常人、常情、常心、常人常有的缺点乃至不常有的错失，在非常态的境遇中展示他们的“过人本领”以及非同寻常的抉择、行为与品格，从而令人可信，又耐人品味。例如，奥斯卡12岁就获得奖学金，19岁就出版论文，22岁成为麻省理工学院化学和地理双料博士，又在普林斯顿大学教过两年半的书，他“干钻工，因为干这行能领高薪，环游世界，还能玩炸药”。上天之前，钻工们都“有几个要求，很小的要求”，诸如奥斯卡有几张罚单没有付，7个州有56张罚单，费迪有两个女友想当美国公民，麦斯想要大家再使用匣式录音机，奇克想到赌城的凯撒宫住一个礼拜，大熊想要住在白宫的林肯卧房，还有他们以后都不想再缴税，永远都不缴。在抽签决定谁留下引爆核弹时，色狼表示“你们一定觉得我疯了，不过我想留下来”，不仅是为友情，还因为他向高利贷借款十万元，都花在脱衣舞娘身上。太空梭降落肯尼迪中心前，他嘱托各位“现在我们是大英雄，别把我在上面发疯的事说出来”。上天前，哈利出于本我父爱的本能，

1 ［美］夏洛特·钱德勒：《我，费里尼》，黄翠华译，广西师范大学出版社2006年版，第134页。

2 ［战国·秦］吕不韦：《吕氏春秋》，《诸子集成》（8），岳麓书社1996年版，第270页。

3 ［美］马斯洛：《马斯洛人本哲学》，成明编译，九州出版社2003年版，第28、357页。

曾持枪满钻台追击已经俘获女儿之心的青年钻工艾吉。但是为了拯救地球与人类，他走向理性的自我，亲顾茅庐，找回被女儿认为操作另一钻头“不二人选”的艾吉。在外太空陨石上，面对生死的抉择，哈里决定带艾吉乘升降机下去，就在两人道别的瞬间，哈里撕下印有“造福全人类”字样的臂章，塞给艾吉，嘱其交给太空总署的楚门，随即将他推进升降机，并关闭舱门，嘱其“要照顾我女儿，那才是你的责任”，以“我爱你，孩子！”作为告别语，实现了自我的超越。如此的人物及其个性塑造，既有可信性，又具鲜活性，令观众在审美愉悦中耳闻目睹了他们人性升华的完美历程，至善的人性美光辉。

美国影片《极限特工2》（xXx：State of the Union，2005）的看点之一，就是在政府内部激进分子国防部长乔治·戴克特利用前特种部队人员组成的劫匪团伙，图谋在国会大厦发动兵变推翻美国政府的危急关头，正被追杀的国家安全局特工吉布森，借助服刑犯特种兵戴瑞斯·斯通及其女友小人物罗拉和车行老板奇克，挫败了政变阴谋，救下被劫持的总统，从而化险为夷，并且都终得善果。

塔尔科夫斯基说：“根的主题一直都极为重要：这一主题联系了家庭房舍、童年、国家、大地。”[1]因此，“回家”与“寻找”一直是世界影视文化的一个母题。诸如谢尔盖·邦达尔丘克的《一个人的遭遇》（1959）、法斯宾德的《玛丽娅·布劳恩的婚姻》（1979）、阿巴斯·基亚罗斯塔米的《橄榄树下的情人》（1994）、金基德的《空房间》（2004）、张艺谋的《归来》（2014）等，反映了人类因炮火战争或无硝烟的政治战争、家庭战争、情感战争乃至自然灾难所造成的世界不完整、人性的缺失，为重整精神家园、回归完整人性所付出的努力与代价。再如弗拉基米尔·缅绍夫的《莫斯科不相信眼泪》（1979）、埃利达尔·梁赞诺夫的《两个人的车站》（1983）、朱塞佩·托尔纳托雷的《天堂电影院》（1988）、安哲罗普洛斯的《雾中风景》（1988）、岩井俊二的《情书》（1995）、尼克·卡索维茨的《恋恋笔记本》（2004）、陆川的《寻枪》（2002）和电视剧《寻找回来的世界》（1985）等，都在分别寻找失去或断裂的爱情、友情或亲情，守望或重建完善而美好的人性世界。

救赎所以成为世界影视文化的又一重要母题，旨在通过意象创造为人

1 ［俄］安德烈·塔尔科夫斯基：《雕刻时光》，陈丽贵等译，人民文学出版社2003年版，第217页。

们寻求一条弃恶扬善而回归人性、或者从小恶走向至善的光明之路。斯皮尔伯格的《辛德勒名单》(Schindler's List，1993)，既真实又艺术地再现了德国企业家奥斯卡·辛德勒及其夫人在第二次世界大战期间倾家荡产，保护了1200余名犹太人免遭法西斯杀害的真实历史事件，实现了对身陷纳粹灾难中人类的救赎，同时也完成了以至善战胜极恶的自我救赎与人格的升华。影片的造型风格与技巧，也成为世界电影史上具有“同美”美感的文化遗产。

昆汀·塔伦蒂诺的《低俗小说》(1994)，以盗贼“小南瓜”和“小兔子”这一对情侣，在餐馆用餐时突发奇想，决定就地打劫开端。小南瓜原不想干，感到像抢银行一样太冒险，甚至还没有抢银行轻松，但无奈于失业，又抗拒不了小兔子所谓“今天干最后一票”的劝诱，说干就干，立即行动，拔枪跳上椅子，两人大呼：“大家别动，这是抢劫！”影片结尾，以杀手朱尔斯为了自我救赎和救赎他者，竟然宽恕了两个强抢的盗贼，终于告别暴力，为人性回归之路画上句号。朱尔斯不顾另一杀手反对，令小南瓜找出自己那个上写“混账东西”的钱包，打开一数还有1500美元，又加上其他人的钱一并“买”他俩“活命”。朱尔斯又口诵自己加工过的圣经中以西结书25章17节，坦言自己先前未及细想其中含义，但是无论“我代表正义而你是恶人”，“或者是我保护你这正义者，对抗这个邪恶的世界”，抑或“我是暴恶之人你是弱者”，但自己都“想当慈悲的牧羊人”。

恩格斯曾说：“现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。”[1]当代影视意象创造，依然不应忽略真实的细节，亦应通过典型环境中典型人物的意象创造，以“心之所同”和“足以悦心”的“同美”追求，致力于在美丑对立中再现乃至虚构至善的人物和完整的人性世界。恰如马斯洛所说：“世界变得越完整，人也变得越完整。同样的，人变得越完整，世界也变得越完整。”[2]

1 恩格斯致玛·哈克奈斯(1888年4月初)：《马克思恩格斯选集》(4)，人民出版社1972年版，第462页。
2 [美]马斯洛：《马斯洛人本哲学》，成明编译，九州出版社2003年版，第200页。

第二节　和合与奇异

中国明代“文坛四杰”中的何景明（1483—1521），在其意象专论的《与李空同论诗书》中论及“意象应曰合，意象乖曰离”，精炼地概括了意象美的基本形态，以及“自创一堂室，开一户牖，成一家之言以传不朽”的创新途径。当代影视意象美的创造，循此方向亦可创造和合之美与奇异之美，承传并发扬中华优秀传统文化的美在和谐、妙在含蓄与“反常合道为趣”的美学精华。

一、和谐美

中华民族注重“和合”理念与“和合”审美理想。以“和”为美，所涉及的不仅是艺术的表现形态及艺术风格的创造，并且关系到文艺与社会，文艺与自然，文艺与政治、伦理等理论领域。自然，也成为当代影视意象审美价值观的核心内容之一。

20世纪50年代末期，新中国电影家水华打造《林家铺子》整体意象时，曾意识鲜明地追求“气韵自然”和“一种意境，一种韵律”[1]的美，就是意象的和谐美。

1.“和合故能谐”

在汉语中，“和合”拥有调和、混合、汇合，和睦、同心，顺当等义。中华文化的和谐理念滥觞于中国尧舜时代，并盛行于公元前11世纪至前8世纪的西周时期。诸如《尚书·尧典》中《虞书》和《周书》中的“协和万邦”、“燮和天下”、“诗言志，歌永言，声依咏，律和声”。[2]《周易》在阐释易象时有“保合大和”、“天下和平”与“和顺于道德而理于义”等，[3]都反映着中国上古时期，

1　水华：《〈林家铺子〉美学断想》，《水华集》，中国电影出版社1997年版，第83、82页。
2　《十三经注疏·尚书正义》，中华书局1980年版，第119、131、222、227、235、240页。
3　《十三经注疏·周易正义》，中华书局1980年版，第14、48、93页。

先哲们对人与自然、人与社会、客观自然与主观自然、易象与艺术的象和意诸领域“和、合”规律的探求，并在实践中形成了“和、合”的理念。春秋时期齐国政治家、哲学家管仲则明确提出“和以反中”、“和合故能谐”[1]的和谐观，认为协调、合作才能达到和顺、和睦、和谐，从而成为中华和谐文化思想体系的重要基石。

春秋时期的老子承袭《周易》“一阴一阳之为道”和《管子》“五味不同物而能和”、“五音不同声而能调”的理念，认为“万物负阴而抱阳，冲气以为和”[2]，确立了他的对立两极“冲气以为和”与“五味以和”的“合而和之”[3]美理念学。孔子发展了和谐论及其美学观，提出“致中和”与“和而不同”说。战国末年吕不韦的《吕氏春秋》提出“和之美”[4]概念。汉代董仲舒的《春秋繁露·循天之道》阐明“杂物其和”“而美于和”的理念。他们都从不同角度，阐述了万物自然和艺术自然的中和之道与中和之美，乃是适度、均衡的和谐之道、和谐之美。

在西方，和谐，源自希腊文harmonia，原为“联系”“匀称”，应指各种事物或现象的各个方面的有机交叉、融合和配合而呈现出多样化中的协调与统一。和谐是美好事物的重要特征之一。古希腊与罗马时代的哲学家、美学家即已关注和谐这一美学领域；中国古代先哲尤为注重和合之美。和谐，通俗地说就是让人感到“顺”，看起来眼顺，听起来耳顺，想起来心顺、理顺。中国古代先哲便把人类内在之意与外在之象的“和”与“顺”关联起来。《周易》说，先哲设卦立象旨在“和顺于道德而理于义”。《管子》的“动静顺然后和”，《礼记》的“内和而外顺”，《论语》的“执中和，顺时变”“通至美”，《吕氏春秋》的“和乐以成顺”，贾谊《新书》的“调和之适，常相顺”，都在强调意与象的“顺”与和、适、美的相依共存关系。影视意象的和顺之美，就是追求构图形式的匀称、镜头形态与剪辑节奏的律动、声画匹配的协调、时空元素的整一趋向，内容与形式的完美统一，乃至它们从不均衡到均衡的终极走向，为着实现合于视听和谐顺畅与心理平衡的形式美、结构美以及意象表里对立统一的美。

---

1 [汉代]刘向、[清代]戴望：《管子校正》，《诸子集成》(6)，岳麓书社1996年版，第278、114页。

2 [晋代]王弼：《老子道德经》，《诸子集成》(3)，岳麓书社1996年版，第20页。

3 [春秋]辛钘：《文子(通玄经)》，《文子译注》，黑龙江人民出版社2003年版，第152、138页。

4 [战国·秦]吕不韦：《吕氏春秋》，《诸子集成》(8)，岳麓书社1996年版，第140、157页。

“充实之谓美”，意味影视意象的形式美将同内容的充实统一起来。与窄片景框规格相比较，当今常规影片的景框规格相对加大了画面空间的宽度，扩容了景内空间，具有更大包容性，更有利于全景画面内容的展现。这也同电影技术的不断发展，电影传播方式与信息读解装置是银幕，其视觉空间广阔、画面信息容量大相适应，相协调。米哈尔柯夫执导的《西伯利亚理发师》就采用了这种银幕新规格。在此规格景框中，影片开头所展现的广袤的森林、山川、河流，大远景中的林间火车，随即表现珍于1905年写信给美国西点军校的儿子，袒露内心秘密，形成画面与声音、内容与形式的有机统一，呈现和谐的美。

影视节奏是经过艺术家自觉整合而呈现为秩序化、节律性的种种运动形态，是影视意象和谐形式美的重要内容和影视艺术的生命。米哈尔科夫对《西伯利亚理发师》艺术节奏的把握张弛有致，得心应手，挥洒自如，显现出一位电影大师的成熟度。即便从中撷取一个蒙太奇组合段，一个长镜头，一个空间调度或场面调度，乃至一个镜头画面的构图，都会令人强烈地感受到其间艺术节奏富有活力的脉动。例如，影片开端不久的一个长镜头，展现一列国际列车从右首缓缓驶进并停靠于圣彼得堡近郊的一个车站，影片巧妙而精美地利用残存着冰霜的车窗作为套式空间，映出一位军官正率领士官生们走出白雪覆地的白桦林，向列车匆匆奔来，以S型的优美行进路线，在列车员引导下鱼贯奔向列车。在轻盈的音乐中，随着镜头由静而动，徐徐向前推移，凸显几个士官生从右侧入画，直至落幅于后面的一个购买面包圈的士官生，即影片男主人公安德烈·托尔斯泰。与此同时，车窗叠现出车厢内女主人公——美国女性珍那清丽秀美的面庞，两人影像聚焦于同一画面空间。这一段落镜头，通过声与画、人与景、外与内、近与远、静与动、散与聚的互补所生成的画面构图和镜头节奏，暗示一段跨国之恋的开端，从此开始了一个传奇故事。

画面和声音是创造影视意象和谐美的弓与弦。自从格里菲斯正式将音乐观念引进电影之中，在《一个国家的诞生》里首次与音乐家约瑟夫·卡尔·布瑞尔创作出美国民俗歌谣的影片完整配乐，音乐便开始成为电影声画空间及其运动节奏、韵律的重要组成要素。特别是1927年声音随同《爵士歌王》进入电影本体结构空间后，无论有声源音乐，还是无声源音乐，都是作为与画面影像及其空间相复合的一种节奏、色彩、情绪、剧作因素和一种美

感冲击力量，而有价值地生存于影片本体之中。这种主观化了的有组织、有节律的艺术性变形声音，透过主旋律、副旋律的配置，依从电影空间的片断性和电影整体动作的非连续性，具有断而连、纷而整并与影像空间相依为命的审美特性，拥有描绘性、叙事性、抒情性、强化性、调节性、凝聚性和阐释性诸功能，即与镜象画面相辅相成的再现或表现的和谐美。

美国影片《角斗士》的音乐空间设置两个：一个是罗马主题的音乐空间，表达着马克希穆斯的共和梦想和为此梦想而进行的角斗与复仇行动；另一个是家园主题的音乐空间，展现的是马克希穆斯的回家梦想并以此构成他一切动作的又一动机。这两个音乐空间组成影片的复合性音乐主题，并且同影片影像空间由外在角斗生活结构和内在意识之流结构复合而成的整体空间结构相匹配，达到音乐空间与影像空间、能指空间与所指空间、语境空间与语义空间、形式空间与内容空间的完美结合，从而拥有意象的和谐美，技术技巧之美和思维之美。

2. “意象应曰合”

明代文学家何景明所谓“意象应曰合”的理论，鲜明地强调了意象之象与意象之意相应合、相均衡、相协调的和谐美创造原则。

影视银屏是一个矩形两维平面映现的三维动势镜象空间。由于镜框的静动续断变化，摄影机视界和镜头景距的改变，人物的出没与运动，物体的安排以及背景、服装、照明、色彩诸元素的不同调度，使景框内的空间结构发生变化，呈现不同的画面构图形式。画面构图的和谐美，首先产生于画面空间内部诸如物象形状、体积、位置、方向、亮度、色彩和运动速度、走向等造型元素结合关系上的相近或相似，即古希腊毕达哥拉斯学派所谓的“美确实在于各部分之间的比例对称”，“一切部分之间都要见出适当的比例”[1]。

例如，镜象画面造型结构骨架所显现的平行线、四边形、波状曲线、S形、X形、正三角形、垂直或水平线分割及对角线分割等构图形式，都具有对称和均衡的视觉美感。《莫斯科不相信眼泪》下集中，有4个吃饭的场景，都是场面调度。相识两天，电工果沙便到卡捷琳娜家，并且亲自下厨准备晚饭。吃饭时

1 《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1980年版，第14页。

即论婚事，正面角度的镜象画面以他为轴，呈卡捷琳娜与女儿亚历山德拉两厢对称的半辐射形构图。第二次星期天郊野聚餐后，三人闲论男人是否应该更强些，略显偏斜的W形对称性画面构图以女儿为对称轴。第三次在晚饭时，原本因得知卡捷琳娜的厂长身份并受其告诫即已稍有不快，亚历山德拉的生父又不期而至，果沙礼貌地邀请鲁道夫就座，这时斜侧方向的对称性构图，以正侧方向的果沙与背侧的鲁道夫为对立两极的中轴，便形成失衡状态。之后，果沙神隐，情事生波，卡捷琳娜陷于苦恼的漩涡。一周后被找到带回家，重聚午餐的场景，回归以果沙为轴的正面角度对称性构图。卡捷琳娜微含笑意嗔怪地问："找了你几天？"果沙回答："8天。"她意味深长地说，"找了你很久啊！"片中第四次吃饭的场面调度，恢复以均衡为重心的对称性构图，表达了历经情变的卡捷琳娜终于找到与钳工果沙的真正爱情，并且预期未来家庭生活的和谐前景。

"一切平面图形中最美的是圆形。"[1]因为它拥有最充分条件的对称与均衡。《莫斯科不相信眼泪》（1979）上集中，虽然电视台摄像师鲁道夫已拂袖而去，但青年女工卡捷琳娜的友人们为出生后小亚历山德拉的命名聚会分外热烈。其空间调度的落幅镜象画面近似圆形的构图，使各构图成分均从餐桌这一中心向四方迸射，画面中围桌而坐的人都具有向心力，令画面结构紧凑，气氛热烈饱满，既有助于叙事情节的表达，又具有重力均衡的和谐美。

文森特·沃德导演的《美梦成真》（What Dreams May Come，1998）中，医生克里斯与安妮从相知、相惜到相爱成家。他们的两个孩子因车祸去世后，生活失去了从前的欢乐。不久，克里斯亦遇车祸而去。安妮作为画家，经常想象并描绘天堂的样子，但她终难忍受孤独绝望，自杀身亡。自杀的人无法进入天堂，只能进入地狱承受永恒的折磨。克里斯思念爱妻心切，对于幸福甜蜜的过往念念不忘，于是在守护天使艾伯特的引领下，先与孩子及家中爱犬重聚，继而不惧下地狱过鬼门关前去营救爱妻，终于历尽磨难，一家人在专属于他们的天堂里团聚。而那异于人间的天堂，就是存在于爱妻安妮绘画中的世界。通过实景拍摄和电脑绘画技术相结合创造的油画一般的天堂中奇异幻境，无论是斑斓的花丛、湛蓝的湖水，还是高飞的彩鸟，都妙不可言，富有莫奈、

1 《古希腊罗马哲学》，生活·读书·新知三联书店1957年版，第36页。

梵高的印象主义和19世纪德国浪漫主义画家卡斯帕·达维德·弗里德里希的绘画风格色彩，营造出与影片意象内容极其协调的境象风格。

任何思维及思维的美学都是为世界整序。万物自然貌似纷杂无序，所谓世界上没有两片完全相同的树叶。但物性自然之道却内蕴客观世界的秩序性、规律性。正如中国春秋末期思想家、教育家曾子（前505—前435）的《大学》所说："物有本末；事有终始。知所先后，则近道矣。"况且艺术的意象思维与意象美学所瞄向的妙造自然，寻求的远不止是摹写万物自然和物性自然在物象与心象上的相似性，而是更加着重在意的领域探赜索隐，求索并显现隐匿于表象世界之中的必然性秩序与本质规律。如同虽然世界上没有两片完全相同的树叶，而意象就要描绘并展示纷乱杂多的树叶于春夏秋冬的"四时之序"，从吐芽到飘落的历程中所蕴含的秩序性、神似性和内在物性本质。意象创造的美，就是要实现"纷者整之"[1]且"条贯有序"[2]，把外在表象似乎无序的万物自然界经由意象化的艺术整合，成为整然有序的妙造自然界，从而令人"发现在外形下透露出的内在真理；而这个真理就是美的本身"[3]。从这一角度说，影视意象的和谐美也就美在所蕴含的秩序与有序。《莫斯科不相信眼泪》中4次就餐场景的调度与构图所以具有匀称和谐的美感，也在于由正向的半辐射形构图，到稍有倾斜的正向W形建构，再到改变为斜侧方向的半辐射形，最后又回归原初极富稳定性的正向对称性构图，这种空间方向与构图形式的动静变化，其静中见动的节奏与秩序正应和了卡捷琳娜和果沙的情路与心路历程。

中国古代哲学观认为，"太极动而生阳，动之动也；静而生阴，动之静也"[4]。因此，"一阴一阳之为道"也是一动一静之道，即《礼记·乐记》所谓"一动一静者，天地之间"。西方格式塔心理学还认为，"在人类的意识中，既有一种试图领悟整个现象领域的欲望或需求，又有一种将现象领域约简为一种静态的概念的倾向"，"这两种倾向总是奇妙地相互作用着"。[5]这就是"趋动"与"求静"心理的互动作用，实则是客观世界的动静之道在人的主观世界中的投射和对应性反映。《周易·系辞上》和《礼记·乐记》指出，"动静有常"，"人

1 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第1页。
2 ［唐代］刘知几：《史通》，辽宁教育出版社1997年版，第24页。
3 ［法］罗丹：《罗丹艺术论》，沈琪译，人民美术出版社1978年版，第2页。
4 ［清代］王夫之：《船山思问录·内篇》，上海古籍出版社2000年版。
5 ［美］鲁道夫·阿恩海姆：《视觉思维》，光明日报出版社1987年版，第272页。

心之动，物使之然”，“感于物而动”又形于外便生成艺术意象及其节律。即如“歌咏其声”，“舞动其容”；“乐者，心之动也。声者，乐之象也。文采节奏，声之饰也”。德国美学家莱辛在《拉奥孔》中强调能和艺术争胜的方法“就是化美为媚”，“媚就是在动态中的美”，“令人百看不厌的美”。[1]这就因为宇宙万物都处于永不休止的运动变化状态，动是一切物的灵魂，是生命，是力，即它在自己内部具有力量。而惟有这样富有生命力的艺术意象才有“足以悦心”的恒久价值。既然如此，影视意象的创造就要把握“动”的灵魂和生命，注重动静结合及其变化的动态平衡，追求动态的和谐，在变化中求均衡，真实且艺术地反映有秩序的运动、变化及其节奏，创造动态中的和谐。

譬如倾斜，由于使倾斜之物在人的视域中偏离了接近水平轴线或垂直轴线所处的稳定位置及平衡状态，势必导致心理上产生一种模糊的动感，透出一定程度的潜在之力。通常认为在荒凉广袤的沙漠中，可用于构图的元素并不多。但在诗电影《第四十一》（The Forty-first，1956）中，表现红军小分队艰难跋涉于大漠，充分利用沙漠坡面的斜线，对影像画面空间进行分割，其沿循斜坡而上的一双双脚步的剪影不仅创造出动势，并且令人联想象外空间的张力。简·坎皮恩编导的《钢琴课》中，受妈妈嘱托的弗洛拉不是把烫有“乔治，心属于你。艾达”的琴键送给贝恩斯，而是返身上山交给斯图尔特。随着雷声的轰鸣、暴雨的倾泻，交叉剪辑两个跟拍斯图尔特手持利斧、顺斜坡奔跑而下的镜头，和弗洛拉紧紧追赶其后叫喊的画面。疾速闪退的背景，倾斜向下的坡度，激越的音乐，强化了他的暴怒情绪和暴戾之气，导致他挥斧剁掉艾达一根手指的恶果。这一剁指的情节，又与前边小教堂里演出《蓝胡子》戏，教士的斧头砍向尼茜之手的影子戏相呼应，既增强了恐怖与痛苦的氛围，又构建了内化的反复叠加的叙事节奏。

清人刘熙载说：“直者不动而曲者动。”[2]曲线所以富有运动感，那是因为这种形式线保持和复现了一种物理力或生长力的运动。《第四十一》中有帆船在大海上呈S形线朝镜头方向驶来的画面，这种弯曲、转折而又富有秩序和条理结构的曲线，要比笔直的线条更富于节奏的变化，更充满力度，具有曲折、回环、流动之美。《这里的黎明静悄悄》中，迦尔卡回忆中的镜象画面，那童话

1 ［德］莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社1979年版，第121页。
2 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第143页。

世界般的境象和淡蓝色的色彩基调，即已构成一种梦幻美，而载着她与白马王子的金马车入画后沿着S形路线驶向画面中心，形成S形动态构图，使画面又增添了曲线的流动美，愈发凸显他们战前和平岁月及爱情生活的美好与珍贵。至于准尉瓦斯柯夫和女兵们在树丛中搜索的Z型构图，也是起伏线构图形式。在画面结构的纵深关系中，被摄体沿Z字形伸展，具有明确的视觉引导作用，诱使观众沿着Z字形的视知觉顺序深入到画面空间和意象境界中去。镜象画面构图由于具有动感和秩序性，便获得运动变化中的内在均衡。

“寓动于静”或“化静为动”的影像画面构图，所以能够产生“不动之动”的似静、似动感觉，固然由于画面自身具有倾向性的张力，同时也是观赏者在审美过程中融入自己心理经验所获得的审美效应。在自然中，客观物象一旦由动而静或者由静而动，就会打破旧有的平衡，重建新的平衡。在影视意象创造中，画面结构倘要求得动态的和谐美，则须通过镜头的掌控，于“动中取静”或“反静为动”，把握其运动变化中的秩序与节奏，即运动变化的规则与条理。既要表现运动变化的形态，又要展现其中相对稳定的因素，使动静交叉结合，变与不变的元素相协调统一，从而在运动中寻求平衡，在变化中求得匀称，令观赏者在视听心理上产生“动而有序”的和谐美。《这里的黎明静悄悄》中，跟拍载着伤员离去的汽艇沿画面中心的垂直轴线朝镜象空间深处的对岸驶去，于是，远处的树岸、前景的船舷和犁开的水浪形成三种形式线，构成以船头旗杆为视觉中心的对称性楔形构图，在画面空间中有秩序地缓缓运动。由于运动变化中又包孕着相对稳定的规律性，动中有静，匀称中求变化，便呈现出动态的和谐美。

节奏源于运动。无论物象自然、物性自然与心之自然，还是妙造自然，既然充满了运动，也就充满节奏。《礼记·乐记》所谓“使其曲直、繁瘠、廉肉、节奏足以感动人之善心”和“节奏合以成文”，揭示出节奏源于静动、起伏、强弱、长短的交替而形成一定规律性进程的实质及其艺术感染力量。《两个人的车站》中，薇拉同普拉东告别后，疾步走上大桥。此时，影片在轧轧的车轮声中，运用6个镜头，即6个不同的空间角度和空间距离，依次从背面、正面、侧向跟拍薇拉的动作。薇拉愈走愈快，甚至跑了几步，旋即又放慢步子，直至列车驶远。这不仅延长了分别的时间，也扩展了空间层次，其声画时空节奏有力地折射出薇拉强忍极大痛苦折磨的心理空间内容。

法国语言学家A.J.格雷马斯说："习惯表现为重复。在一定的和重复的情景下，会相应产生相同的或可比的信息。"[1]影视片中，重复还可以强化意象，突出语义和情感重音，增强诗性旋律和诗意韵味。《镜子》中的老房子、老屋、绿野、树丛、井架、雨、火、风、花瓶、陶罐、煤油灯乃至飘动的窗帘和床单，其影像由于重复蒙太奇的意象结构，同中见异的多次重现，或者经过着意的点染，不仅凸显了片中导演的童年老家自然景色和气候特征，并且给影片蒙上浓浓的乡情和缠绵沉郁的氛围，展现出个人化的童年情结。三个小鸟意象，一个落在孩子头上，一个飞过母亲头顶，一个死而复活飞起，既可在各自不同语境中显现其耐人咀味的不同意蕴，又能在犹若诗歌中复唱式的排叠结构里萌生诗性节律。

影视片的意象，是象与意的"和合"共生体，象以尽意，意以象尽，象意相依，意象应合，其建构本体的象与意、表与里所具有的对应性、协调性，即为一种和谐之美。电影《小花》（1979）在表现永生、小花、翠姑三兄妹童年的苦难家世时，并未依照编年史的方式去平铺直叙或利用大段的回忆，而是打破之前影片中传统的时空观念和集中回忆的手法，独出心裁，将梦境或现实意识流，作为黑白影调的短暂回闪，在现实的彩色镜象中不时插入，呈闪烁般的穿插，且镜头尺度愈来愈短，以阶梯式节奏形态急剧上升。如此将现时与以往、实象与幻象交织一起，使彩色片与黑白片相互交叉，相互衬托，相互推动，相互充实，并排迭式地布局全片，拥有强烈表现性的心理节奏感与空间节奏韵律以及情感性、戏剧性，呈现和谐的形式美。清新别致的《小花》，犹如小荷才露尖尖角，正是中国新时期新电影新格调的初露端倪形态。

二、含蓄美

水华的《〈林家铺子〉美学断想》指出，表现方法的"外朴内蕴"，"平淡中有深邃，平凡中蕴含着神韵"，如同"炼石成金"，"从富矿宝藏中提炼成金"，"化平常为神韵"，这种"深沉、含蓄"的美，都"来自中国美学精髓"。[2]

1 ［法］A.J.格雷马斯：《结构语言学》，蒋梓骅译，百花文艺出版社2001年版，第49页。

2 水华：《〈林家铺子〉美学断想》，《水华集》，中国电影出版社1997年版，第82、84、85页。

含蓄美在中华传统美学中占据十分重要的地位。“贵含蓄”的美学思想，一直对中国文学艺术的发展产生着巨大而深刻的影响。准确理解与把握含蓄及含蓄美的本质，对当代影视意象美学的构建，乃至整个文学艺术领域的审美创造都具有不容低估的学术价值与实践意义。

1.“含虚而蓄实”

含蓄，又称涵蓄。清代杨廷芝的《诗品浅解》，将含蓄解读为“含，衔也；蓄，积也。含虚而蓄实”。[1]这是千百年来对含蓄概念及含蓄美本质属性的最通俗而精到的阐释，也是为后来人配置的一把顺畅开启门扉、步入意象世界及其含蓄美园地的金钥匙。

“含虚而蓄实”，含的是“虚其无形”的意，蓄的是“所据不虚”的象。“意”将涵盖欲、情、思、识、理、道；“象”则指涉物象、声象、事象及其境象。“含虚蓄实”说不只揭示了中华文化意象美学中含蓄之美的本质属性，同时也说明了含蓄美乃是意象的天生丽质，且又是和谐美的并蒂美感。

《周易》认为，只因书不尽言，言不尽意，先哲们才设卦立象以尽意。“易含万象”，象中含道，既然“形而上者谓之道，形而下者谓之器”[2]，形而上者是无形之虚，形而下者是有形之实，因之，“易”象亦含虚实。象为实，意为虚，其后的意象概念亦即含虚而蓄实。西汉刘安的《淮南子》，重在揭示“物之可以喻意象形”的藏意、喻意、尽意的含蓄本质与功能。南朝梁代刘勰的《文心雕龙》，指明“隐”是“文外之重旨”，“隐之为体，义生文外”。北宋文学家胡仔的《苕溪渔隐丛话》和明代布衣美学家谢榛的《四溟诗话》，都曾提及唐代文学家白居易在《金针诗格》中的论述，所指明的“内意欲尽其理，外意欲尽其象”乃为“含蓄”。这表明对意象及其含蓄美的认识，于中唐时期已经升华到新的高度，不仅有了“含蓄”的明确概念，并且强调作为“复意”结构的含蓄意象，只有象、意俱足才能创造出含蓄美，拥有美的质地、格调与价值。唐代白居易在《文苑诗格》中提出“虚实为妙”的含蓄美理念。明代谢榛和清代方薰又分别在《四溟诗话》和《山静居画论》中重申了“妙在虚实”或“妙有虚实”的观念，亦即意象的含蓄美乃是实虚“中和”之美的衍生美质。

1 ［唐代］司空图：《郭绍虞集解》,《诗品集解》，人民文学出版社1963年版，第21页。

2 《十三经注疏·尚书正义》(上)，中华书局1980年版，第82、15、83页。

任何意象的美，都是客观美与主观美、物象美与心意美的统一，也是意之内容美与象之形式美的统一。中国古代学者强调“象外”、“景外”、“文外”、“味外”或“酸咸之外”之旨、之味等，就在强调意象的含蓄美创造，不但仰赖“作者得于心”，“用意十分，下语三分”的艺术概括，把自己对生活的体验熔铸在象内，并且有赖于“览者会以意”，凭借自己的审美经验透过象内之象，从象外去联想、想象、补充加工乃至改写，从而体味“超然象外”的意蕴。

例如，影片《红高粱》的小说原作对“野合”情节的描写，着重于奶奶的心理感受，具有浓重的心理特色，但有些细节仍不免直露：“余占鳌一截截地矮，双膝啪嗒落下，他跪在奶奶身边，奶奶浑身发抖，一团黄色的、浓香的火苗，在她面上哗哗剥剥地燃烧。余占鳌粗鲁地撕开我奶奶的胸衣，让直泻下来的光束照耀着奶奶寒冷紧张、密密麻麻起了一层小白疙瘩的双乳上。在他的刚劲动作下，尖刻锐利的痛楚和幸福磨砺着奶奶的神经，奶奶低沉喑哑地叫了一声：‘天哪……’就昏了过去。”而电影《红高粱》，没有机械地将小说中的文字符号直接转换为电影中的声画符号，而是经过电影化、视听化的再创造，只保留了原作细节描写的主观性与心理性特点，仍从“我奶奶”的主观视角出发，通过激越高亢的唢呐声和有如心跳的咚咚鼓声，俨然俯瞰神圣祭坛一样的大全景圆形画面造型，继而仰摄的4个风舞高粱的主观镜头，营造出富有诗情画意的境象氛围，间接而抒情地表现了原作所描写的“野合”内容，表达了对封建婚姻制度的挑战与抗争，并且更精炼，更含蓄，更富有写意性和诗意美，凸显了中国第五代电影的独特造型风格。

就影视意象而言，含蓄美起始于创作者对意象的建构，将意含隐于象的基础工程，终极落成于欣赏者的智能结构，释放出象中之意，化为自我心象的意境，从而体味影视意象的“外润内明”之美。就在意象的审美过程中，由于欣赏者与创作者的审美差异，致使意象的“幽隐虚无”的意涵，转化为欣赏者不同程度的不确定性。

《老子》即提出“惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物”，“无状之状，无物之象，是谓惚恍”的美学观念。清代美学家叶燮说，艺术意象其“至处，妙在含蓄无垠，思致微渺，其寄托在可言不可言之间，其指归在可解不可解之会，言在此而意在彼，泯端倪而离形象，绝议论而穷思维，引人于冥漠恍

惚之境，所以为至”[1]。法国符号学家罗兰·巴特的《显义与晦义》一书，则将符号所指即意象之意区分为“显义”与“晦义”。如果说，由于影视意象乃是意与象、虚与实、藏与露的“和合”体，拥有不同量与质的隐喻性质，那么在不同观者的意境中将呈现为不同的美感。譬如，影视意象“显义”结构的“可言”亦“可解”的明晰之美；意象“虚实相谐”而处于“可言不可言之间”、“可解不可解之会”的寄寓之美、隽永之美。

中国大唐西明寺沙门释道宣所著《续高僧传》中有“梦通虚实”一说，言及梦有虚实互生的朦胧特性。金代文学家王若虚的《滹南诗话》认为，“若有若无者，谓之‘梦’”。尤其谢榛“妙在含糊”的朦胧美主张，形象地阐述了朦胧美“难于名状”、“隐然可爱”的美感特征。所谓朦胧法即“不必执于一个意思，或此或彼，无适不可”[2]，引发欣赏者凭借自身经验与智慧，去见仁见智，品味含蕴其内的“韵外之致”。

即如奥逊·威尔斯的《公民凯恩》开头，在阴郁沉重的音乐中，首先跃入观众眼帘的是悬于庄园铁门网丝间牌子上面“禁止入内”文字的特写。随着镜头画面缓缓升起，相继叠化出门上网栏、网扣、八瓣铁花以及斜向的“K”字标志。接着，又连续化出雾气朦胧中的铁栅上的猴子，水榭边的游弋、熊雕和吊桥，道路与路牌，华贵的石阶石门。以此为前景，从不同距离、不同角度映衬矗立在佛罗里达州海滨山顶上、俨如宫殿的桑纳都庄园宫堡那豪华而神秘的剪影，尤其是惟一亮着灯光的一扇窗户。镜头终至切近这扇窗子。窗里灯光骤然变暗又渐渐亮起，叠化为飘飞的雪花，白雪覆盖的农舍，旋即一个急拉式镜头，显现为原来是镶嵌在水晶球镇纸的球心。这时，一位老者从毫无血色的翕动双唇间呐出“玫瑰花蕾”后，水晶球从他手中滚落在地，跌碎。透过球形体，映出一个女看护推门进来，把老者双手交叉在胸前，从腰间拉过白色罩单罩住他的头和全身。

《公民凯恩》的本文主体，就是以记者汤姆逊受命破解凯恩的“玫瑰花蕾”之谜为线索，展现了报业巨头查尔斯·福斯特·凯恩他那“想要一切，又失去一切”、富有而孤独的一生，及其性格、命运的发展变化过程。影片把“凯恩的传奇”与“美国的传奇”等量齐观，从而对资本主义制度下人的物

1 ［清代］叶燮：《原诗》，《清诗话》，上海古籍出版社1963年版，第584页。

2 ［明代］谢榛：《四溟诗话》，人民文学出版社1961年版，第74、67页。

化、异化、共性化本质进行了深刻的哲理性反思和尖锐的社会性批判。影片结尾，当汤姆逊和赶来抢拍“桑纳都帝宫大拍卖”的记者、摄影师们一一败兴而去后，但见一只雪橇随着一个推镜头也被投进炉火，那玫瑰花蕾商标便为火焰渐渐吞噬，化作徐徐升起的缕缕黑烟，烟中化出“禁止入内”的牌匾、网栏和“K”字。然而对于“玫瑰花蕾”之谜，观众却在有如“虚实”通“梦”的境界中寻求各自的意境与读解。其具有的“不专于一意”蕴藉性、含糊性与博通之趣，“引人于冥漠恍惚之境”，生发出朦胧美感。

“含蓄派生朦胧美，朦胧美亦是一种含蓄美。”[1]但不可误读为“含蓄美就是朦胧美”。明代传奇作家汤显祖主张意象创造“要皆以若有若无为美”[2]。明代戏曲理论家王骥德也认为意象创造贵在“不即不离，是相非相”，“令人仿佛中如灯镜传影，了然目中，却摸捉不得，方是妙手”。[3]清代画家邵梅臣论画则认为，“画之天趣在笔墨外，不可以言传”[4]。所谓“天趣”，便是妙在“笔墨外”的含蓄美乃至生发的“不可以言传”的朦胧美。即如诗电影《第四十一》中，频闪的蒙太奇段落和虚焦镜象展现了病愈的红军女战士玛留卡，聆听蓝眼睛白军中尉娓娓而谈时那痴痴迷迷的朦胧场景。那夜晚大漠中红军哨兵瞌睡时魂归故乡的梦境，其情其景其妙境虽“了然目中，却摸捉不得”，一种难于名状和不尽言传的意境及其朦胧美感却回荡观者心田。

2．“韫玉而山辉”

“石韫玉而山辉，水怀珠而川媚。”一部影视片的意象整体，一个叙事意象段落，乃至一个意象单元的声画结构，是否拥有含蓄的美质，最根本之处在于是否“韫玉”或“怀珠”，是否将创作者的欲、情、思、识、理、道及其美学观念潜蕴意象之内。影视意象既然珠玉以藏，具有独到的艺术构思，精湛的意识内容，与之相应合的精巧造型形式，蕴藏着高浓度的生活、思想与情感容量，且有令人咀味不尽的认知、道理与观念，必将引人步入“含蓄无垠，思致微渺”的艺术境界。

1 潘秀通：《含蓄美与“朦胧”》，《文艺研究》1983年第4期，第87页。
2 ［明代］汤显祖：《玉茗堂文之四·如兰一集序》，明天启元年（1621）刻本。
3 ［明代］王骥德：《曲律》，湖南人民出版社1983年版，第144页。
4 ［清代］邵梅臣：《画耕偶录·论画》，《中国古代画论精读》，人民美术出版社2011年版，第424页。

影视意象及其含蓄美之建构，与其对应的罗兰·巴特的理论，可分为“信息层”、“意指层”和“第三层意义”[1]这样三个层面。

意象论的意象之“象”，是第一层次信息层，即“蓄实”层。在这个层次内，蓄积了“实有可见”的影像、事象及其境象和声象，人、景、物、光、色等且充斥其中，既体现了“象内”人与人、人与物、人与事、人与境之间互依互动的关系网络，也溶解了编（剧）、导（演）、演（员）、摄（影像）、录（音）、美（工）、剪（辑）、服（装）、化（装）、道（具）各部门相辅相成的生产关系结构。这一层面是韫玉之石，怀珠之水。王弼认为，“象者，出意者”，“象生于意而存象焉”，是说意象之象层面乃是意象之意的寄寓之所，也是它的“尽意”与传意的载体，故此信息层亦称“传播层”。

作为第二层次“意指层”，或称“含虚”层的意象之“意”，是所韫之玉，所怀之珠，因为含蕴石中、水内，所以并非“虚者无藏”，而是虚中藏实。

“与前两个层次——传播层和意指层——相对立，这第三个层次”“便是意指活动层”。对应于影视意象美学，它是意象及其含蓄美其意义与价值的释放层，即如“山辉”与“川媚”得以显现的层面。这一层面生存在“象外”的“讯息的接受者和解读的主体”[2]的心象中。其含蓄的美感将分别显现为“显义”的明晰美，显隐互参的寄寓美、隽永美，“难以名状”的朦胧美，或“晦义”的婉晦美、隐晦美乃至晦涩感。

寄寓性和婉曲性是影视意象含蓄美的一个重要特征。含蓄必须象内含意，且“含吐不露”，既然所寓之意又如价值不菲的水怀之珠和石韫之玉，因而“精神内蕴，而光华发越，有不可磨灭光景”[3]。意象世界既展示万物自然，又展现心之自然，既表现人类及创作者的欲望、情感和思想，也揭示蕴涵其间的认知、理念、观念之道。但均非抽象地表现，而是借立象以尽意。所谓“见解愈隐蔽，对艺术作品来说就愈好”，便是要求意象创造应当直者婉之，显者隐之，寄意于象，将主观情志寄托在形象的“鲜明的个性描写”中，间接而曲折地“从场面和情节中自然而然地流露出来”。北宋士人魏泰就说，意象创造借

1 ［法］罗兰·巴特：《显义与晦义》，怀宇译，百花文艺出版社2005年版，第42—45页。
2 ［法］罗兰·巴特：《显义与晦义》，怀宇译，百花文艺出版社2005年版，第43—44页。
3 ［清代］沈宗骞：《芥舟学画编》，人民美术出版社1959年版，第70页。

“述事以寄情，事贵详，情贵隐，及乎感会于心”[1]。

例如1939年摄制的彩色影片《乱世佳人》，其魅力首先源于玛格丽特·米切尔的原作小说《飘》，它为影片的电影化转换提供了较好的情节叙事的框架、人物塑造的范型和风格特色的基调。而这部早期彩色影片，确也不仅出色地保持了原著的韵味和深度，而且凭借主演的精湛表演和精致考究的镜象，再现了美国南北战争时期的历史画卷，凸显了其生逢乱世、随着生活与环境的变化而转变的既有鲜明个性、又有性格缺损的片中主角形象，以及为求生存的坎坷爱情经历，从而以此婉转地传达出“世界上惟有土地是与日月同在的”理念。为了凭借这一时期的历史与南方生活状貌，传达影片的立意，为此营造了富丽豪华的庄园生活场景和宏大逼真的战争场面。诸如在亚特兰大城，那车载竖琴和贵重物品慌乱逃离的街道，躺满千百伤兵的火车站广场，火药库爆炸腾起的冲天大火，都真实地展现出当年历史状貌和时代氛围，从而拥有含蓄的美质和经久不衰的艺术魅力。

“浅深聚散，万取一收”[2]的凝练性与概括性，是影视意象及其含蓄美的又一特性。客观自然时空的无限与影视镜象时空的有限，决定了影视意象创造的规模与画面构图只能以“咫尺之图，写百里之景”，以一目尽传精神。加之影视镜象构图的运动性、连续性、时限性、视界多变性和构图掌控的现场性等特点，也都要求影视事象与声画结构亦须以少总多，单纯凝练，宜于观众“一次过”即有所读解，所谓“以少少许胜多多许”。这就要对自然物象和人类心象的存在和运动进行“取一于万”的精选和“收万于一”的集中概括，并熔铸进创作者的性灵情志与美学观念，从而使影视意象如矿出金，获得咫尺有万里之势的概括性、蕴藉性和充实而有光辉的含蓄美。

宋代画家郭熙所谓“山欲高，尽出之则不高，烟霞锁其腰则高矣。水欲远，尽出之则不远，掩映断其脉则远矣”[3]，运用于影视意象含蓄美的创造范畴，将意味着影视镜象画面构图惟有恰切处理整体与局部、全景与特写、连续与片段、象内与象外之间的辩证关系，善于运用“断”、“藏”手法，以虚截实，藏实于虚，从而以少总多，以断为连，以虚写实，才能创造出以有限表

1 ［宋代］魏泰：《临汉隐居诗话》，《宋诗话全编》（2），凤凰出版社1998年版，第1211页。
2 ［唐代］司空图：《二十四诗品》，《诗品集解》，人民文学出版社1963年版，第21页。
3 ［宋代］郭熙：《林泉高致》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第71页。

现无限，显隐结合、虚实相生的高远艺术境界。

即如影片《黄土地》表现翠巧于洞房夜那一镜象段落，随着吱嘎一声门响和走过来的脚步声，一个由近景到中近景的移动，一只粗大的黑手伸进象内空间，杵杵翠巧的红盖头后，掀开红盖头，立即现出翠巧惊恐的面庞。她怀着无声的恐惧，向后退去。除了黑手，翠巧男人的整体形象都被截留画外。依据格式塔心理学的视觉思维机制来看，只是局部的手，加之镜象画面的红色基调与黑色大手的比照，迫使观者“不满足于看到物体的一个局部，而是要把握它的全貌”，通过自己能动的思维机制，“对可见部分加以补充，只有有了这种补充，才产生一个完整的现状”[1]，并透过翠巧无言的哽咽，惊惧地向后退缩的细节意象刻画，去充分想象翠巧丈夫的丑老粗鄙形象，并思索封建婚姻制度违逆人性的本质以及女性的悲剧命运。《红高粱》运用断、藏手法，始终把患麻风病的李大头锁闭在象外空间，既剪除枝蔓，省出笔墨给主要人物和中心事件，又留给观众一片悬想的空间。

在当代银屏不断扩展的条件下，影视画面倘若一味地运用完整的构图展示人物、景物或镜象的全貌，过多过频地使用全景位，不但节奏单调迟缓，并且会淹没人物形象或景象、境象的质地和特征。影片《红高粱》开头是“我奶奶”梳妆、上轿被迎娶的一段戏。影片没用一个全景乃至中景镜头，只用了8个不同角度、不同侧面的零碎的特写镜头。随着画外音，先是展现“我奶奶”年轻貌美、灵气逼人的脸部轮廓，继而有人用银簪子给她叉住发髻并插上红绒花，绞汗毛，往手腕套上银镯子，扣好领扣，耳环轻轻晃动，红盖头缓缓落下遮住她神情漠然的脸，轿内她一把扯下盖头。这8个不完整的画面构图，不仅凸显了艺术表现对象姣美的外貌、漠然的神态、愤懑的心理，并且简洁、间接而流畅地展现了奶奶迎娶的完整过程，具有以碎喻全、画龙点睛、含蓄美的以少胜多之妙。

清人刘熙载指出：“山之精神写不出，以烟霞写之；春之精神写不出，以草树写之。”[2]这种寓主于客、以宾衬主的手法，也可以创造影视意象的含蓄美。黑泽明编导的《罗生门》（In the Woods，1950）中，有个镜头，画面上只有真砂看着面前不停颤抖着、久久不能交锋的两把长刀，间接地刻画出武士金泽武

1 ［美］鲁道夫·阿恩海姆：《视觉思维》，滕守尧译，光明日报出版社1987年版，第81、82页。

2 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第82页。

弘与强盗多襄丸的怯懦无能，构图委婉别致。罗曼·波兰斯基编导的《苔丝》（Tess，1979），为了塑造苔丝的孤苦无助且又美丽动人的意象，对她杀掉亚雷克后出走情节的处理是含而不露。只是当楼下的房东太太看见苔丝匆匆走出公寓后，她目光忽然扫向天花板，只见白垩色顶板上有一个红点，又是一个红点，而且越润越大。她顿时有种不祥的预感，爬上桌子用手摸下那片污迹，一看，手指头沾满了鲜红的血，惊愕得不禁用另只手捂住嘴。这样，既委婉地传达了凶杀的情节内容，创造了鲜明的视觉效果，又不磨损苔丝在观众心目中的形象。

如此“贵寄意，有言在此而意在彼者”[1]，不单指象与意于画内和画外的“在此”与“在彼”，即便同在画内空间，依据物象或心象的质地及其于空间内的位置、状态、与其他造型元素的关系，亦可区分出主宾、正侧、向背、近远、动静、明暗、光影、清浊以及画内象与画外音诸多方面的此与彼、实与虚，形成“实中有虚，虚中有实”的相辅相成关系，使“实者毕肖”，“虚者自出”。《第四十一》中有一镜头，实写女牧民站立帐篷外观看，虚写路过这里的一支红军队伍，只将队伍行进时投映在地的影子闪过象内空间。原版《音乐之声》（The Sound of Music，1965）中，年轻活泼的修女玛丽亚将去退役海军上校冯·特拉普家，照顾他的7个孩子。行前，嬷嬷谆谆教诲玛丽亚的一个镜头段落，实象展现的是嬷嬷，倾听者则通过投映墙壁上的影像来表现，形成一显一隐、一明一暗、一实一虚的对应结构，构图别致，令人品味，玛丽亚此时究竟何种心绪，何种神情，任由观者忖度。影片《W的悲剧》中，剧场舞台上正在演出话剧《W的悲剧》。其间一个意象段落，原本以实焦展示两个剧中人的演出场景，以虚焦隐约表现后景中正在侧幕提词的山田静香，静香因替女明星羽鸟翔承担丑闻而被放逐幕后。当剧中人说道：“魔子是无罪的！”于是，影片立时变焦，将实焦落定于后景处提词的静香。镜头焦距的虚实变化，既体现了影片“戏中戏”的套式结构特色，巧妙地为全片所揭示的名利致使人性异化的涵义点题。

形形色色的隐喻、象征意象，大到全片整体意象构思，小至细枝末节意象运用，都是寓主于客、言此意彼的含蓄美创造技巧。这是把创作者主体的认知

1 ［清代］沈德潜：《说诗晬语》，《清诗话》，上海古籍出版社1963年版，第554页。

与情思托寓于象内客体万物及其结构形式之中，以有形的他者具象揭示事物无形的抽象本质，以浅见深，凸显象外意旨。诸如隐嵌式的双关，托物式的比拟、象征、隐喻，融入式的“以景寓情”，都可以通过寄寓实现意象的含蓄化。

隐喻意象往往通过两个或多个镜象画面的并列和比对，形成对观者的一种视听感官和心理的冲击，促其接受意象所含蕴的意念。今村昌平编导的《楢山节考》(The Ballad of Narayama，1983)，注重人与动物的平列类比，通过人的自然属性即动物性的所谓“性”本能的特定视角，解析了生产力低下的人性状态，以及“死”是受到“性”、即“生”的强有力地排斥的必然归宿，探讨与表达了日本艺术家对赤贫状态下的人性及生与死的一种个性化观念。美国浪漫爱情轻喜剧《单身汉》(1999)中，吉米·夏农信奉自由的单身生活，把单身生活喻为奔腾不羁的野马，把婚前结交的女友比作“甜草”，视婚姻如套马杆将野马“套牢”。因此，依循惯例新娘在婚礼上向单身小姐们抛花时，伴随影像画面响起蹄声和野马被套的嘶鸣声，便构成隐喻意象，又几乎贯穿影片始终，形成隐喻性整体形象，连同“你赢了”、“站着茅厕不拉屎”等通俗而风趣的语言，不只表现了当代美国社会生活由性解放和独身主义向传统婚姻与家庭观念的回归，并且在艺术意象形式上呈现突破传统套路的新喜剧模式的清新气息。

至于象征意象，其语义就蕴藏在镜象画面“象内”。《天堂电影院》里，已经失明的阿尔弗莱德同复原归来的托托漫步在海边，他说给托托“每个人都在追逐一颗星星”，不要“以为这是世界中心”，要他远走天涯求发展。其间，绣锚的形象先是分别展露于两个镜象画面的前景与远景空间，继而随着两人边走边谈的长镜头，跟拍了散布海滩的绣锚，最后又以空镜头凸显绣锚，不仅为老人的话语内容“点睛”，并且寄寓了类似中国成语“流水不腐，户枢不蠹”的象征意义。

镜象画面空间中前景、后景景物，往往具有寄寓的妙用。谢尔盖·邦达尔丘克导演的史诗影片《红钟》(Krasnye kolokola，film pervyy - Meksika v ogne，1982)，在准备参加起义的工人和水兵队伍走过广场的镜象画面中，不时有落叶被风卷起掠过前景，既烘托了队伍的气势，又有隐喻作用。《第四十一》中，玛留卡与后景处近卫军中尉在海边上远近两个空间层次中踟蹰徘徊，构图上一主一次，一正一反，一明一暗，之间又横隔一条S形小溪，喻示女战士在人生道路与情感历程中面临的曲折。《W的悲剧》(1984)的“戏”与“戏中戏”，

内外合而为一，从昔与今、名与利等不同层面表现人格与人性异化和回归的主题。影像画面构图富有隐喻性与象征性，如静香去羽鸟翔房间走在过廊里，顶灯投在地毯上的圆形灯影形成一排纵向陷阱；影像空间的后景与前景中的鲜花，凸显鲜花后面女人的泪水以及鲜花掩饰龌龊的寓意；静香在阳台窗子后、剧场舞台上以及片尾庭院里的3次不同形式的谢幕，反映了她的第一自我异化为第二自我，又回归第一自我的曲折历程。寄寓，通常又离不开情和景。影片《人生》(1984)，在巧珍依恋不舍、但已经进城有了公职的高加林却毅然抽手而去之时，一个拉镜头将两人拉在水潭两旁，并且距离越拉越远，意味两人心理与语言的隔阂如隔深渊。《沙鸥》(1981)中，在遭受挫折后，浴室中沙鸥的泪水与喷淋的水同流，继而化入大海波涛奔涌，“情融乎内”而“景耀乎外”，水乳交融。

影视意象创造的这种隐喻、象征等寄托手法，乃是景物情感化、情感景物化，即所谓“人化了的自然界”和“外化了的自我意识”[1]。因而，含蓄美的意象易于成为表现主义风格及其美学之道的构成要素。

三、奇异美

《吕氏春秋》有“和出于适”之说[2]。适是适合、适宜。《淮南子·时则训》则有“所宜为度”之论。和合之美就美在“中和”、适度。这种适宜之度一旦被冲破，突破其质“度”的上限与下限，美质就会得其反，反其常。“反常谓之异。”[3]影视意象创造如能“适”得“其反”，或将收获奇异之美。

1.“反者道之动”

《管子》曾说，“天有常象，地有常形”，认为“天不变其常，地不易其则”，在论及“水”的如筋脉通流的功能与价值时，以“集于草木”之例，提出“根得其度，华得其数，实得其量”这样“度、数、量”的概念，并且阐释

1 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，刘丕坤译，人民出版社1979年版，第79、119页。
2 [战国·秦]吕不韦：《吕氏春秋》，《诸子集成》(8)，岳麓书社1996年版，第53页。
3 《十三经注疏·毛诗正义》，中华书局1980年版，第442页。

了“万物有极”和“反其常”以及“日极则仄，月满则亏”[1]等哲学理念，也就是其后《鹖冠子》所谓的“物极必反”。极，是极点，极限；度，是限度、标准；则，是规律、法则；常，则是常规不变的态势。这实则已经触及《自然辩证法》的精髓：一是事物“质的变化，它总是受相应的量的变化所制约的”；二是事物的“有常”与“反常”的“两极对立”，以及“两极对立的相互渗透和它们达到极端时的相互转化”。[2]

清代康熙乾隆年间，江苏吴县（今苏州）出了一位名医薛雪，自号一瓢，早年曾游于清初名儒叶燮之门，诗文俱佳，又工书画。据传他曾出药一丸即手到病除，岂不知他的诗话尤其汇总了诸多艺术创作偏方。譬如“其正处精神，多在侧处渲染；近处位置，又从远处衬贴”，此乃“画之道，诗之道，文之道”。[3]这种“正面不写写反面，本面不写写对面、旁面，须如睹影知竿乃妙”[4]，实质就是以反衬正，以虚喻实，以反常写有常。就意象及其含蓄美创造之道而言，同处一代的诗论家叶燮和书画家笪重光亦曾相继论及“虚实相成，有无互立”[5]、“虚实相生，无画处皆成妙境”[6]的创作之道，就是有效运用虚与实、反者与正者、反常与有常对立统一的辩证关系。

既然“实者对虚之名”，那么相对而言，客观为实，主观即为虚；外物为实，内我为虚；物象为实，意识为虚；现实为实、理想为虚。就意象创造而论，形则为实，神则为虚；象为实，意为虚；象内为实，象外为虚。在艺术表现上，景为实，情为虚；动为实，静为虚；疾为实，徐为虚；近为实，远为虚；即为实，离为虚；正为实，反为虚；主为实，宾为虚；明为实，晦为虚；浓为实，淡为虚：质为实，华为虚；清为实，浊为虚；聚为实，散为虚；直为实，曲为虚；阳为实，阴为虚；显为实，隐为虚；全为实，碎为虚……凡此种种，不一而足，但均可以“虚实”二字统而领之，言而明之。相对而言，其一切实者均为正者，处于有常之域；而所有虚者，皆为反者，隶属无常范畴。所谓“妙有虚实”，即是说，艺术形式、艺术意象与艺术风格之美，就美在实与

1 ［汉代］刘向、［清代］戴望：《管子校正》，《诸子集成》（6），岳麓书社1996年版，第198、4、289、298、289、275页。

2 ［德］恩格斯：《自然辩证法》，《马克思恩格斯选集》（3），人民出版社1972年版，第487、521页。

3 ［清代］薛雪：《一瓢诗话》，《清诗话》，上海古籍出版社1978年版，第685页。

4 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第74页。

5 ［清代］叶燮：《原诗》，《清诗话》，上海古籍出版社1963年版，第585页。

6 ［清代］笪重光：《画筌》，《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第310页。

虚、正与反、有常与反常诸多两极的创造性接合中，且各“有虚实”、正反侧重，以及对于质和量方面“度”的规定性的恰切抉择中。“妙有虚实”的意象美，既包括意象应合、虚实相生的“中和”之美，也涵盖意象乖离、虚实互立的奇异之美。

影视意象的和合之美是“和出于适”的适度美，体现在“中者，天地之美达理”，就是美在数、量及其度的适中。战国时期楚国文人宋玉在《登徒子好色赋》中记载，面对楚王听信大夫登徒子的谗言后，责问他是否好色时，他将自己与登徒子比照，说拥有倾城之美的东邻之女登墙窥视自己三年，至今未得应许，而登徒子其妻奇丑无比，他却视之心肝，让她怀了五个孩子，请王详察到底“谁为好色者”。他所说的“东家之子，增之一分则太长，减之一分则太短；著粉则太白，施朱则太赤”，其美就美在增一分或减一分均不可的适度。如果在数量及其度上或增、或减到极点，就会一“反其常”，有如日极则偏、月满则亏那样，走向对立面，从美变为不美、乃至丑。孔子所谓的“过犹不及”，就是说“增之一分”与“减之一分”都会失却中和之美。就含蓄而言，就会演变为或直露，或隐晦。《管子》认为，“顺理而不失之谓道”[1]，倘如逆理反其常，必然导致道的变易。

老子所谓“反者道之动”[2]，其“反者”即有无、实虚、动静的互为对立与转化。老子弟子辛钘的《文子·道原》认为，“动”即指“万物之化”、“百事之变”，并且提出“反者道之常”理念。这表明“有常”与“无常”、“反常”，都是道的存在形态，即道的“动之静”守恒与“动之动”变易形态。“反常谓之异。”[3]《管子》不仅认识到“道之所言者一也，而用之者异”，并且认为天地万物“各有异则”，即非同寻常的变化规律，进而提出“万事之生也，异趣而同归，古今一也”[4]的理念。

“意象应曰合，意象乖曰离”[5]。影视意象的和谐美与含蓄美，贵在适中得体，象与意相互应合，融而为一，获得中和之美。而反其常的意、象相乖相离，亦可猎获反常的异趣之美，同归于影视意象美的创造。中国第五代电影人

1 ［汉代］刘向、［清代］戴望：《管子校正》，《诸子集成》（6），岳麓书社1996年版，第200页。
2 ［清代］魏源：《老子本义》，《诸子集成》（3），岳麓书社1996年版，第19页。
3 《十三经注疏·毛诗正义》，中华书局1980年版，第442页。
4 ［汉代］刘向、［清代］戴望：《管子校正》，《诸子集成》（6），岳麓书社1996年版，第5、388、5页。
5 ［明代］何景明：《与李空同论诗书》，《何大复先生全集》（卷32），赐策堂本。

的《一个和八个》(1983)、《黄土地》(1984)，便开创了中国电影奇异之美与中和之美并蒂同开的意象美学新风格。

自20世纪60年代中期起，伴随中国内地政治风云的变幻，一个“三突出”的创作原则，即“在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物”的“钦定”理念，以雷霆万钧之力横扫了传统的影戏美学和中和意象美学，并且被推向极端，即已孕育了“道极即反”的变易元素。《管子》说，“天道之极，远者自亲。”[1]1978年“解放思想、实事求是”思想路线的确立，思想解放运动的蓬勃兴起，激励了以《一个和八个》为发端、以《黄土地》为碑标的第五代电影作品，为彻底变革中国电影的现状和理论话语，便以鲜明的现代意识和浓重的艺术个性一“反”“三突出”原则和传统影戏美学观念之“常”。

譬如由张军钊导演、张艺谋与肖风摄影的《一个和八个》(1984)，决意“力求有所创新”，“用实践来证明心中所想”，坚信“真实中方能产生美”。[2]影片不仅开创了寄意于象、以镜象画面讲故事的新生面，并且摒弃了以往惯用的戏剧光效和黄金分割律的构图模式。其开头便一反常规，运用自然光效拍摄夜景，它凸显了一个被叛徒诬告而身处逆境的八路军指导员王金，混迹于八个囚徒之间，其监禁地异常黑暗的真实处境，同时又强化了蚊虫等声音，有利于表现王金其后机智果敢地挫败囚犯们企图趁漆黑静夜潜逃的密谋，衬托出他对革命事业的忠诚之心。影片的前半部分多用广角镜头拍摄他们的近景和特写镜头，有意识地利用广角近拍的球面差造成的变形，加之采用不完整、不规则构图，把人物置于画面边缘处，以表现他们被扭曲的心理或地位，从而显现出迥然异于传统电影和“文革”影片的造型新风格。影片的两极式景别取象，辽阔的高天大远景，近在咫尺的广角特写镜头，愈发凸显了险恶环境中人物面部造型的粗糙皮肤、干裂的嘴唇、肮脏的脸膛、阴暗的牢房、昏暗光线下颊上大块的阴影、罪犯原本的恶，以及终在王金感召下，于大扫荡的日军遭遇战中为突围而舍生取义，其人性的回归与人格的骤然升华，从而在中国电影史留下富有奇异美的浓重一笔。

1　[汉代]刘向、[清代]戴望：《管子校正》，《诸子集成》(6)，岳麓书社1996年版，第5页。

2　张艺谋、肖风：《影片〈一个和八个〉摄影阐述》，《论张艺谋》，中国电影出版社1994年版，第92、95页。

《黄土地》的意象造型风格愈趋成熟完美。虽然“不求奇特大胆，但求朴实完整”，尤其重在老子“大音希声，大象无形”的美学观，使意象创造于有形之象中透映无形之道，以意融象，以虚驭实，在天、地、人中瞄住汉民族发源与繁衍的“这块土”，在以黄土高原为沉稳主体的影像链中奔涌历史与人性的潜流，在静中有动、大落大起的节奏中透射出生命力量，在自然光效或低照度影调及黄色的基调中燃烧着红色的希望之光。影片的象与意简而奥，质而文，直而婉，平而奇。即如所凭借的18个富有气势的远景与大远景镜象系列，别具匠心地形成6个具有复唱式节奏的结构层次，构建了声画造型元素与情节叙事元素、思想情感元素、风格韵味元素相复合的合金框架，浇铸成再现与表现、纪实与写意有机交融的散文诗型意象体。

例如影片开头，以叠化的技巧，在脚步声中接连映现顾青日夜兼程，从地平线下渐渐走上来、远远走来的两个远景镜头，同连绵起伏、雄浑壮阔的西北高原影像融为一体，塑造了黄土高原与八路军浑然一体的总体形象，并获得诗情画意，为全片奠定了浑厚浓郁的抒情风格基调。第二组4个大远景，巧妙融合古诗《击壤歌》意境并反其意而用，实现对黄土地、黄土地上人民及其“日出”已“作”、“日入”未“息”生活节奏的风格化刻画，以及对中华民族那节奏缓慢重复、漫长而艰辛的历史的形象化概括。中间连用两个大远景以展现翠巧形象，远去于山峁发白的小路上，红点点颇为醒目，并且隐喻翠巧心底燃起的希望之火。第三组是翠巧爹牵引驮载媒婆的黑毛驴缓缓离去的两个重复式远景镜头，所强调的是黄土地上沉重、凝滞、缓慢而重复的历史生活节奏，所概括的是世世代代周而复始的女性悲剧命运。

第四组7个远景镜头，均为“相别”而设，形成《黄土地》远景美学构想中的异峰突起部分，也是全片情节与情绪结构的一个高潮节点。憨憨送别顾青的两个远景镜头，一俯一仰，声画并举，但惟有风声、脚步声、鸦声和音乐，前者是客观镜头，后者是顾青回首远望憨憨的主观视点，既是叙事，又是写意，营造出一派悲怆的氛围，为其后翠巧与顾青相别衬托和铺垫。

后边5个远景段落，又分为3个层次。翠巧原要顾青带上自己走，但严峻的现实不能不相别。头两个镜头俨然同质反复，均为仰拍，造成重压感，强化分别之痛。尔后两个远景镜头，无论在画面构图、空间节奏上，还是在视觉形象、内在情感上，都显现为类似反复、紧密呼应的对应关系。前一远景是翠巧

的主观镜头，远望顾青向坡顶走去，及至坡顶，翠巧的酸曲歌声骤然而停，群山间一片寂静，只有隐隐风声，使声画节奏顿然一跌，化出白居易《琵琶行》中“水泉冷涩弦疑绝，疑绝不远声暂歇。别有幽情暗恨生，此时无声胜有声”的意境。它既通过画面直接凸显了翠巧眼中的顾青形象，又凭借声音间接地塑造了虚灵的翠巧音乐形象，声、情、画并茂，有力地揭示了翠巧内心世界。紧相照应的是顾青转身回望的远景主观镜头：山梁上翠巧的身影形成一个红点点。这又同第二组内顾青眼中的“红点点”的主观镜头遥相呼应，强化了翠巧在顾青内心世界中的鲜明影像以及顾青的内在深情，鲜红的色彩还烘托了他们之间情意的深挚、笃厚、炽烈。旋尔，送别的“酸曲”节奏形式仍借鉴《琵琶行》，扬中有抑，蓄之又发，犹如“银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣”，使翠巧那“咱穷人啥时能翻身”的心声，跟随一个缓缓摇起的远景空镜头. 在千沟万壑久久回荡，愈发凸显翠巧对新生活的炽烈向往。

但是，横在翠巧面前的只有厄运。接踵而至的是影片中第五组两个远景镜头：迎亲队伍从山梁上走了下来。它与影片开头的一个全景镜头遥相呼应，构图相似，亦用跟拍手法从画左向画右同向跟摇，俨然又在重复，强调妇女的共同悲剧命运又在翠巧身上重演。画面形象与节奏本身，即已构成深刻的哲理，透过翠巧的悲剧揭示影片主题。

影片结尾，在“救万民”的呼唤声中，又有两个同类重复的远景位镜头，是顾青远远走来的身影。主创者有意识地将此大全景镜头充填为影片远景系列结构的结尾部分，旨在凸显人的形象，民众希望的寄托所在，从而在意象前后关联和声画节奏中寄寓主创人员的情志与观念。

总之，远景位系列意象的精美造型结构及其复唱式节奏韵律，融入影片整体风格系统。如若说《黄土地》犹如反思民族性格与民族意识及其历史的凝重的一首诗，一支沉郁的交响曲，那么，影片中远景位镜象系列便是这诗的韵脚，这交响曲的主旋律，具有平中见奇的诗意美，错落和谐的韵律美与淳朴深沉的绘画美。其异于以往的不寻常造型风格，铸就为中国第五代电影意象反传统常规性造型的模板，以挑战性和创新性镌刻于中国电影史册。

2.“反常以合道”

老子说，“道可道，非常道。”我们亦可理解为，大道是可行之道，但并非

寻常之道。既然世界上乃至宇宙间，一切事物都处于“动之动”的永恒不断运动中，千变万化，大自然的美也绚丽多彩，那么，影视意象的美，也并非单单只有和谐美和含蓄美，亦应万紫千红。正如宋代词人止禅师的《昭君怨·卖花人》所言：“担子挑春虽小，白白红红都好。”因而“反”含蓄与和谐之“常”的“异趣”，便具有“非常道”奇异之美的价值与意义。

在客观意义和主观意义的两个自然界中，诚如歌德所说：“一棵树上很难找到两片叶子形状完全一样，一千个人之中也很难找到两个人在思想情感上完全协调。”[1]在意象美的“妙造自然”里，苏轼论画时曾强调，万物“虽无常形，而有常理”，“以其形之无常，是以其理不可不谨”。[2]由此，他还概括出艺术美创造的又一法则：“以奇趣为宗，反常合道为趣”[3]。这是苏轼综合了上至春秋战国，中至魏晋南北朝，近至隋唐五代如此漫长的历史发展过程中，诸多哲学家、思想家和学者所倡导的“异趣”说、“反常”论、“合道”论、“反常以合道”观念在艺术美创造领域的承袭和发展。影视意象美的创造，亦应把意象之象的视听表现形式外在的或局部的“无常形”、不规则乃至“反常”性，同意象之意内在的或总体的“有常理”、合规律，也就是“合道”性有机交叉融合，实现不协调因素的协调，“杂多的统一”，达到外与内、表与里、形与神、象与意诸多范畴内“反常”与“合道”、纷与整的辩证统一，从而分离出“以奇趣为宗”的新奇美。

例如，雅克·欧迪亚编导的法国影片《自制英雄》（Un héros très discret，1996），故事荒诞不经，却又令人不得不信。1944年至1945年，正值法国的混乱年代，一个送信的小兵艾伯特·德乌斯，竟然因为一个完美的谎话，变成了众人景仰的民族英雄，从此功名利禄、金钱美女唾手可得。还在小学生时代，他首次讲大话后便从此以当英雄为人生目标，于是镜象画面中身着白色背心短裤的艾伯特，在漆黑背景前表演做操，弯腰和伸展双臂，并握球拍发球击球，奔来奔去。因背景的简化和运用变形快动作展现，使人物及其动作影像抽象化而获得哲理意味，喻示他在人生舞台表演的开始。数年后，他终于靠讲大话成为英雄，于1945年在巴黎被临时政府授予上校军衔，委以重任，他不禁喟然长

1 ［德］《歌德谈话录》，朱光潜译，人民文学出版社1978年版，第40页。
2 ［宋代］苏轼：《静因院画记》，《苏轼文集》，岳麓书社2000年版，第214页。
3 ［宋代］苏轼：《书刘子厚渔翁诗》，《宋诗话全编》（1），凤凰出版社1998年版，第831页。

叹："终于等到了！"这时，仍然身着白色背心短裤、仍为当年小学生模样的艾伯特，仍在漆黑背景前表演，仍是变形快动作，但却是在飞来飞去，昂头展翅。这抽象化影像不仅喻示他借谎话而腾飞，并且折射出他为成功而喜悦的心境。同时也揭示出世上任何骗子的得逞，不仅得力于自身骗人有术的功力与技巧，并且借助有机可乘的机缘和人类及其人性自身的弱点这一常理。

客观万物的存在形态与运动变化形式，有静才有动，有张方有弛，有虚乃见实，有反才显出正。战国初期的老子即已认识到"有无相生、长短相较、前后相随"之道，古希腊唯物主义哲学家赫拉克利特也认为，"对立造成和谐，如弓与六弦琴"，而"看不见的和谐比看得见的和谐更好"。[1]影视片的意象创造，就整体而论，完全可以有中国当代电影人所认识到的"看得见的和谐"与"看不见的和谐"如此正反两大类："一类是正面地去歌颂人类的情感，一类是批判现实主义的东西，批判现实主义的东西反省和反思人类的行为和情感。"[2]当然，还可以有第三类，将正向的歌颂与反向的批判融为一体。

就造型技巧而言，在用光、构图、镜头掌控乃至剪辑合成、声画匹配上，其"看不见的和谐"之美，只有在反与正、奇与正的对立统一中才更易于创造出来。而通过对立造成和谐，在建构意象过程中，还要注意对比与呼应、突变与铺垫，在强化各种意象元素之间的大小、多少、动静、聚散、主宾、向背、强弱、浓淡、张弛、疾缓、曲直、实虚、正反，包括光影与色彩的明暗、冷暖诸多外在对立因素之间的对比关系的同时，还要加强各元素之间的内在联系，从而实现相反相成的对比与整合，使外在、局部的"无常形"与内在、整体的"有常理"得以自然地协调和统一。以此达到"至险而不僻；至奇而不差；至丽而自然；至苦而无迹；至近而意远；至放而不迂"的境地，免于陷入"以虚诞而为高骨；以缓漫而为冲澹；以错用意而为独善；以诡怪而为新奇"[3]的迷津。

例如，畸变式画面构图，乃是反常、失调的视觉意象表现形式。这类意料之外的"无常形"反常构图，倘能"合"于特定的意象创造之"道"，并能在艺术审美过程中化"奇"为"正"，转化为意料之中的某种"常理"，那么，"奇正相生"的镜象画面不但具有"奇趣"之美，并且有助于凸显影视片特定的美

1 《古希腊罗马哲学》，生活·读书·新知三联书店1957年版，第19、23页。

2 张会军、穆德远：《银幕创造——与中国当代电影摄影师对话》，中国电影出版社2000年版，第173页。

3 ［唐代］释皎然：《诗式》，《历代诗话》，中华书局1981年版，第28页。

学风格之道。

《莫斯科不相信眼泪》（1979）上集中，17岁的女工卡捷琳娜因天真幼稚和充满幻想，听信女友的突发奇想，冒充教授的女儿，通过家庭聚会与电视台摄像师鲁道夫一见钟情，不久怀孕。在街心公园会面时，卡捷琳娜将怀孕之事如实相告，请求原谅和给予帮助，而鲁道夫却面孔骤变，严词斥责，始终与她反向而坐，终至拂袖而去。其间，影片不时穿插了年轻人打曲棍球、老人们下棋、祖父扶着孙儿学习走路、祖母一旁安详地编织毛衣、孩子们滚铁环等一系列和谐的生活空间场景，用以反衬卡捷琳娜与鲁道夫之间情感空间的不和谐，并且在象内空间透视关系上，运用半辐射形构图强化他人空间具有的纵深感和伸展性，却在卡捷琳娜与鲁道夫两人所处的画面空间的背景内横亘栅栏和房舍建筑物，截断空间的纵深。其空间布局的正与反、透与隔和镜头氛围的冷与暖及其反差性，使原本的戏剧空间提升为哲理空间。当鲁道夫愈走愈远，只空留卡捷琳娜孑然一身在长椅上。这时，随着摄影机拉、移结合的运动，画面构图的透视关系发生畸变，长椅拉长变形，使卡捷琳娜与长椅的比例愈加悬殊，愈加凸显卡捷琳娜孤立无援的境遇，有力地强化了人物的命运和遭际。从此，卡捷琳娜独自挑起生活重担，既要去工厂劳动，又要照看孩子，晚上忙完家务琐事虽已疲惫不堪，仍要灯下苦读，深夜两点多了方得就寝。她把闹钟拨到清晨五点半，然后躺下，禁不住啜泣起来。影片上集，就在卡捷琳娜就寝时那一呈斜线分割、造成不稳定的反常构图中渐渐隐去。而在闹钟铃声中开始的影片下集，卡捷琳娜清晨起床的场面，则是垂线分割画面的构图，具有稳定感。时隔16年，影片上下集前后相随的两端画面构图一奇一正，正是卡捷琳娜从青年到中年、由幼稚到成熟的过渡。一奇一正，形“断”而神“连”，在影片意象的连贯构成中把杂多导致统一。

《楚门的世界》（1998），为了展现所有镜象都是由隐藏的摄影机为着跟拍楚门而生成，因此大量运用了广角镜头和非常态的摄影角度，其紧贴地面和近在咫尺的变形影像，暗示剧中人物正被隐藏近处的摄影机所偷拍。经过影片制作者对镜头影像画面的技术处理，使得画面意象给人以好似透过不同景物拍摄而成的感觉，加之许多摄影机都藏在出人意料的部位，诸如楚门的戒指里、他妻子梅莉项链上乃至海上浮筒中，使得影片中摄影机所创造的这种主观化视点，也把观众幻化为偷窥者和“真人秀”电视节目的观看者，融入“楚门的世界”。

赫拉克利特说："自然是由联合对立物造成的最初的和谐，而不是由联合同类的东西。艺术也是这样造成和谐的，显然是由于模仿自然。"[1]这种最初的和谐，是一种含蕴于内的不和谐的和谐，杂多的统一，存在着大自然与社会生活中一种原生态有如"野渡无人舟自横"的粗糙"毛边"，一种不带任何粉饰的粗犷真实，因而相较于艺术构思创造的和谐，显现其形骸之野，自然令常人深感奇异。为了追求现场原汁原味的真实与自然，特别是偷拍或抢拍的场景，其镜象画面往往呈现不规则或扩散性开放式构图，各种构图成分或芜杂、或散乱地播撒于象内空间，甚至缺乏集聚或扩散的中心。法国导演克劳德·比诺多编导的《沉默的人》(Le Silencieux，1973)，反映冷战时期原本是物理学工作者的蒂贝尔，16年前在克格勃的胁迫下为他国原子能研究所工作了多年，现在到伦敦参观英国新制的热核装置时，又被英国反间谍机关在预谋的车祸中绑架，供述了他们需要的情报后，被宣告死亡的他回到法国。但他发现自己已被克格勃跟踪追击。当蒂贝尔逃离出租车匆匆穿过广场时，不少行人从镜头前闪过，接连几个甩镜头直至定格的镜头画面，所捕捉的广场游人镜象虽散乱无序，却形成他惊恐四顾的主观视点，真实地外化出如惊弓之鸟般的惴惴不安心理。

影片《红高粱》(1987)中"炸军车"一场戏，不只采用慢镜头技巧和象征手法表现"我爷爷"和二狗子、唢呐董、大兄弟这些名不见经传，甚至都没有姓名全称的庄稼汉们，举着冒火的土雷，抱着火罐，舞着长刀，向着日本鬼子及其军车拼命冲去的英雄壮举，并把这一中国民众抗击法西斯侵略历史中的悲壮瞬间予以放大，以便刻印在人们脑海里。影片还用慢动作展现了"我奶奶"中弹后，酒罐落地摔碎、"十八里红"四处飞溅的画面，它表达的是面对日本强盗，面对死亡，毫无奴颜媚骨的中国人那不可辱、甘洒一腔血的壮志和精神。而"我奶奶"摇摇晃晃、仰面徐徐倒下的逆光剪影，俨然是高粱地"野合"时"我奶奶"逆光缓缓仰倒情景的重现，构成以联想、强调为主旨的重复蒙太奇意象。与此同时，影片并未重写新的音乐，而配之以开头送亲路上这些庄稼汉们唱出的《颠轿曲》的欢快旋律。这不仅是运用并体现了清代王夫之所谓"以乐景写哀，以哀景写乐，一倍增其哀乐"[2]的反衬性艺术手段和美学理念，凸显了这一庄稼汉群体革命英雄主义精神的风貌，并且把以高粱地为纽结的、分别

1 《古希腊罗马哲学》，生活·读书·新知三联书店1957年版，第23页。

2 [清代]王夫之：《姜斋诗话》，《清诗话》，上海古籍出版社1978年版，第4页。

具有反封建与反帝斗争意义的两个情节事件整合一体，强化了《红高粱》的意识形态性及其时代意义，同时使张艺谋执导的首部影片拥有了个人化言语性光泽。

美感具有多样性。含蓄与和谐具有意象美的特质，而“反其常”的直露、隐晦及非均衡的散乱，只要符合历史或生活的某种真实乃至艺术的内在逻辑，适应人物塑造、情节构思、观念表述、风格创造的需要，“合”于一定之“道”，都可以创造出相应的奇异性意象美感。“我们没有任何理由否定一种处理方法的有效性。一切都是可行的，只要它可以确证自己是合理的。”[1]英格玛·伯格曼编导的《呼喊与细语》（Viskingar och Rop，1972）中，阿格尼丝的大妹妹卡琳与大她20岁的丈夫弗雷德里克经常处于情感的决斗中，面对面晚餐时也叫着劲看谁能沉默到最后。卡琳碰碎了酒杯，惊恐地看他一眼，他装作视而未见。吃完饭，他只撂下一句话“不早了，睡觉吧。”在化妆室，卡琳让女仆安娜给她脱衣服，一件件，一层层，解脱出一个在发育和膨胀的女人的身体。轰走安娜后，卡琳面对镜头坐下，掀起睡衣，张开两腿，将锋利的酒杯碎片刺进下体，叫喊“全是一套谎话!”继而进入卧室坐到床头，直面丈夫，把下体的鲜血涂抹自己脸上。这反常的细节意象和直露的镜象，非同寻常地表达了她对身任外交官的年老丈夫的憎恨和对情感隔膜生活长久积攒的愤怒。正面角度，正是丈夫的主观视点。

斯坦利·库布里克编导的《大开眼戒》（1999），在一个3天时间框架的结构里，以性与毒品为两个基本叙事范畴，通过医生比尔与妻子艾莉丝实实虚虚两条“性经历”线索，展现一个中产阶级家庭夫妻关系从凝滞、躁动、疏离、抉择到煎熬、回归的历程，揭示了美国乃至西方现实社会某些层面的生态与心态。它以“Eyes Wide Shut”（关闭眼界）为片名，透过非常态的影像、声象、事象及其境象的展现，令观众随同比尔夫妇打开原本的“紧闭双眼”，耳闻目睹除却中年人婚姻生活渐趋平淡乏味后滋生的裂痕与危机，还有美国社会充斥吸毒、性乱、虚伪、欺骗的丑陋现实。就上流社会而言，富有的雇主齐格勒乘家庭舞会之隙与女模偷情，貌似正人君子的匈牙利富翁千方百计挑逗勾引艾莉丝上床。在中产阶级阶层，即将与大学教师卡尔结婚的玛丽安小姐，就在父亲

1 ［匈］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1991年版，第121页。

遗体旁突然拥抱狂吻医生比尔，倾诉自己爱比尔，“不想跟卡尔走”；比尔妻子艾莉丝心中暗恋一位海军军官，一直隐瞒丈夫足足一年半之长；医生比尔抢救因注射毒品过量的齐格勒小情人，告诫她该去戒毒治疗，自己当夜却同妻子吸食大麻。受雇于富人群体的尼克，泄露富人性乱的隐私，将老同学引入歧途。在神秘豪宅，比尔真的步入“彩虹尽头”，见到一个以形形色色面具伪装起来、且具宗教仪式色彩、胜似性乱的AV片世界。而这豪宅里聚众淫乱者都“不是普通人物”，“说出他们的名字”会“吓得你睡不着觉”。处于社会底层者，站街女身染艾滋病毒，女模兼营皮肉生涯且又吸毒，开租衣店的移民米奇不仅为未成年女儿拉皮条，并且设计敲诈两个亚洲裔嫖客。诸如此类，均从不同角度、不同侧面揭示了常人所不曾想见的美国社会和人生中的疮痍。

现当代影视艺术发展的实践确实表明，“传统意义上所说的美绝不是艺术的惟一目标”[1]。

倘若以传统主义电影为参照系，那么，可以说一切非传统主义或反传统主义的电影或电视，其意象创造在总体上都将具有不同程度、不同形式的“反常”性或“异常”性。惟其如此，它们才能既“合”于又实现着各自的美学理想之“道”，与传统意义的影视意象创造之道相分离，形成独自的美学风格，拥有不同的“奇趣”。法国现代电影导演阿仑·雷乃的《广岛之恋》，一开头的画面构图就具有不同凡响的反常特征：一个灰色的东西在蠕动，上面布满颗粒，这些颗粒又在不断变幻，时而呈现为可怖的原子灰尘，时而又像晶莹的露珠或汗水。渐渐地，人们才辨认出这是一对相互拥抱着的赤裸的肩膀，“她”的手抓在“他”的裸露的肩膀上，犹若象征性的浮雕。这种异乎寻常的画面构图，与其后切入的广岛在1945年遭到原子弹浩劫后呈现恐怖景象的纪录片镜象相组接，具有鲜明的象征性和多义性，蕴含着深奥的哲理内涵，既合于影片自身主题之道，又合于反叛传统主义电影表现手段之道，而显现着现代主义风格的奇趣。

英格玛·伯格曼编导的《第七封印》(Det Sjunde Inseglet，1957)，则以中世纪的一场瘟疫为背景，反映艺术家自己对未来原子战争的惶恐。《第七封印》是一个隐喻意象，它的意旨就是人在不断寻求着神灵，而惟一归宿“就是死

1 [德]恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第179页。

亡”[1]。由于影片观念和情节内容的决定，画面构图具有超自然的特点，死神的意象成为许多镜头画面不可缺少的造型元素，并且总是高反差的硬光。由于曝光过度致使死神的脸死白死白，与他袍子的深黑色形成强烈反差，形成神秘和沉郁的奇异影调。而对浪迹天涯的艺人尤福及其妻子的影像构图，更多运用的是柔光，给人以柔美、善良、宁静、温馨的感觉，凸显骑士布洛克终于理解了的那个哲理，即真理就是尘世间的爱情和幸福。《第七封印》的画面构图将写实性与绘画性、真实性与荒诞性杂然相糅，拥有独特的风格韵味，也有助于凸显影片的新理性主义电影之道。

有价值的影视理论和影视意象美学，其任务就在于从客观自然、主观自然和妙造自然中探求规律性认识，概括为影视意象创造的“常理”之道，形成按照美的规律塑造影视意象之道。“道也，万物之所以然，万理之所以稽也。”[2]然而，万物之多变，万理之错综，决定了影视意象创造之道决非只有一种形态，更不会一成不变。战国末年唯物主义思想家荀况即已指出：“道者，体常而尽变，一隅不足以举之。”[3]影视的意象美都是从客观自然中引出来的，“无常形”是客观自然及其运动的一种真实形态。因此，影视意象的创造倘要发掘自然事物的美，表现这种美，固然应丰富多样，不拘一定方法。所谓“道可道，非常道”，表明艺术的创新与发展之道，就是一条勇于否定“常道”的“非常”或“反常”之道。如若不“反”绘画、照相、文学、戏剧之“常”，就不会有电影与电视形式的真正分离；不“反”传统电影电视之“常”，也就不会产生非传统主义或反传统主义的影视之道，亦即没有影视意象的多样化。

在影视意象创造中，传统的拍摄和剪辑方式要求遵守轴线规则，确保机位、视角、景别调度都在轴线一侧180度之内的区域，以便形成影像画面空间统一感，构成视觉方位系统一致性。反之，如果前后衔接的镜头未在轴线一侧，则为越轴或跳轴。影片《寻枪》(2002)运用了违逆轴线规则的跳轴拍摄与剪辑，反而更有利于外化马山非常态内心世界，创造心理的真实。比如，马山乔装周小刚背向观众置身于小站站台，5列火车从他身旁忽右忽左隆隆驶过时“越轴”拍摄与剪辑的镜头画面，创造出拼死决战前动人心魄的紧张感，以及

1 [瑞典]英格玛·伯格曼：《伯格曼论电影》，韩良忆等译，广西师大出版社2003年版，第168页。
2 [清代]王先慎：《韩非子集解》，《诸子集成》(7)，岳麓书社1996年版，第107页。
3 [清代]王先慎：《荀子集解》，《诸子集成》(3)，岳麓书社1996年版，第283页。

漫漫难耐的期待感。悖逆传统风格的反常规表现手段，创造了超越传统范畴的非常态艺术表现效果与创新性美学风格及价值，虽“反常”，却“合”于当代整体综合美学之“道”。

可以说，传统主义、非传统主义和反传统主义的影视美学，都是以不同美的规律来塑造影视意象的艺术创作之道。它们交叉于影视艺术的共性，又分离为各自美学风格的个性。重要的是，客观自然界中任何守常、反常或迷离的现象，必定都为某种隐蔽的内在规律所支配，即如苏轼所谓的“虽无常形而有常理”。影视意象的创造，均要恪守常道或者“反常以合道”，从不同方向合于人物塑造、情节构思、主题表达或风格创造之道，而非一味悖理逆道。当代的整体综合影视意象美学，就是在杂多的综合中将不同的光束聚焦于个性化与多样化相统一的美学之道。

第七章

CHAPTER 07

影视文化承袭与创新

文明是推动人类社会进步的伟大力量，是放大了的文化。“文明意味着具有最大限度的多样性的文化之间的共存；文明甚至就是这种共存本身。世界文明不是别的，只能是保持着自身特点的各种文化在世界范围内的联盟。”中国和世界的电影电视文化的未来，都将期待中国的电影人和电视人，既不断求得“保持着自身特点”的例外的创新，又在多样性的文化之间的共存中求恒定，于融合性积淀中实现裂变与腾跃，凸显在整体综合中的自身风格特性，以既耐看、又耐赏耐品的经典产品及其整体价值的创造，为银幕和荧屏增添五光十色的亮丽色彩，与世界各国、各民族的影视创作者一道，携手共创当代人类文明更加璀璨的未来。

新中国电影家水华，在总结电影意象创造经验的《艺苑拾穗》中说："要创新，没有创新就没有发展。"[1]

自古以来，中华民族就是勇于创新的民族，中华文化也是在继承中不断创新的文化。《周易》的"易"，第二要义便是"变易"，而且明文提出"穷则变，变则通，通则久"，"通变之谓事"[2]。中国与世界的影视文化及其意象创造，作为当代人类文明的一个重要组成部分，都在承袭与不断通变创新中走向繁荣与辉煌。

第一节　吐故与纳新

春秋时期老子弟子辛钘在其《文子》论述"道原"时，提出"吐故纳新"[3]的理念。在"吐故"与"纳新"两极之间，自然包含着"承袭"和"继承"部分。其后，春秋末期程叔本的《子华子》、战国庄周的《庄子》、东汉王充的《论衡》、西晋葛洪的《抱朴子》、南朝释僧佑的《弘明集》都相继承袭并重申了这一创新观念，揭示了自然与社会、人类及其文化、文明的发展之道。

一、守常与变易

中国古代的思想家与政治家们，对治国大政方针与文化发展战略的制定，往往都是在守常与变易的两极之间求权衡，求变革。譬如，秦末儒生、孔子八世孙孔鲋的《孔丛子》记载，秦王曾问政于子顺，子顺便提出"守常以须其变"的对策。北齐时期思想家刘昼在《刘子》"明权"中说："循理守常曰道，

1　水华：《艺苑拾穗》，《水华集》，中国电影出版社1997年版，第91页。
2　《十三经注疏·周易正义》，中华书局1980年版，第86、78页。
3　［春秋］辛钘：《文子（通玄经）》，《文子译注》，黑龙江人民出版社2003年版，第10页。

临危制变曰权。权之为称，譬犹权衡。”“衡”是“测邪正之形”，“权”是“揆轻重之势”。他进而提出权衡必须“反于经而合于道”的主张，就是求得守常与变易、反常与合道、承袭与创新的辩证统一。

1. 已见与未见

影视文化及其意象创造，亦如明末清初美学家李渔所言，“尤是新人耳目之事”，“宝其能新而善变”，“变则新，不变则腐；变则活，不变则板”。李渔认为，新是“天下事物之美称”，“新”即“奇”之别名。他从观者角度，即接受美学视角提出“知未见之为新，即知已见之为旧”，即如玩花赏月，“今日看此花，明日复看此花，昨夜对此月，今夜复对此月，则不特我厌其旧，而花与月亦自愧其不新”。因此，意象创造“妙在闻所未闻，见所未见”，其关键在于“脱窠臼”，不可“执死法”而为。[1]

电影大师卓别林当年受雇于“启斯东”影片公司，一次要拍摄警察追逐坏蛋的短片，一个通过定型的角色演绎一个俗套的故事。卓别林当时决定破除俗套，别出心裁，不按导演的要求用警棍反复敲击坐在地上的坏蛋的头，却跑到累得筋疲力尽的那群警察中间，拿起警棍久久瞄准，几次欲敲下去，但总在最后瞬间突然停住。当他终于决心敲下去时，却一下落空，自己反跌坐地上。影片放映时，卓别林特地去影院察看表演效果，电影观众看到此处哈哈大笑。卓别林从影生涯中第一次惹得观众大笑，是在超越寻常的反常创新之处爆发出令人新奇的喜剧性效果。

任何电影时代和电影美学思潮的形成与变化，总以一定的社会、历史、科学技术发展条件和审美理想为根本前提。世间万物，大凡“绚烂至极”即“归于平淡”，极则必反。世界电影史表明，不仅欧洲现代主义电影困顿于艺术沙龙的狭小天地，美国类型电影也是如此。法国电影家巴赞和特吕弗都曾指出，20世纪50年代以来，美国类型电影在走向智慧与成熟的同时，失去了它的普遍性。“假如没有几部光彩照人的作品（或者至少是非常新颖独特的作品）出现再次激起灵感、革新技巧、触动那些已经趋于程式化的实践，诱发出隐藏在所有新艺术浪潮背后不断变化的情趣的话，可以说（好莱坞电影）已经具备了走

1 ［明代］李渔：《随笔全集·闲情偶寄》，巴蜀书店1997年版，第54、56、54、12—13、54、56、12、8页。

下坡路的一切历史条件，从此走向没落衰败。”好莱坞的复兴，全在于它“总是能很快融入新潮流”，“懂得在最佳时机推开摄影棚的大门，迎接时代的气息”。[1]20世纪70年代，30岁的斯皮尔伯格仅凭一部《第三类接触》就创造了奇迹，乔治·卢卡斯编导的《星球大战》引起“一种新的电影类型的产生”，希区柯克的封镜之作《短夜》和《美人计》一样，是将“两种类型结合起来”[2]的“混型”形态，即“非类型化”的创新形态。

加达默尔在《哲学解释学》谈及“艺术品代表着一种独特的意义建构”[3]。独特，就是超乎寻常有别于他者的创新性。在影视意象的创造与传播中，无论是创造者在第一文本内的原意义建构，还是接受者在阅读、接受中的意义再建构，这种意义的生成都是他们借助意象之意表达自己对世界的体验。在接受活动中，受众的接受作用往往表现为互相矛盾的两种趋向，定向期待与创新期待的互动与转换。受众审美经验的期待视界作为接受主体的阅读主体性，一方面以自身约定俗成的方式规定着对影视意象阅读的审美选择、定向和同化过程，而不是纯然被动地接受作品的信息灌输，即定向期待；另一方面又在不断打破审美惯常模式，变革自身视界的传统结构，以开放的姿态接受影视意象与原有视界不一样的东西，接受意象传播的新内容、新形式和阐发的新意义，这便是创新期待。影视意象创造必须顾及受众期待视界中定向期待和创新期待这既对立、又互动、且又不时互相转换的两种成分构成。在美国旧好莱坞盛极而衰的历程中，美国观众不喜欢老掉牙的大团圆结尾，说明受众的定向期待并非一经定型即一成不变。受众在艺术接受过程中的创新期待，是接受者的审美经验对媒介产品的一种异化趋向，表现在接受者审美期待中求新、求变、求异的主导方面。旧好莱坞影片的制作者们，意识到他们是在直接向公众传播或出售其产品，接受者是观众，所以在影片制作中，首先注重迎合公众的观赏需求，积极研究、揣摩公众的定向期待，逐渐形成定型化和程序化的选材、情节、人物、立意及其相应的影像、风格、技巧等表达方式，依照不同类型要求或样式规定制作媒介产品，甚至形成一些相对稳定的配方程式与程序，明显地表现出情节

1 ［法］弗朗索瓦·特吕弗：《奥逊·威尔斯论评·序》，陈梅译，中国电影出版社1986年版，第36页。

2 ［法］弗朗索瓦·特吕弗：《眼之愉悦》，王竹雅译，凤凰出版传媒集团凤凰出版2010年版，第38—42页。

3 ［德］汉斯-格奥尔格·加达默尔：《哲学解释学》，夏镇平等译，上海译文出版社2004年版，第78页。

程序化、人物定型化、话语通俗化、制作配方化的特征，以求易于为大众所读解。但是当类型生产和类型传播达到极致时，极则必反，于是同受众的创新期待呈两极对立，致使观众生厌，便异化为被受众厌倦的传播形式。

20世纪60年代，以新好莱坞电影为龙头的当代整体综合美学新话语，表明顺应科学的综合化、整体化发展趋势。人类思维由原来细分化单向发展朝向细分化与综合化相结合的多极方向发展，对当代人类艺术思维和审美思维的综合化与个性化相结合的“整体综合”趋向，以及电影电视整体化整合美学的形成产生决定性影响。当代人类企望通过影视媒介全面而完整地认识包括人类自我主观世界在内的整个世界，企望通过影视话语把握日益复杂的物质世界和精神世界，并渴望影视话语风格的多样化，陆续形成一种同一性的创新期待的整体意识。它反映了当代人类新的思维样式、思维水平和新的目标要求，必将推动影视文化固有的历史风格的革故鼎新，必须以创新的话语适应当代人类新的审美诉求，多样化的诉求。

2. 语言与言语

电影电视文化也是一种话语形态。我们所谓的“话语”，相当于索绪尔将法语中“语言（Langue）”和“言语（Parole）”两者之和总称为“Langage”。“话语”囊括了语言和言语。话语实践，既包括约定俗成的人类语言活动及其言说、书写机制，也包括个人规则性言语活动及其言说、书写机制。语言是具有集体契约性和相对稳定性的思维与表达的机制体系，言语则具有个人规则性、变化性。“语言是普遍的，而言语的过程，作为一个时间过程，则是个别的。”[1]实践表明，当个人化的影视言语一经复制、积淀为影视语言后，即面临两种命运的抉择与分流。一种依照规则化、语言化方向继续“克隆”与沉淀下去，成为制造模式与公式的模具，渐渐陈腐；另一种则沿着个人化、言语化途径不断革故鼎新，求变求新，成为确保影视话语和影视语言更新发展、常绿鲜活的新生长点。言语化是语言创新的必由之径。

德国现代哲学家恩斯特·卡西尔说：“从某种意义上可以说一切艺术都是语言，但它们又只是特定意义上的语言。它们不是文字符号的语言，而是直觉

1 ［德］恩斯特·卡西尔：《人论》，上海译文出版社1985年版，第156—157页。

符号的语言。”[1]影视艺术所以是“某种意义上”、“特定意义上”的语言，就在于意象之象媒介，诸如线条、色彩、图像、形体、影像、声音等，都是信息载体，意念和情感的物质性载体，思维的工具，又都具有传播与交流功能，即具有类似语言的功能。同时，必须具有一定的条件性和限定性。

影视意象是一种媒介语言，以影像、声象、事象及其境象为主要媒介的意象符号语言，并非完全等同于人类的自然语言。意象媒介语言是在缺乏或超越人类自然语言的前提下进行交际的语言，又是在一定群体中使用的语言。因此，在影视意象话语的理论研究中，奢求一套与人类自然语言一样完整、定型化的语言体系，几种定型的类型话语模式，甚至普遍有效、绝对有效的独特的“单词、造句措施、语形变化、省略、规律和文法”，这不仅徒劳，而且有害。倘若有之，它必将阻碍其话语的创新，桎梏影视话语的发展。

人类自然语言注重趋同化。只有在同一语言集团内实现趋同化具有共通性，形成集体的契约和约定俗成的规则，言语才能积淀为语言，语言才能流通。然而，包括影视意象语言在内的一切艺术媒介语言，它们同人类自然语言的重要区别之一，就在于它们不仅要传播与交流思想、情感和信息，还要塑造形象，反映人类主客观生活，以此提供娱乐、陶冶情操、影响观念、发展文化、拉动经济并服务于大众，发挥包括审美功能在内的整体价值与功能。媒介语言重在创新，以新为美，拥有“独特的意义建构”。

顺向适应和重复重写型的影视意象语言与影视作品，在一定时期内，对影视意象、主导或传统的影视意象风格及其美学观念的确立和发展固然发挥着积极作用，但只要超过一定的数量界限与限度，它又会异化为阻碍和桎梏影视语言、主导或传统的影视风格及其美学观念发展的消极因素，必将被否定方面所克服。一切艺术话语媒介，美在生命动态过程的展现，美在发现，美在创新，美在多样。大量地顺向适应、复制与重写，呈绝对肯定状态，必然导致定势化、雷同化、划一化和模式化，则与艺术自身发展规律和美的创造规律以及人们的审美需求相悖。一套电视节目、一种电影类型、一位主持人，纵使明星，一旦千片一面、千口一腔，一如既往的腔调、面孔和招式，终将招致审美疲劳，为观众所厌弃，化作流星。未经变革创新的影视意象创造套路和类型片模

1 ［德］恩斯特·卡西尔：《语言与神话》，于晓等译，生活·读书·新知三联书店1988年版，第167页。

式，都将沦为套话和陈词滥调。而美国导演奥逊·威尔斯、希区柯克和新好莱坞导演科波拉、卢卡斯、斯皮尔伯格和斯科塞斯等人的功绩，也正在于他们于不同时期、在不同程度上反叛、解构并革新了旧好莱坞话语的僵腐模式，注入一定的新鲜血液和气息。

奥逊·威尔斯的《公民凯恩》，所以被视为经典电影的碑标式作品，只因“从1940年以来，电影中一切有创见的东西都来源于《公民凯恩》和让·雷诺阿的《游戏规则》”[1]。它与20世纪三四十年代的好莱坞影片相比，其迥然相异之处是它不属于任何一种类型模式。影片虽然具有侦探片、纪录片、传记片、新闻片、歌舞片等诸多类型片的特点，“有些部分看上去像是一部朦胧的表现主义的‘艺术片’，有些部分则像一部新闻片，而有些部分又像一部1941年出品的好莱坞影戏”[2]；但它却不属于任何一种类型，而是在“混型”与“混血”中开拓出来的新的话语风格。影片将重客观物象与重主观视像这样两种不同倾向融合一起，在忠实于外在世界的整体表现的同时，又极富有想象力地表现了幻觉的过程，既有纪实主义的真实表现，又有表现主义的抽象隐喻，并能有机地融为一体。同时表明，只因奥逊·威尔斯“能受益于全世界的文化”，才能创作出“与过去所做的一切截然不同的那一部影片”，“透过语言呈现风格，创造意义”。[3]

出生于1961年的美国新生代导演菲尔·乔诺，他执导的《最后的分析》（Final Analysis，1992），其情节、细节都因循了希区柯克《晕眩》的叙事话语模式和叙事策略，也是悬念迭起的惊险影片。同是爱情加犯罪的题材，并以旧金山为故事发生地，也起用明星，并让女性成为罪案的焦点和制造者。不过，它却明显地以弗洛伊德的精神分析学为叙事框架，情节构思愈发波谲云诡。著名的精神病理学家巴尔·艾萨克在为迪安娜·贝勒治疗中，结识了她的姐姐、美貌撩人的希瑟·埃文丝并被拨动心弦。在一次情绪失控中，埃文丝用举重哑铃“误杀”了自己的丈夫。艾萨克为之鞠躬尽瘁，在法庭上极力为其辩护，成功之下却发现自己已经沦为一个罪恶阴谋的工具。原来埃文丝姊妹一直利用他

1 ［法］弗朗索瓦·特吕弗：《奥逊·威尔斯论评·序》，陈梅译，中国电影出版社1986年版，第2页。
2 ［美］吉·麦斯特：《什么不是电影？》，《世界电影》1982年第6期，第47页。
3 ［法］弗朗索瓦·特吕弗：《奥逊·威尔斯论评·序》，陈梅译，中国电影出版社1986年版，第4、3、29页。

的社会地位、声望和爱恋，让他成为实现她们掠取巨额保险金阴谋的遮蔽。直至一场关涉弗洛伊德学说的演讲，从紫罗兰、百合、康乃馨的象征语义中省悟，从而开始新的介入，情节亦即一波三折，愈发引人入胜。加之影片强化了性爱与暴力因素，声画造型语言力求生活化与写意化相结合，因而取得艺术上一定的成功。这正是该片在“老格式”上添加“新皱纹”的效益。

所谓类型“老格式”是指由于相同或相似的题材和技巧而生成的定型化影视话语范畴、种类、形式与风格样式。它也是一种模式和格式。类型模式是依照不同类型要求或样式规定制作影视片。美国影片分类学家曾列出75种故事片和非故事片的类型模式。在故事片名目下，人们较熟悉的类型片有西部片、强盗片、歌舞片、喜剧片、恐怖片、科幻片、灾难片、战争片、体育片，等等。类型影视话语明显地表现出情节程序化、人物类型化、话语通俗化、制作配方化的特征。它既是一种影视生产方式，也是一种影视艺术产品标准化的规范。

好莱坞电影，由于其影片大都具有类似情节剧和动作片倾向，颇像依据某种配方程序通过电脑把一个个片段机械地排列组合起来的产品。“老格式”是其中具有稳定性和诱导性的电影语言成分，令观众“一看就能懂”，易于接受读解；而其间的“新皱纹”则具创新性，是任意性和非诱导性的个人化电影言语成分，使人“动一番脑筋”才能看懂，因而在耳目一新中备感快意。一部影片话语的创新或守旧程度，将决定于其重心支点在电影语言“老格式”与电影言语“新皱纹”的交融地带中如何偏移的尺度定位上。好莱坞一般类型电影的弊病，正在于“老面孔”重于“新皱纹”。《最后的分析》由于叙事意象话语显然是用希区柯克的瓶子装自己的酒，情节转折的要素尚欠足够的生活真实的依据，灯塔塔楼的情节斧凿过重等，致使该片未能获得票房上的更大成功。

特吕弗说：“真正吸引观众的并非规则，而是例外。”[1]美国学者约翰·费斯克也以传播学和符号学的视角将“惯例”解释为：一指尊重常规的行为；二指流行艺术家沿用习惯的创作风格，并强调“创新性的、反常规的传播代码逐渐

1 ［法］弗朗索瓦·特吕弗：《眼之愉悦》，王竹雅译，凤凰出版传媒集团凤凰出版2010年版，第13、38页。

为大多数人所采纳，并变成新的常规”[1]。规则、惯例是以相似性、恒定性为表征的常规化、积淀性语言型产物。“例外”则以非常规的个体差异性、新异性为旗帜，具有无拘无束的随意性、变化性，富有言语色彩。中国新一代导演陆川，他反思自己编导的首部影片《寻枪》(2002)的创作，意识到由于影片容量所限的忍痛割舍，致使配角“有点符号化”。这实则已经触及一定时期内中国电影创作的一根软肋，即电影符号学理论流行时期，由于误传、误读或误解而导致一种重象征意象符号的褊狭性“惯例”，误导一些创作者脱离现实生活土壤和受众审美实际，追逐意象的象征化、写意化或类型化，致使影片不同程度地桎梏了媒介文化整体价值的创造。

基于对被误读了的“符号”及其褊狭性“惯例”的反思，陆川编导的第二部影片《可可西里》(2004)则努力去符号化桎梏，破类型化惯例，真诚地直面生活实际和内心实感。陆川痛下决心：“必须依照真正的可可西里天、地、人来展现这一幕人间壮剧，决不能再继续编织一个人造戏剧的‘诱人’故事。”[2]故此，片中所用演员大多是接近实际生活中的巡山队员，甚至还有原来的盗猎分子，他们的表演带有天然的个性棱角，加之影片大都在实地现场拍摄，片中人物与自然境象都拥有近于原汁原味的本色真实感。即便是武装盗猎匪徒头目，也全无象征符号和类型元素，几乎与常人无异。对片中的故事及悬念要素，影片不仅不去刻意铺排雕琢，反而散化或淡化，甚至留白、缺位。比如，枪杀强巴的枪手是谁，日泰之妻的去向，刘栋何以在女友冷雪身旁哭泣，运载嫌犯的卡车似乎来去无踪，等等。也许正因这些缺失元素的存在，意象创造才显现出生活原生态的突发性、散漫性和暧昧性，让人感受到影片意象确实呈现出生活的自然逻辑和本来面目，闪烁一种与众不同的纪实风格，并令观众心中永远悬浮着那些悬念。

破除符号化、类型化的常规惯例，直面生活实际和内心实感，使陆川影片在探讨人性价值方面得以深度开掘。事实上，人即价值本体，人的行为即价值源泉，人的发展即为价值结果。在高度文明的社会中，人与人性价值乃是核心价值

1 [美]约翰·费斯克：《传播研究导论：过程与符号》，许静译，北京大学出版社2008年版，第12、69页。

2 陆川：《青春只有一次》，《当代电影》2004年第6期。

的重要组成部分。《寻枪》即已重在“展示一个人，展示一个世界”[1]，着力发掘人及其内心世界价值，揭示人们精神世界的失落、迷失与扭曲同其社会生活状态及所处客观外在世界之间的关联，诠释重塑自我、释放焦虑、赢得尊严、实现公平正义的应由之径。《可可西里》触及了人的生存状态，自然的存在与人的存在，形成面对大自然资源“为生存而劫掠”和“为生存而保护”的两极对立，弘扬了普通人的理想及其精神价值与生命价值。而《南京！南京！》不惧风险，旨在悖逆自认为“已经很符号化的南京大屠杀的历史”，在以往影片制作中形成的“惯例”，而“选择一种外部世界能听得懂的价值观”[2]，即探索一种相对于审美“惯例”而能够为“外部世界”更多民族与国家的人们所理解的“例外”表现，以表述更具普适性的价值观，亦即通过对救赎与尊严母题的多元性阐述，实现对人与人性价值思考的独特表达。《王的盛宴》则揭示只可“定天下”而不可“共天下”的“王的”人性异化与扭曲。

好莱坞的“三点布光”风格和“五种基本光”模式，业已成为电影传统式布光之道。中国影片《霸王别姬》的光效“反其道”而用，以逆光造型为主导，构成系统，形成气候，重在写意，成为自己独特造型风格要素之一。与此相应合，声画语言注重透过正反并置的差异构成正衬或反衬，用以表情达意，生成意味隽永的艺术美感。片中多处渲染鸽群欢快自由飞翔的哨音，成为推进外在情节和内在欲望动机发展的新动力。小豆子自悟、自省和救起弃婴时的清亮钟声，是救赎的警示，亦在“点睛”。至于音乐及其配器，无论京剧或昆曲的唱段、鼓乐，还是激越的京胡、悲凉的洞箫、急骤的板鼓，都恰到好处地烘托了人物的心境、情节的语境、审美的意境，彰显了影片文本的本土性、地域性、民族性，以及有别于现代或传统话语的独特性，成为融现代意识于中华文化传统主体结构之中而重新构建的当代个性风格元素。

影视艺术媒介所以是“某种意义上”、“特定意义上”的语言，还在于伴随某种特定条件的改变，原为语言意义的话语可以演变为言语；反之，原本言语意义的话语亦可转化为语言。20世纪60年代的新好莱坞电影话语，就是在原有类型化电影语言的基础上，经过非类型的言语化创新过程，逐渐形成的反类型的电影语言。诸如《邦妮与克莱德》、《毕业生》等影片的所谓非类型化与反类

1 陆川：《〈寻枪〉二三事》，《电影艺术》2002年第2期。

2 陆川：《拍一个不一样的1937》，《成都日报》2009年4月22日。

型，实则是在离散与解构旧好莱坞旧有类型语言的同时，实行一个更高层次的新类型化阶段的启动，实现一个对新配方模式的形成与稳定的过程，随着时间的延续，进而固定在文本上和新类型生产方式中，必然是又一种类型“新的常规”来临，并且期待新的“例外”的解构。窒息影视话语发展的并非全然是类型与模式，而是“类型化”与“模式化”。

这表明，影视话语的语言与言语、常规与例外、守常与创新是对立统一体，无不在一定条件下既可对立存在，亦可相互转化，还可处于相互渗透、融合过渡状态。清人李渔认为，“有创始之人，即有守成不变之人，有守成不变之人，即有大仍其意，小变其形，自成一家而不顾天下非笑之人”，即创始、守常、革新三者。他一方面强调，千古文章词曲“总无定格”，既然“世道迁移，人心非旧”，艺术创作“亦当与世迁移”，不可“扭于世俗之见”而“执死法”，“贵新奇”；另一方面又强调，“格局，有一定而不可移者，有可仍可改，听人自为政者”，须区别对待，“择其可增者增，当改者改”，不可“一味趋新，无论可变者变，即断断当仍者，亦如改窜，以示新奇”，况且“新奇，在中藏，不在外貌，在精液，不在渣滓”，“但须点铁成金，勿令画虎类狗”，新奇须新而妥、奇而确，“妙在自然”。[1]显而易见，李渔的艺术话语求新观，就是“改”与“仍”、变易与守常、创新与承袭的辩证统一，兼顾语言与言语、观众的定向期待与创新期待。

在人类文化的发展进程中，“一种力图保存旧形式而另一种则努力要产生新形式。在传统与改革、复制力与创造力之间存在着无休止的斗争”[2]。传统影视话语重在建树个人言语基础上的类同性语言，现代电影话语旨在颠覆与解构类同性语言凸显个人言语化，当代电影话语则在诸多话语基因的综合中建构新型的个性化语言。自20世纪60年代起，世界电影即已开始跨入以整体综合美学为特征、多元共生的当代阶段。当代电影话语几乎兼容了从电影幼稚怯懦的起步到今天数字化技术应用所催生的种种语言与言语形态，种种意象创造风格。当代影视的整体综合意象美学发展趋向，恰似“各种各样表面上四散开去的射线都

1 ［清代］李渔：《闲情偶寄：词曲部·演习部·居室部》，《李渔随笔全集》，巴蜀书社1997年版，第40、40、57、14、8、118、47、57、47、47、47、57、116页。

2 ［德］恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第283页。

可以被聚集拢来并且引向一个共同的焦点”[1]。

二、本立而道生

影视意象创造中，在意与象、雅与俗、守常与变易、定向期待与创新期待诸多两极对列的天平上，伴随创作者与欣赏者审美重心的移动和倾斜，都会导致影视意象质地及其审美趋向与风格、审美趣味、审美效果的改变。孔子《论语》开篇即提出“本立而道生”，强调事物的主要矛盾及矛盾的主导方面，将决定“道”的确立及其生成形态与性质。其中，“本立”也决定了风格之“道”。

1. 滋味与风格

法国当代学者热拉尔·热奈特（Gérard Genette，1930—）认为，“风格始终陪伴着语言，成为语言的典型侧面”，“风格即语言的表达功能”；同时又认为，“‘风格’事实就是言语本身”[2]。这是在说明，风格存身于语言与言语中，既有语言的风格，亦有言语的风格。在中华文化中，风格一直同文学艺术话语及其意象的滋味、风味、风骨格力相伴。

英国艺术批评家克莱夫·贝尔（1881—1964）强调艺术是“有意味的形式”。意味，就是审美趣味。战国时代，《吕氏春秋》就把“声色”与“滋味”组合一起，提出对“声色滋味”“利于性则取之，害于性则舍之”的“全性之道”。其后，“滋味”一词又随同晋代兴起的“风格”概念扶摇直上，其含义于两晋南北朝时期明确指向对文学艺术家及其作品格调特色的鉴赏与品评，即如西晋葛洪《抱朴子·外篇》中的诸子之书“风格高严，重仞难尽。是偏嗜酸甜者，莫能赏其味”；南朝钟嵘《诗品》中的“五言居文词之要，是众作之有滋味者”；刘勰《文心雕龙·议对》中的“亦各有美，风格存焉”；北朝颜之推《颜氏家训·文章》中的“古人之文，宏材逸气，体度风格，去今实远”。

风格，是一个时代、一个民族、一个地域、一个集团或者一个人及其话语（包括艺术话语）在思维方式、思维内容以及意象其象与其意，即表现形式与内容的有机融合与统一中所显现出来的总体风貌和个性特征。风格，既有群体

1 ［德］恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第281页。

2 ［法］热拉尔·热奈特：《虚构与行文》，史忠义译，百花文艺出版社2001年版，第197、83、199页。

的风格、语言的风格，也有个体的风格、言语的风格。影视风格还有特定影视技术与技巧的系统化运用所显现的个性特征。正如明人谢榛一譬，如江南诸郡造酒，皆以曲米为料，酿成则醇味如一，而善饮者尝之则说："此南京酒也，此苏州酒也，此镇江酒也，此金华酒也。"其美虽同，尝之各有甄别。美同而味别，就是风格的差异。

刘勰《文心雕龙》中的风格专论"风骨"、"体性"，引领后人从不同角度探讨风格及其本质，故有"风骨格力"（明代屠隆）、"性情气骨"（清代刘熙载）、"神气即风骨"（清代李重华）、"一家之语，自有一家之风味"（宋代姜夔）、"格调即神韵"（清代翁方纲）、"调即思之境，格即调之界"（明代王世贞）诸多之说。总之，风格是某一话语整体系统的个性特色，是意象的风、气、骨、格、调、味、韵，也是意象的一种独特境界，意象的深层结构。简言之亦可谓影视意象之韵、之味。

法国语言学家A.J.格雷马斯"把意义成分叫做义素"。因此，任何艺术作品的意象便都可视为"象"与"意"，即"内容形式"与"内容实体"这两种类型的义素接合。既然"只有接合才是复合的"，那么，象与意这"两个极义素"复合而成的"第三个义素"及其整体系统，就是"复合义素"系统，它既是S，也是非S，同时又既不是S，也不是非S。这正如一个有机体的每个细胞包含两组完整的染色体，每一组既来自父母双亲，又有别于父母双亲的一样。格雷马斯的《结构语义学》还认为，"两种可能的义素接合"，"其特征是其中之一在义素复合项中占支配地位"。[1]这占支配地位的就是"本"，它决定"道"的生成形态。《艺概》说："气有清浊厚薄，格有高低雅俗。"[2]影视意象风格，作为意象复合项整体系统的必然产物，其象与意的"清浊厚薄"、"高低雅俗"所呈现的质、量、度，便决定了影视作品意象整体系统中何者为"本"，"立"于"支配地位"，亦即决定其风格与美学之"道生"形态。

在意象整体结构内，象与意两个极义素的接合项、亦即所谓"妙有虚实"的"第三个义素"及其整体系统中，占据支配地位的是主观虚灵之意还是客观实在之象，形成了"一种是作为内在（Immanence）的意义，另一种是作为

1 ［法］A.J.格雷马斯：《结构语义学》，蒋梓骅译，百花文艺出版社2001年版，第27、31、30页。

2 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第82页。

显现（Manifestation）的意义”[1]，这样以“意”为主或以“象”为主的两极对列的两大影视意象风格与影视意象美学。即一种侧重于“象”，由机械“自动生成”而“显现”意义的再现性纪实主义或现实主义风格与美学；另一种偏重于“意”，以“人的参与”而生发“内在”意义的表现主义风格与美学；再一种就是由这两极对列的相互渗透而生成的复合风格及美学。于是，便产生了影视意象世界中纪实主义、表现主义、整合主义三大美学潮流，并且由于“象”与“意”及其从属的不同构成要素，以其质、量、度于其间距以“本”的支配地位，因而由此衍生了纪实意象风格、“中和”意象风格、意念风格、奇异意象风格、影戏风格、综合意象风格六种基本风格模式及其美学之道。

技术发明为电影电视的产生和纪实意象风格及其美学的确立提供了可能性。由于传统的影视摄录设备自动生成的方式与作用，使影视片可以自动地“应物象形”和“随类赋彩”，其影像和声音浑然天成，制造了超越形似观念和美学理想的“再现世界原貌的神话”。“纪实意象”风格及其美学以“立象”为“本”，强调影像及声音对大自然的完整模拟，追求“仿真”和“不让人介入”的再现性，使其“物像的存在如同指纹一样反映着被拍摄物的存在”。巴赞倡导的“完整的写实主义的神话”[2]，所想象的就是再现一个声音、色彩、立体感等一应俱全的外部世界的幻景，实质是注重机械复现现实的技术主义美学之道，认识论上的直觉主义和现象学的美学，亦即传统型的纪录美学与纪实美学。

诸如卢米埃尔的影片、弗拉哈迪的《北方的纳努克》和一切传统意义上的纪录片，以及像意大利影片《偷自行车的人》，虽然有故事，有情节，有人物，但影像与声象及其境象都偏重纪实，当属叙事性纪实意象风格及其美学之道。其在银屏这一“现象学的框架”内映出的影像画面及其声音，重在影像直观的客观纪实。然而这个直观，已经不完全是客观自然的客观实在。既然经过摄制者之手和镜头的聚焦，由客观物象、声象一变而为意象之象，经过了“心之自然”的思维过程，即为思维的对象化产物。纪录片中被记录、被实构和被诠释的对象，已经从作为个别性自然的实在直观，延伸并概括为一般性自然的本质直观，至少直觉地反映着某一种、某一范畴内人类的生存状态。因此成为具有某种共通性和一般性的意识内容，包容着意识对象及其被给予方式，从而

1 ［法］A.J.格雷马斯：《结构语义学》，蒋梓骅译，百花文艺出版社2001年版，第31页。
2 ［法］安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，中国电影出版社1987年版，第14、21页。

由原本知觉体验的实在内在延伸为认识体验的一般内在，具有偏重客观记录与诠释的价值与意义。电影电视的客观纪实意象风格及其美学，也就成为现象学范畴的风格样式和现象学美学。

电影电视的纪实意象美学，其意指对象带有客观的因素，其实在内容隐含着主观的因素，构成声画视听美学的意象两端。客观的一端与意象之外的被摄客体相应，主观的一端则与意象之外的审美主体对应。这表明纪实主义及其影像、声象美学的现象学性质及其审美过程，还必然受到客观方面的物象一极和主观方面的自我一极的影响，其意义世界的创造依然决定于本文语境与观众语境的对接程度。巴赞宣称完整现实主义电影拥有意向的含糊性、解释的不明确性，正是这种观念的体现。倘若“主观方面的自我一极”即主体性得以强化，重心偏移，其意象风格则会像维尔托夫的《持摄影机的人》那样，演变为主观化纪实意象抑或现代主义的纪实意象风格及其美学之道。

影视意象同样“有造境，有写境，此理想与写实二派所由分”[1]。同重在自然生成和“写境”的纪实主义、现实主义及其视听美学相对，表现主义风格及其意象美学重在“造境”和“不可以无我”的主观创造性，其“本”在于强调尽意，“以意为主”，甚至“专以意胜”。表现主义美学实质是强调主观意识表现的美学之道。这种美学注重人类内在世界和制作者“自我意识的外化”，因此不仅寄希望于技术、技巧与形式，并且重视声画本体的造型化、情感化和艺术化，通过主观化的“取境”、“构象”、“造境”乃至变形化的“离形得似”，以求得主观内在的真实，即“意取象外神”的神似真实，追求“象外之象，景外之景”和“言外之意”。这种语境和语义的创造，将完全仰赖于影视作品的创作者主体与欣赏者主体两个“自我”、两个主观能动性的对接。可以说，表现主义美学，既是重在构象、造境、神似、含蓄的形式主义美学和技巧主义美学，也是重在个人化的主体性美学。

在表现主义的影视意象系统中，以“意与象合”为本，象、意并重，二者在复合项及其整体系统中大致处于均衡状态，所谓“执其两端，用其中”，体现为“中和”意象风格与“中和”意象美学。中和意象之“意”，主要包蕴欲、情、思。这种欲望、情感、思绪与意象之“象”相呼应且又均衡，虚实

1 王国维：《人间词话》，人民文学出版社1982年版，第191页。

互溶。诸如中国影片《黄土地》、《城南旧事》、《早春二月》，俄罗斯影片《第四十一》、《西伯利亚理发师》，法国影片《漫长的婚约》，所体现的象、意均衡的“中和”意象风格及其美学，所以能够实现声画造型与表述结构同主观意识的表达相依相托，有机统一，虚实相映，意、象应合，其纽带就是个人化的独创性、哲理化的思辨性、时空化的心理性、形式化的美感性、高雅化的文化性、言语化的多元性。这些也就构成影视艺术风格与表现主义风格及其美学上的显著特色。

意象之“意”所含有的意中之“义”，似应涵盖识、理、道乃至观念形态。而其理，至少包括事理、情理、义理、道理。因而《艺概》概括为“有道理之家，有义理之家，有事理之家，有情理之家”[1]。在表现主义的影视意象系统中，以道为重，以理为本，意象之象只是“寓理之具”，理念在象与意的接合项中占据支配地位，就形成了“意念意象”风格及其美学之道。爱森斯坦的蒙太奇观念，强调“通过蒙太奇形象而有机地体现出统一的思想概念——贯穿在电影作品的一切构成因素和细节当中的思想概念”，使他的蒙太奇理论和依此理论创造的体现“思想概念”的意象及其话语，成为“形象地体现出对现象的观点的美学”。[2]作为宣传性影片，像由纳粹德国女导演制作的《意志的胜利》（1934）和苏联电影家罗姆导演的《普通的法西斯》（1965），面对德国法西斯及其意识形态同一现象，从宣扬与批判两个对立的角度，阐发了决然相异的观念，说明意念意象美学作为“观点的美学”，同样呈现多元化趋势。像中国动画影片《三个和尚》，美国影片《通天塔》，德国影片《罗拉快跑》，英国影片《滑动门》，法国、意大利、瑞士合拍片《甘泉玛侬》，韩、美、法、捷合拍片《雪国列车》等，其影像、声象、事象及其境象的“立象”，都旨在透过意象整体“尽”传某一理念或观念之“意”，甚或营造了一个整体化的寓言意象，从而彰显意念风格及其美学之道。

意念意象美学不同于纯意念美学的本质属性，在于凭借叙事之象表达某种意念，是以形象为主要载体的表达，而不是抽象的表达。例如法国电影人克劳德·贝里编导的《甘泉玛侬》（Manon des sources，1986），根据小说《山泉》改编。影片以简洁明快的情节结构表达了冤冤相报、因果轮回的传统主题。与

1 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第1页。

2 ［俄］尤列涅夫编注：《爱森斯坦论文选集》，魏边实等译，中国电影出版社1962年版，第281、255页。

其说这是一部融入希腊悲剧特征的情节剧，还不如说是以隐喻叙事为特征的寓言体。片中帕皮特曾热恋玛侬的祖母弗萝瑞特，并一直为她在自己去非洲服役期间嫁给一个外乡人而怀恨在心。于是10年前，伙同侄子谋害了弗萝瑞特的儿子让，并趁机攫取其田产，因而致富。而少女玛侬拒不离乡，旨在伺机复仇，在她美丽纯洁的外貌下隐藏着一颗被仇恨煎熬的心。影片结尾竟峰回路转，图穷匕见，原来这一切都是骨肉相残，揭示了帕皮特叔侄“害人”即“害己”、玛侬逼尤格林发疯复仇亦即“同室操戈”的本质，以此警世。影片为求隐喻叙事、以事明理，以泉水意象统领全片，情节结构简要而鲜明，对于帕皮特与弗萝瑞特的往日恋情以及10年前帕皮特叔侄谋害让的前后情节，只是透过人物对话和话外音一笔带过，间接交代，不仅留给观众想象思索的空间，增强了悬念和神秘感，并且由于减头绪、立主脑而使影片节奏明快，主线单纯鲜明。影片多以自然风光为主，构图优美，反衬人间罪恶的龌龊。影片开头钉棺材的镜头与影片结尾帕皮特尸床的画面首尾相顾，遥相呼应，特别让新来的年轻教师出现在钉棺材画面中，也隐约传达了创作者寄希望青年一代埋葬罪恶观念、罪恶世界的美好愿望。

“新即奇之别名”。在影视意象及其整体系统的构造中，制作者“爱奇务险，远出常情之外”[1]，并将此推向极致，以此为根本，从而创造出远远超越常情常理的反常态、抑或异常态的“奇象”和“异境”，便形成反叛传统的“奇异意象”风格和奇异意象美学之道。20世纪20年代前后，德国表现主义电影的代表作《卡里加里博士的小屋》（The Cabinet of Dr. Caligari，1920），将全片的意象创造通统纳入一个精神病妄想狂的主观视界，因而构造出一个违逆透视规律、透视比例的梦魇般的变形世界。刘易斯·布努埃尔编导的超现实主义影片《一条安达鲁狗》（1928），全然摒弃了传统的叙事逻辑和惯用模式，创造了诸多奇异的潜意识的隐喻意象，构建出梦幻的奇境、异常态意象和异常态结构。奇异意象美学话语显现着极端个人化的言语特色。

当代电脑成像、电脑绘画技术的兴旺发达，不仅革新了传统影视制作工艺，并且催开了科幻电影与大片的繁茂灿烂之花。当代影视数字技术和虚拟现实技术的采用、创新与普及，实现电影与电视及多媒体的结合与渗透，以新的

1 ［唐代］殷璠：《河岳英灵集》（卷上），《唐人选唐诗》，上海古籍出版社1958年版，第67页。

媒体、新的媒体艺术形态，为当代影视意象创造与传播提供了前所未有的可能性与无所不能表现的极其广阔的天地，创造了数不胜数的奇特意象和奇异幻境，使影视意象创造与影视文化在当代历史阶段日臻完善完美，别开生面，步入新的辉煌时期。如果说1977年乔治·卢卡斯摄制的《星球大战》是撞开了影视数字化大门，以奇幻意象使影视话语的当代化趋于成熟，焕发新的活力，从而步入当代影视日趋成熟的里程碑，那么，彼得·杰克逊的《魔戒3：王者归来》则以既奇异又逼真的新异意象标志当代影视世界由于实现艺术与高技术新的结合而走向新的辉煌阶段。

法国导演梅里爱首先“将电影引向戏剧的道路”，实现纪录电影的戏剧表演化和叙事化，奠立了电影戏剧美学的第一块基石。美国导演鲍特把电影引上电影故事道路，被美国人称为“故事影片之父”。格里菲斯后来居上，发现舞台的假定性与时空局限性，创造性地将初具综合性质的电影与小说接合，使电影成为小说化了的或讲故事的形式，通过自己的电影制作实践，实现了超越话剧、用电影表现历史的壮举，将传统的叙事话语引入电影并在电影艺术中得到确定，成为艺术地“综物为象，述事宣情”的表现性载体，从此开创了他自己称之为“电影剧”、同时代人称之为“影戏”，即戏剧性叙事电影意象及其美学之道的广阔天地。

无独有偶，电影在中国伊始，亦被称之为“影戏”。1926年后，“影戏”则从“电影”概念中分离出来，专指其中当时作为一种“无言剧”的“影剧”。影视意象之象的塑造，完全服务于情节性叙事或“讲故事”，影像及其声音为“戏”而立，这类影视片就沉淀为“影戏”风格与影戏美学之道。它包括正剧、喜剧、悲剧、悲喜剧风格及其美学观念。由于有了人类历史本身，就有了叙事，叙事存在于一切时代、一切社会、一切地方，特别是情节性、戏剧性叙事意象已经成为民众最易于接受的传统审美情趣投射对象，因此，影戏意象风格与影戏美学拥有作为电影艺术主流话语风格与大众美学形态的天然条件，其意象话语也就成为传统叙事风格及其美学之道这种最具有传播与交流活力的语言。

纪实意象风格、影戏风格、“中和”意象风格、意念意象风格、奇异意象风格，这五种基本风格可谓是影视意象的“语言”范畴的美学风格。

在电影及电影艺术、电视与电视艺术及其话语的发展过程中，由于相互影

响、相互借鉴，在实现纵向与横向同其他媒介、其他话语、其他风格与美学的交叉融合中，所形成的“第三个目的项”，就是“复合意象”风格与复合意象美学。这复合亦可称谓“综合”。追本溯源，自电影电视诞生以来，任何影视风格及其美学之道的形成，无不经历种种形式与程度不一的复合过程。杂取种种的复合意象风格及其美学，有正复合式“整合”型，所谓“建构”型，也有负复合式“离散”型，所谓“解构”型。由于电影电视在其发展历程中曾分别沿着纪实化、世俗化、高雅化与意识化四个基本方向，以及不同的功能与价值取向发育和发展，渐至形成纪录型、商业型、艺术型和科教型四种影视话语的基本模式与制作方式，彼此渗透融合也衍生了诸多交叉复合式话语形态。所谓“物合而成”，因种种交叉、渗透、融合、复合，就“合而成”并且“离而生”，生成以创新影视意象说及影视意象美学为内核之一的当代整体综合美学之道，是力求将解构与建构、离散与整合、综合化与个性化、世界性与民族性、同一性与多样性相整合、相统一的整体综合理论与美学观念。

当代影视话语及其意象风格的这种“整合为一”的整体综合趋势，其前提与基底“则如众水归海，共为一水”，“如五味和羹，共成一味”。[1]

2. 后现代风味

“五味”说与“和五味”理念始见于春秋时期《管子·宙合》、《国语·晋语》等书，如“五味不同物而能和”，“是以和五味以调口”。唐代文人柳宗元、卢肇等将其提升为一种美学理念，如“极五味之适”（《柳宗元全集》卷三），“成五味之美”（卢肇《海潮赋》）。到了明代，谢榛把“和五味”理念纳入风格气骨范畴，成就了综合思维范式的“全味”美学之道。他认为，自古以来诸家名作的风韵气骨“蕴乎内，著乎外，其隐见异同”，“各有主焉”，有雄浑如大海奔涛，秀拔如孤峰峭壁，壮丽如层楼迭阁，古雅如瑶瑟朱弦，老健如朔漠横雕，清逸如九皋鸣鹤，明净如乱山积雪，高远如长空片云，芳润如露蕙春兰，奇绝如鲸波蜃气，而“学者能集众长合而为一，若易牙以五味调和，则为全味”[2]。其后，文学家赵宧光的《寒山帚谈》论“格调”时，提出“格之取调，犹人体之加饰，无饰不文，无体不立。又如食物之有五味，五味故不

1 ［清代］纪昀：《阅微草堂笔记》，上海古籍出版社1980年版，第334页。

2 ［明代］谢榛：《诗家直说》，《明诗话全编》（3），凤凰出版社1997年版，第3159页。

可阙，然不得失其调和”。其说贵在风格“五味”既不可缺，又必须调和，各有所重。其理念所以弥足珍贵，就在于既有“集众长”的综合性，又有“合而为一”、“各有主焉”的独特性，表明中华文化意象论及其美学观已经具有整体综合思维模式的模坯与坯素。

当今影视话语及其意象风格，确实已具“五味”，有了纪实、影戏、“中和”、意念及奇异意象“五味”基本风格。纪实意象风格和“写实”的影戏风格，分别注重影像、声象及其境象或事象的纪实或写实，偏于物象自然或客观自然的“实”，本本分分，实实在在，因而被视为新老现实主义或传统主义的美学之道。中国传统的和重现实的影视作品，基本精于此道。好莱坞的传统情节片亦曾是此道风范。奇异意象风格与意念风格，则分别注重造象、心象、幻象、奇象、异象或以象释道的“道象”，偏重心之自然或物性自然的主观世界之“虚”，往往被称为表现主义、现代主义或主观现实主义之类的美学之道。欧美的艺术片，特别是形形色色的现代派，均大多在此扎营，甚至推向极致。“中和”意象风格，重在主客观融合，象意相应，“虚实相生”，横跨物象自然与心之自然二界，兼具物象与心象、写实与写意、传统与现代的复合性，但尚无其他足以“立本”的主导之要素，所以仍然不失“中和”意象美学本色。

至于混杂了多种风格元素的“仿现代”或“融现代”的意味，在影视意象范畴，便可称谓与正宗现代主义意象风格既有联系、又有区别的“后现代”风味。可以说，除却“五味”基本意象风格，如今凡是“和”五味的影视片，都含蕴了程度不一的后现代风味。

我们称谓后现代风味，或者滋味、意味，而不执意强调为风格，就在于后现代特有的混杂性或芜杂性，而在杂多的“混型”与“混血”中却又缺乏独特的立“道”之“本”，因而使它无力单独挑起一面独立鲜明的“世界电影主流”大旗，更不消说在电视界的羸弱体势。

美国当代学者伊哈布·哈桑，他将作为非传统乃至反传统的“艺术嬗变”形成的所谓“新的传统”，其“三种模式称之为先锋模式、现代模式和后现代模式”。依此按图索骥，其所谓“先锋模式”即前现代阶段大致包括1917年至1930年间的法国印象主义、超现实主义和抽象纯电影、德国表现主义、苏联蒙太奇学派等。“现代模式”阶段则主要包括1942年至1969年间的意大利新现实主义、法国和欧洲其他各国的“新浪潮”以及美国的独立电影等。“后现代主义则

以其嬉戏的、平行并列和解结构的风貌同前者形成鲜明对照”，并且“鱼龙混杂”[1]。它不仅是自身之象与意内的鱼龙混杂，即便它自身也混杂于鱼龙之间。如果说纪实意象和影戏意象的话语文本是“正文本”，非传统和反传统的意念意象和奇异意象话语文本是“副文本”，后现代意象话语文本则是“混杂文本”。它是“无本”之藤，只能攀依并嵌入其他“五味”有本之木。伊哈布·哈桑指出后现代主义中两个主要的本质倾向是不确定性和内在性。所谓不确定性将指向模糊性、间断性、异端、多元性、散漫性、反叛、倒错、变形。[2]这种不确定性使它的主体性无缘确立，只能被其他意象风格元素所主导所确定。

例如，中国新生代导演贾樟柯1997年摄制的反映当时社会现实生活的《小武》，因混杂了传统故事叙事、主观叙事与新现实主义叙事而具有边缘性、纪实性、地域性与作者电影色彩。即声象而言，其叙事意象空间中散漫着大量的同期声：县城内外人的语声、叫卖声、门声、台球碰撞声、BP机鸣声、汽车和拖拉机的行驶声与轰鸣声、鸡叫声，袖珍收音机中的山西梆子，卡拉OK歌厅飘出的歌声，理发店里的电吹风声和放出的《纤夫的爱》及麦克·杰克逊的摇滚音乐，有线广播内传出的有关香港回归讯息、“一整两打斗争”通告和村民出卖猪肉的广告、赵本山小品，电视机里播放的名人专访、MTV点播、新闻报道、观众访谈、流行歌曲，录像厅放映的港片《喋血双雄》中的对白与歌唱，种种。这些充斥于现实生活空间语境中的大量噪声、话语声和音乐，不仅有力地强化了影片境象空间的原生态及其时代性、地域性和真实性风貌，使影片拥有纪实风格特征，同时创造出20世纪末中国处于剧烈转型时期的时代语境以及当下中国县城文化意象，展现其流行文化语境色彩，并折射出多元、多变、躁动与漂浮的质地，从而也揭示了作为社会劣势群体中的小偷梁小武与靳小勇，在分化中的不同挣扎形态、生态与心态及其生存语境空间。影片5次运用《心曲》，多次重现《致爱丽丝》和“剑在手，问天下谁是英雄”的旋律，所表达的是一个既伤害人、也受人伤害的孤独“漂流”者对人间真情与挚爱的强烈呼唤，对缺失英雄的现实而呼唤英雄的渴望、冲动与反讽，从而发人深省，并在纪实与写意的融合中

1 ［美］伊哈布·哈桑：《后现代主义转折》，王岳川译，《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社1992年版，第116—117页。

2 ［美］伊哈布·哈桑：《后现代主义转折》，王岳川译，《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社1992年版，第119页。

凸显当代“作者电影”的语境风格。如若说有后现代色彩，业已被定格在主观纪实意象格调内。

美国导演戈弗里·雷吉奥（Godfrey Reggio）和作曲家菲利普·格拉斯制作的音乐诗式纪录电影《生活三部曲》，没有情节、对白和旁白，全凭影像画面和配乐的声画威力阐释主题，分别以缩时、延时摄影技术或辅以数字技术，主观化地纪录与诠释了现代科技制约下的当代人类社会生活。其中，《失衡生活》（Koyaanisqatsi，1982）展现了现代科技和全球一体化对自然、古代文化与第三世界国家文化的“变形”影响与蚕食，当代人对地球生灵的涂炭和肆意践踏，引领观者对人类现代社会工业化进程的反思。《机械生活》（Powaqqatsi，1988）凸显了人类社会的工业化进程中现代科技与人和环境的冲突。《战争生活》（Naqoyqatsi，2002）则聚焦于包括数字社会、媒体在内的现代社会的种种暴力及其对于人类的侵害。像《机械生活》，大量运用了定点机位的变速摄影和动态机位的慢节奏移拍，由于静与动、实与虚的美妙融合，使人类艰苦的原始劳作和种种行为动作飘逸化，再伴之以菲利普·格拉斯的特色音乐，从而打造出独树一帜的诗意化和音乐化的纪录影片，向受众呈献了一席丰美的视听盛宴。

《小武》和《生活三部曲》都有内在性、影像的纪实性、音乐元素、非传统成分，但经过不同主创者的主观化和意象化，前者向主观纪实性叙事突进，后者迈向MTV模式的主观纪实性抒情诗，虽然都有后现代意味，却风貌迥异。

“后现代主义就是现代主义传统的反动。”[1]它反叛、解构现代主义传统，因此正宗的现代主义沙龙不会再收留这个叛臣逆子，尽管不否认它有现代主义的血脉和DNA。再者，后现代的“后”，也让它找不到时间机器载它重返历史老路。“后现代主义的‘后’字意味着纯粹的接替，意味着一连串历时性的阶段，每个阶段都可以清楚地确定。‘后’字意味着一种类似转换的东西：从以前的方向转到一个新方向。”[2]后现代对现代主义既有承袭性与反叛性，也有转折性。后现代在接替前现代、现代话语，继续反叛传统主义的同时，也毫不客气地反拨、反叛与解构传统现代主义话语。在它实现同现代主义断裂而“转到一个新方向”时，不可能转到真空空间，而转到即已作为现实存在或历史存在的那

1 ［美］弗里德利希·杰姆逊：《后现代主义的时代精神》，《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社1992年版，第101页。

2 利奥塔：《“后”字意义的解释·后现代主义与公正游戏》，上海人民出版社1997年版，第143页。

“五味”意象风格家族的地界内。

殊不知人类文明的车轮行进到20世纪60年代前后，在世界电影文化领域，各国、各民族电影，无论传统电影、非传统电影，抑或反传统的现代主义电影，乃至经典级别的，都因盛极而衰的痛苦经历意识到，过于自恋血统的纯粹导致本家香火不旺，必须向对家取经竟至联姻。于是世界电影开始跨入以整体综合美学为特征、多元共生的当代阶段。正是在此节点上，后现代主义也搭车跟进，自觉或不自觉地同传统电影、艺术电影、商业电影、动画电影、科教电影乃至现代电影等等话语，形成与之不同程度、不同形式的交叉、叠合与独特性重构，从而切入当代电影的新型综合化语境之中，内嵌于当代新电影话语的大圆空间之内，一个偌大兼容体系之中。

后现代话语乃是交叉在现代与当代之间过渡地带并连接二者的一架桥梁，它既是现代主义的终结形态，又是当代话语的源头与起点之一。美国学者约翰·罗素认为，“后现代主义是当代世界的一枝奇葩”，“后现代主义精神浸透了当代文化和艺术”。[1]它因而也拥有鲜明的交叉融合性、边缘性、多元性与芜杂性。就像后现代主义建筑，由于实现了对极端现代主义和传统的审美观念的承袭、继承与翻新，从而涌现出诸如后现代风格的形式主义、巴洛克式的后现代主义、洛可可式的后现代主义、新古典主义的后现代主义乃至后现代式的极端现代主义等等风味，体现着同一性与差异性的接合与均衡。这些杂糅型风格样式，都是现代主义与其前不同的主流或传统风格嫁接、混合基因的产物，又分别为不同他者格调之“本”所支配与主导，从而拥有不同后现代风味的差异性与纷杂性。

影视意象创造领域内，当代话语及后现代话语的这种嫁接性基因混合，不仅丰富与充实了当代电影话语空间的多元化与多样性，也为传统电影或现代主义传统话语提供了内在化翻新或创新的平台与套路，并使当代影视空间中其他非后现代风格的影视片，也会拥有某种程度、某些样式的话语基因混合色彩。

譬如雷德利·斯科特执导的《角斗士》，体现了传统话语的线性情节叙事与现代话语的非线性心理叙事、前主流电影的影戏美学与非主流的现代意象美学乃至意念美学的综合。然而，其现代语素毕竟依附并融合于占据主导地位的情节叙事主线之中。影片中近20个思念西班牙家园及亲人、幻想回到家园的微

1 ［美］约翰·罗素：《从现代主义到后现代主义》，苏薇译，《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社1992年版，第330页。

型段落，构成马克西穆斯的思维链和内在情感链，镶嵌在他的现实角斗生活历程中间。现代型意识流程中非线性的心象和象征意象内容，旨在揭示马克希穆斯身为罗马将军时的农民出身、意识与信念，沦落奴隶后誓死复仇的力量源泉，并作为他为之奋斗献身的共和梦想理念的形象注脚。因此，这类影片是多种类型混型中偏重影戏风格的一种当代新主流电影。至于其间意识流的现代话语元素，原本就是多元化当代电影话语的应有之义。

因兼容、扩容而宽松、宽广的当代影视话语体系内，既依然存在着诸如好莱坞电影话语同独立电影、民族电影、国家主义等电影话语之间的种种两极对列态势，又更多地呈现为两极对列之间的渗透、融合、过渡或转换的中间形式和中间状态。它们熔高技术与艺术、现代与传统、纯粹审美经验与日常审美经验、实验性与通俗性、艺术性与商业性于一炉，显现出区别于先前任何时期话语的新型交融性和多元性，以及不同形式、不同程度的嫁接文化或称混血文化的全球化特征。

犹若“五味调和”的后现代话语作为一种“和味”，更以自身的纷繁芜杂强化了当代影视的这些特征。弗里德利希·杰姆逊指出后现代主义的一个基本特征，即“出现了充斥文化工业的形式、范畴和内容的新型文本”[1]，便是以混型、混血为特征的当代影视语系的混杂文本。日本当代导演北野武认为，电影作为一个表现形式，能够吸收各种因素的可能性最大。他的《花火》（Fireworks，1997）为了表现物质世界和精神世界日趋纷繁复杂、竞争日趋激烈的日本当代社会生活，特别是当代平民的生态与心态，一反日本传统电影话语模式，着意选定生存与死亡、暴力与爱情、绚丽与毁灭的两极异端形态，并将动态的影像造型与静态的绘画造型形式、日本传统电影叙事与欧洲现代电影反叙事话语形态相杂糅、拼接。影片在四个刑警中锁定原为搭档的阿西和崛部，形成互动互补关系，将他俩不同的爱情、家庭遭遇，进行双线交叉式并列表现，不时剪断阿西关爱妻子美幸这一常规线性叙事格局，连缀上崛部的线索和绘画中的花卉，构成非线性的心理叙事和象征叙事，不断闪回阿西等刑警与匪徒格斗及田中之死的片段，既凸显了当代社会中种种恶性事件的突发性与不可测性，又外化出阿西下意识乃至无意识中屡屡自责、愧疚、极度压抑的内在

1 ［美］弗里德利希·杰姆逊：《后现代主义或晚期资本主义的文化逻辑》，廖世奇等译，《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社1992年版，第75页。

世界，一个当代人的复杂心态。

后现代影视话语竭力从全新的角度，引导人们以前人从未体验过的方式去观看、倾听、思考其锐意创新的意象内容。基耶斯洛夫斯基融合了伯格曼影片的诗情与希区柯克的叙事技巧，在其《薇洛妮卡的双重生命》（The Double Life of Veronique，1991）中，为探寻人类应如何面对自我生存方式的哲学命题，则有意模糊生死、真幻、虚实和时空的界限，创造一个哲理空间，在金黄的色调中，塑造了波兰的薇洛妮卡和法国巴黎的薇洛妮卡，她俩如同水晶球中的倒影、春天嫩叶的正背两面。影片在波兰女孩下葬时，便以仰拍的灵魂视角，开始审视巴黎的薇洛妮卡那另一半生命。

由于后现代话语不相信元叙事和向整体开战的特性，批判了历史连续性而又相信未来即现在，从而丧失了传统的整体感和完整感，喜欢组合、拼凑、偶然得到的或割裂的现象，致使碎片或部分代替了整体。后现代话语的拼贴性与零乱性，正是形形色色碎片的线性与非线性、寻常与反常秩序状态的拼接与杂糅。1982年英国导演艾伦·帕克执导的《迷墙》（Pink Floyd The Wall，1982），讲述的是一个名叫平克·弗洛伊德的摇滚明星，从婴儿降生直至成人的过程中所经历的人生沉浮的故事。长达90多分钟影片中，没有完整的故事情节，亦无任何贯穿全片的情节线索，甚至没有完整的对白。影片融合了电影、音乐、动画等话语形式，因循同名摇滚音乐专辑的轨迹，环绕一个论辩性的思维逻辑，时空交错地不断切换不同的生活片段和影像画面，通过音乐和影像画面的完美结合，展现人物的内心世界和主创者所欲传输的思想意识。影片中的动画部分，也幽默生动地体现影片的主旨，凸显了人性的善与恶、美与丑、神圣与肮脏以及战争的破坏力及其对人类精神的摧残。

“宁可将后现代主义看作是极端现代主义的一种，只是它是出于对极端现代主义风格不满而分裂出来的产物。”[1]因此，认识后现代的“后”，亦须遵循两个方向，它既有反现代主义的颠覆、反拨方向，又有尾随现代主义的捍卫、发展方向，依然偏重对主流影视话语的反叛性与创新性，偏重揭示主体主观世界的内在性与自我性，坚守艺术表现的形式化与散漫化，审美上反通俗、反大众的纯粹性与精英性。《迷墙》，便以非常规的想象力和激情构筑了一种令常人费

1 ［美］弗里德利希·杰姆逊：《后现代主义的时代精神》，《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社1992年版，第100页。

解的后现代电影话语新样式。

艾伦·帕克吸收了平克·弗洛伊德摇滚乐队其实验性与前卫性的创作理念及音乐创作成果，在这部富有探索性的音乐化影片中，反思与反诘把人置于形形色色的牢房，以致沉沦、麻木、迷失、绝望、腐烂，为蛆虫所食的悲剧，其文化批判的触角几乎触及人类社会生活过去与现在的方方面面，戕害人性的林林总总。与此相应，在形式上影片极力解构传统的线性情节链，将迷墙的意象符号一以贯之，隐喻为囚禁人的精神的牢笼，阻隔人与人沟通的高墙。同时极少运用对话，将电影与摇滚音乐融合，凭借摇滚乐曲、歌唱、音响、隐喻色彩影像乃至大量的动画，平行交替的快速剪接、跳接、闪回、联想、幻想、夸张、比拟的手法，围绕平克的反思和人生各阶段的际遇这一主线，把真实与梦幻、所历与所想、历史空间与现实时空、非理性的狂热与理性的清醒批判、思辨型和象征型意象的外现结构与内含的线性情节叙事碎片杂糅一起，成为奇特而成熟的后现代电影话语的一个碑标式文本。

既然当代艺术生产已被整合进普遍的商品生产之中，这一时代大潮尤其给后现代话语烙上通俗化乃至低俗化的鲜明印记。随着高级文化和大众文化或商业文化间的旧有界限被取消，而被审美游戏所取代，于是，“意在嘲笑和消灭‘大众文化’的后现代主义，反而在自己的许多作品中同‘大众文化’难分难解”[1]，形成悖论。即便是求新求变的《迷墙》，也是现代主义传统风格和商业文化流行风格的一种新型综合。

嬉戏性、调侃性能够成为后现代语族的又一显明特征，就在于其理论认为“嘲笑和修正是颠覆的翻版”[2]。在后现代理论家们看来，后现代主义在一定程度上复活了中世纪西欧的“嘲笑文化”：允许否定，滑稽模仿，嘲笑一切，这就造成了轻松的气氛，某种“革新的激情”。后现代的嘲笑文化有别于一般喜剧和其他当代电影话语模式的喜剧性元素，乃在于它所独具的颠覆与解构传统风格的嬉戏性与调侃性，闹剧式的甚至荒诞的精神气质。即如《迷墙》，借助学生们戴着同样毫无表情的面具和走向同一绞肉机的隐喻，反讽了抹煞个性与人

1 ［俄］图甘诺娃：《后现代主义及其哲学根源》，郭值京译，《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社1992年版，第207—208页。

2 ［美］伊哈布·哈桑：《后现代景观中的多元论》，《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社1992年版，第126页。

性的教育；又以动画形式拆解了英国的“米”字国旗，分解为红色十字架和交叉的铁锤，而在新纳粹专制主义思想鼓噪下，行进的铁锤队伍俨如军队一样整齐划一且强劲有力。

中国影片《王先生之欲火焚身》(1993)和《阳光灿烂的日子》(1994)，则分别调侃、解构了《红高粱》中的“野合”、《大红灯笼高高挂》中的“捶脚”、《战舰波将金号》中的“敖德萨阶梯”和《地雷战》、《保尔·柯察金》等经典影片的经典片段。

性与暴力在求新、求异且富有商业文化性质的后现代语族中犹若双胞胎。北野武的影片结局似乎都与生命的终极相伴随，并喜欢运用解构性暴力美学凸显死亡的壮美。影片《花火》纵然在巧妙的跳接中，如阿西点燃打火机与崛部突遭匪徒枪击，阿西面前突放的花火与轮椅上崛部绘画中的烟花，阿西击毙黑帮分子与红油彩泼满画面，其诸多拼接的细枝末节无不形成生命与死亡的转换，并使血腥的暴力怒放为灿烂的鲜花。

性，可谓人类肉体和精神深处最隐秘的个人空间。然而，取材自1936年轰动一时的“阿部定事件”，由日本新浪潮导演大岛渚编导的《感官王国》(Ai no korîda，1976)，却一反传统影片中把性爱场面处理得含蓄而朦胧的手法，以自然主义的机位视点，直面妓女出身的阿部定无视世俗之见，大胆追求并纵情享受几近变态的性事欢娱和快感，视其为释放原始欲望的仪式，一种爱与死的仪式，直至勒死阿吉并割其性器以实现“永远在一起”的欲求。影片也将观众推进这一隐秘的私有空间，成为在场守望者，受到感官与灵魂上的强烈震撼，但也令人思索是什么样的社会文化语境催生了这种心理现实主义，在日本社会里究竟是什么，并且为什么把人性推向如此异化、偏执、癫狂的境地。

韩国金基德编导的《岛》(The Isle，2000，又译《漂流欲室》)。“岛”构成全片的整体性隐喻意象。从现代文明中剥离出与世隔绝、山清水秀、漂浮湖上的“岛”，是原始欲望之岛、暴力之岛，也是终归毁灭之岛。雾中水墨画一般的美丽镜象，不过是边缘化的幻境世界，实质犹如从水下仰拍的扭曲变形的世界。船上哑女熙贞是男性的“岛”，“钓鱼”则隐喻欲望与毁灭。熙贞为唤回心中所爱——原为警察现为被追捕的逃犯，竟将鱼钩塞入自身下体。影片解构性地演绎了虽然美丽却具有毁灭力量的欲念、性爱和情爱生活，意象塑造拥有令人惊悚的冷峻的美。

后现代主义这“被看作是强劲的现代主义冲动绽放的最后的奇异花朵”[1]，内嵌于当代影视话语空间之内，却又以自己独特“奇异”的后现代色彩印证当代影视囊括万有的同一性表征。当代影视话语，以一种多元的话语结构取代并融会以往种种单一或单纯的话语模式，成为拥有新的综合性、同一性和全球化整体意识的新主流话语。后现代主义既作为当代影视新主流话语的一种风味，当代影视百花园中一枝奇葩，却又异于当代影视意象风格中的他者，与其“和而不同”，以其先锋、解构、新异、拼贴、调侃和开放型意象风貌，丰实庞大的当代影视语系空间。

第二节　整体综合化

“星垂平野阔，月涌大江流。”人类历史与人类文明有如大江长河，是既连续不断又具间断性的。“所有的历史在不同程度上都是累积的。”[2]体现着全方位、多元化与辩证思维精神的当代影视话语及其整体综合意象美学，强调包括个性化在内的整体综合化与整体综合性，旨在“集众长，合而为一”[3]，在新时代历史条件下，将传统主义与现代主义影视话语的良性基因、叙事与反叙事、情节叙事与心理叙事因素融合起来，实现既继承又超越传统与现代的当代影视话语的创新。这同样是人类文明中有活力的文化，均在累积中创新与进步的必然趋势。

一、文化的活力

电影电视文化是人类文明的重要组成部分，也是人类文明发展进步的丰硕成果。任何文化自身都渗透和交织着过去、现在和未来，都是阶段性与连续性二者的互为补充。其活力就是在熔接“过去”的进程中建构“现在”，并在吐故纳新中进取“未来”，将文明的接力火炬代代传承。每一时代影视创作者都在继承前人、吸纳他者文化成果的基础上创新与发展，并且又将为后人、他者

1 ［美］弗里德利希·杰姆逊：《后现代主义或晚期资本主义的文化逻辑》，廖世奇等译，《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社1992年版，第73页。

2 ［法］克洛德·列维-斯特劳斯：《结构人类学》，张祖建译，中国人民大学出版社2006年版，第853页。

3 ［明代］谢榛：《四溟诗话》，人民文学出版社1961年版，第69页。

所承继，所综合，再有所超越和创新，因而“江山代有才人出”。

在后现代主义哲学家雅克·德里达看来，任何本文都是一个“本文间”，潜藏和交织着其他本文的踪迹，“这一交织的结果就导致了每一个‘要素’”都“建立在符号链或系统的其他要素的踪迹上”。[1]话语文本要素之间的交织及其踪迹，即热拉尔·热奈特所谓的“文本间性”和“跨文本性”[2]，也同样显现在影视文化与影视意象风格的发展历程中。

譬如，美国导演大卫·格里菲斯和来自英国的卓别林等电影艺术家，将电影发展为足可以同任何伟大的叙事艺术相媲美的“影戏”话语形态。格里菲斯把卢米埃尔“倾向自然”的纪录电影话语、梅里爱“倾向技巧”的魔术式“戏剧美学”、鲍特初创的剪辑手段与美国电影雏形风格相交叉，综合一体，并且借助意大利豪华电影形态擦亮自己创新思维的火花，从而创造了一个崭新的电影话语表述系统，开始形成电影叙事意象艺术化、商业化的美国传统型主流话语，及至成就好莱坞电影文化企业规模，为全世界观众提供好故事和视觉听觉的冲击，并形成在世界范围内与纪录电影和欧洲电影话语并行发展的格局。

不过，格里菲斯1916年的《党同伐异》即已交织着欧洲艺术电影乃至先锋意味的话语元素。它的独特结构悖逆了要求统一、有序和连贯的传统型经典叙事标准。它表述了4个分立的故事，每个故事都有各自的一组人物。然而，在叙述各个故事时，他既没有按其历史时代的自然顺序，也没有沿用既有的戏剧结构形式，而是为了鲜明地揭示蕴藏于4个故事中的共性本质，期望观众能够联想到不同时代生活的相似之点，在不同的故事沿着相同的线索展开时，当每个时代的故事一旦登场后，旋即将叙事重心转至另一时代的故事，进行切割式的交叉叙述，悖逆了传统叙事的因果性、连续性、首尾一贯性的通则，而具有前现代主义的先锋派叙事话语的踪迹。不仅如此，格里菲斯还解构了作为电影艺术新话语业已发展起来的4种基本叙事意象类型，加以变异、杂烩、融合。其中“基督的受难”这一插曲，受到以耶稣在世的最后日子为题材的法国1897年影片《基督受难》的影响；“圣巴泰勒米节的屠杀”，以1907年法国尝试高雅娱乐的“艺术影片”样式为蓝本；“巴比伦的陷落”，受到意大利豪华影片的启示；“母与法”这则现代故事，则出自格里菲斯在比沃格拉夫公司拍摄单本影

1 ［法］雅克·德里达：《一种疯狂守护着思想》，何佩群译，上海人民出版社1997年版，第76页。

2 ［法］热拉尔·热奈特：《热奈特论文集》，史忠义译，百花文艺出版社2001年版，第69页。

片时独创的剪辑手法与叙事观念。

与此同时，伴随19世纪末20世纪初西方资本主义进入垄断资本主义阶段，特别是第一次世界大战、十月革命等社会历史条件的变化和科学技术的发展，引发资本主义社会的思想危机，欧美哲学界及美学界相继涌现以现代人本主义与现代科学主义为两大主潮的哲学、美学思潮。欧洲电影家们因袭法国百代、意大利豪华电影形态，借助哲学、美学思潮的长风，把电影艺术思维及其影片制作推向张扬主体与表现自我的极致，将话语重心偏向主观世界和内心现实，形成反叛传统型叙事意象标准，追求电影叙事意象精英化、沙龙化或奇异化，发展了欧洲电影的艺术话语或现代电影话语形态。欧洲先锋派电影如德国表现主义电影的代表作《卡里加里博士的小屋》(1919)，将全片的意象创造通统纳入一个精神病妄想狂的主观视界，因而营造出一个违逆透视规律、透视比例的梦魇般的变形世界。法国印象主义电影如《黄金国》(Eldorado，1922)，主要是片中瑞典画家的主观视点，一些优美的意象段落通过摄影构图和晕化，还显露出导演的视点。其占据主要地位的主观主义，乃是来自法国印象派画家和美国导演格里菲斯以及瑞典电影先驱者维克多·斯约史特洛姆的实践经验。《车轮》(La Roue，1923)和《忠诚的心》(Coeur fidèle，1923)运用叠印手法分别将女孩的面孔与火车的水蒸气、污浊的水交叠一起，凸显人物的精神面貌和心理状态。处于印象派边缘的《车轮》，还借鉴了《党同伐异》的加速蒙太奇手法，又从现代派绘画中采用了机器在运动中的造型风格。超现实主义影片《一条安达鲁狗》(1928)，全然摒弃了传统的叙事逻辑和惯用模式，超越了以理性判断为主导的意象现实，接受弗洛伊德精神分析的理论话语，运用即兴式的潜意识自动生成的构成方式，创造了异常态意象和异常态结构。

现代电影及其话语，无论先锋派或者新浪潮、左岸派，作为“包蕴一切的否定词”[1]，均高扬反叛旗帜，与传统叙事意象电影和欧洲传统艺术意象电影的主流话语呈对立状态。它以反叛与解构传统的叙事意象形式，将日常生活仪式化，运用纯粹审美经验和故作晦涩、陌生化或非连续性的时空形式，展开一种反叙事的实验，以强化它凌驾于通俗与常态之上的统摄威力。如法国导演阿伦·雷乃编导的《去年在马里昂巴德》(L'Annee Derniere a Marienbad，1961)，

1 [美]丹尼尔·贝尔：《文化：现代与后现代》，赵一凡译，《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社1992年版，第2页。

片中主要人物均已抽象化，成为A、X、M三个符号。其叙事内容本身并不复杂，影片自始至终由男主人公X喋喋不休地讲述在马里昂巴德的初识经历，企图利用他所建构的一种真实的力量，将女主人公A带进他的叙述空间和他构造的故事，唤醒A的记忆，并说服她克服内心的恐惧情结，摆脱有着死神一般冰冷面孔的M的监控，同他一起离开毫无生气、如同地狱的巴洛克式大厦。然而，由于编导者彻底摒弃了传统叙述的时间架构与空间形态，以无组织的片断式的重复性独白，呈现人物内心的意识状态，解构了客观时间的自然秩序，自由随意地出入于主观虚幻世界与客观现实世界，创造了迷宫式叙事意象结构和哲理意象空间，成为反叙事与反叛传统时空关系的现代主义电影寓言的实验文本。

意大利电影导演费德里科·费里尼1963年完成的轰动影坛的代表作《八部半》，便是他在电影创作道路上转向表现人的内心现实的里程碑。它通过一个隐喻性故事，探索了现代人的精神危机和苦苦挣扎。为了叙述一个内心混乱的导演古依多的人生经历和心路历程，得益于弗洛伊德的心理分析学说和萨特的存在主义哲学，并借鉴意识流小说技法，勇于创新，把摄影机直接推进人的内心世界。其话语显然含有通常意义的电影语言和现代电影言语成分。然而，影片片名取自片中导演古依多正在拍摄他的尚未完成的第9部影片的经历，又如同无标题音乐的编号一样。影片表现古依多在拍片过程及制片厂的活动中，穿插表现他儿时的回忆与自己的幻想，将回忆、幻觉、想象以及梦境与现实的片断交叉剪辑，并且以超现实的方式拼贴组合，似真似幻，从而表现一个处于混乱中的灵魂，特别是他的情欲幻想。这一切，表明《八部半》又拥有更多的于当时看来纯属费里尼“独出心裁”的个人“言语”成分。

希区柯克及其他20世纪五六十年代的影片，尤其1967年阿瑟·佩恩的《邦妮与克莱德》(Bonnie and Clyde)、迈克·尼科尔斯的《毕业生》(The Graduate)，以及其他新好莱坞电影精品之作，所以能把美国电影推向当代发展阶段，并成为美国当代电影话语的主要源头，亦因其能将经典好莱坞传统叙事话语同欧洲的前现代、现代电影话语及艺术电影话语相交叉融合。譬如《邦妮与克莱德》既继承了好莱坞电影的传统，融合了警匪片、惊险片、公路片、喜剧片、传记片、黑色电影等特色，又颠覆了所有的类型片元素，并且体现出受到欧洲艺术电影，特别是新浪潮电影的影响，从而在类型混合与风格融合的重新组合中显现出新好莱坞电影的新鲜特色，成为美国当代电影话语的开山作

之一。

法国电影家弗朗索瓦·特吕弗评价艾尔弗莱德·希区柯克是电影有史以来最伟大的形式革新家之一，其形式不是装饰内容，而是创造内容，对世界电影产生了巨大而持久的影响。希区柯克的影片，既有宏大的主题，又有宏大的全景图，人物极其丰富多彩，就像查尔斯·狄更斯笔下的城市生活图景那样。特吕弗强调，在欧洲，特别是法国的电影爱好者把希区柯克视为让·雷诺阿、英格玛·伯格曼、费德里科·费里尼、刘易斯·布努埃尔、让-吕克·戈达尔那样的影片作者，乃“因为他囊括万有”，“他的作品兼有商业性和实验性”，即把美国电影学派与欧洲电影学派“嫁接”后生发出一种融合性与创新性，因此，与以往“好莱坞的那些大人物”相比，“希区柯克远远超过他们所有人”，也“远远超过了所有的先锋派影片”[1]。从此，一个既“囊括万有”又有“创造性构思”的影视文化新时代，将综合化与个性化合而为一的整体综合意象美学时代，渐渐涌出人类新时代文明的地平线。

至于“后现代模式”，由于“如五味和羹”，不仅使自身拥有“和”味色彩，并且因加盟当代影视话语语系，使得当代影视意象世界平添一道活水、一枝奇葩，获得一份新的活力，扩展了当代影视的融合性、包容性和多彩性。

譬如，伍迪·艾伦一直深受法国电影的影响，并且一直景仰伯格曼、费里尼。其《我心深处》（Interiors，1978）是充满戏剧性张力的家庭剧，人物关系错综复杂，带着浓厚的伯格曼气息，深沉的气氛令人立刻想到伯格曼的名作《呼喊与细语》。他的《星尘往事》（Stardust Memories，1980）描述一位电影导演在观众期盼与自我理念间左右为难的故事，无不使人联想到费里尼的《八部半》。《汉娜姐妹》（Hannah and Her Sisters，1986）为他赢得第2个奥斯卡金像奖最佳原著剧本奖，创造出一个复杂的、滑稽的、有复杂心理的家庭史，很多人凭借此片将他与俄国戏剧家契诃夫相提并论。1977年获得奥斯卡4项金像奖的《安妮·霍尔》（Annie Hall，1977）是伍迪·艾伦的巅峰之作，集中凸显了其影片类型混合、风格融合的后现代式当代电影话语的特质。这部杰作，成为他迈入40岁后对前半生所做的一个自传式回顾的影片。它融外在生活之流与内在生活之流、日常审美经验与纯粹审美经验、客观真实性与主观真实性、通俗性与

1 ［法］弗朗索瓦·特吕弗：《希区柯克论电影·引论》，严敏译，上海文艺出版社1988年版，第15—17页。

实验性、情节性与造型性、严肃性与喜剧性于一体，成为富有幽默化的思辨性与开放性，内嵌于当代电影话语空间之内的后现代电影意象文本。

欧洲电影，在本土电影风格的根基上，汲取好莱坞电影或东方电影良性基因，也获得新的生命活力和新风貌。如《漫长的婚约》(A Very Long Engagement，2004)，改编于法国著名作家塞巴斯蒂安·亚波里佐特的同名小说，编导是法国导演让-皮埃尔·热内。影片讲述一位法国年轻女子在战后历尽艰难、执着寻找未婚夫的故事。第一次世界大战接近尾声，玛蒂尔德盼来的不是未婚夫马奈归来，而是一纸带来他死亡信息的前线来信。无法接受这个事实的玛蒂尔德坚信未婚夫没有死，他会回来履行两人从小许下的约定。为了证明这个几乎无法证明的事实，左腿残疾的她毅然踏上有如中国古老传说“孟姜女千里寻夫”一般的艰辛之路。两年里，一次次明察暗访，一步步逼近真相，又一次次心碎，也渐渐了解5名不幸士兵所遭受的残忍惩罚，感受战争的恐惧和它给人们的深重戕害，但她依然期待奇迹。沉重而忧伤的怀旧情调，诗化的视觉镜象，声音和画面变幻莫测的处理，特技效果的运用，黄、灰和黑白相间的色调，大场面中摄影机的运动，音节华美的法语韵味和陈述故事的语气，浪漫凄婉的爱情故事和情挚意切、纯真清秀的女主人公，都透溢着法国文化瑰丽炫目的特质以及法兰西民族特有的优雅气度。在片中，典型的巴洛克式叙述手法，精雕细琢的细节，倒叙、闪回、顺叙和画面分割交织的意识流程，构成回忆、梦幻和现实的境象时空，不仅把马奈的生死陷入扑朔迷离的旋涡，并且凸显玛蒂尔德的执着、虔诚以及复杂的内心世界，同时也展现了法国影片所特有的欧洲风味。恬静美丽的法国乡村风情和南部风景与残酷的索姆河战役比衬，突出了反战的主题意义。两个女性角色的设置意味深长，身有残疾的玛蒂尔德和完美无缺的蒂娜·隆巴迪用不同的方式寻找或祭奠爱情，也得到两种迥然不同的结局：残疾的虔诚者获得完美，完美的复仇者走向毁灭，她们用女性特有的坚强维护爱情的纯洁与高尚，闪射出伟大的女性之光。当电影最后出现玛蒂尔德缓缓走向失而复得的幸福时，震撼人们心灵的不止是幸福的结局，还有一位伟大女性对载进死亡名册的马奈的救赎。它烙印的是女性主义和性别政治的明显印记，但依然遮盖不住炫目的欧洲风情、人性之光和至善的人类“同美”。

然而，该片精湛的数字技术、恢弘的大片框架、复杂的套层故事和多线索的曲折情节，又鲜明显现出好莱坞文化的踪迹。纵观让-皮埃尔·热内的电影生

涯，其《黑店狂想曲》（Delicatessen，1991）烙印着法国本土文化特征；《童梦失魂夜》（La Cite des enfants perdus，1995）呈现科幻式现实寓言风格；《异形4》（Alien： Resurrection，1997）接受美国电影文化影响，显现出法国电影与好莱坞产品对接的拼贴倾向；《天使爱美丽》（Amelie，2001）则又明显回归到带有浓重法式浪漫气息的诗意现实主义风格；而2004年的《漫长的婚约》则是叙事宏大、故事结构精致细密、人物名目繁多、主题深刻尖锐，具有精英文化与大众文化、欧洲文化与好莱坞文化相交融的混合气息，反映出热内电影风格的杂糅与转型，已经逐步从精致冗长的法国电影风格向注重情节叙事意象的好莱坞风格靠近而相互融合，这一努力正显现了当代全球化语境的渗透力与溶解力，也反映出不可阻遏的当代整体综合美学的必然走向。

但不容忽视的是，文化语境所包含的社会文化、历史传统、风俗习惯、思维方式、价值观念、社会规范等要素，实则构成特定时代、特定地域的意识风貌和文化环境，成为一切影视文化传播者与受传者的“先验的约束网络”和“强制性框架”，潜移默化地限定并决定着他们人生观、价值观、审美观、思维模式的形成与发展，也就制约了他们在影视意象文本意义生产中的态度、方式和走向。法国导演吉勒斯·米莫尼编导的《非常公寓》（L' Appartement，1996）和美国影片《谜情公寓》（Wicker Park，2004），虽然使用同一题材，具有大体一致的故事情节，又均出自吉勒斯·米莫尼一人编剧，然而由于法国与美国之间不同的文化背景、审美方式、思维模式所形成的不同文化语境，使两部影片在角色塑造、情节结局、风格样式呈现不同的走向。两部影片都是通过男主角麦克斯追寻莉萨、寻找失去的爱情以诠释爱这个主题，但风格各异。吉勒斯·米莫尼编导的法国影片《非常公寓》表现在错位的爱情结构中，无一人获得完满爱情的悲剧，这是一部充满悬疑和惊悚性质、并拥有一定大众文本色彩的法国艺术意象风格影片；而由苏格兰导演保罗·麦奎根执导、吉尔·米姆尼编剧的美国影片《谜情公寓》则以爱情失而复得、有情人终成眷属的大团圆喜剧结局，全然是充满好莱坞文化色彩的美国类型影片。正如《晏子春秋》所谓“橘生淮南则为橘，生于淮北则为枳。叶徒相似，其实味不同。所以然者何，水土异也”，说明“水土”环境决定生物不同的生命本质一样，不同的文化语境使得《非常公寓》和《谜情公寓》“叶徒相似，其实味不同”。

加拿大传播学家哈罗德·伊尼斯曾经强调，“文明的特点之一，是每一种文

明都相信它自己独一无二，相信它比其他文明优越。实际上，这可能就是文化的意义。换言之，这个意义就是我们拥有某些别人没有的文化特质。”[1]导演水华就说，中国美学要学，外国美学也要学。如果民族文化的基础厚，对外来的东西，你就可以吸收、融化；如果你基础差，就容易被外来的东西消化掉了。[2]这就是民族文化基因的“定力”。在文化的全球化渗透与融合中，保持民族文化基因的定力与定势，才能确保影视文化的丰富性、多样性的生命活力。

任何国家与民族的影视文化，都不可能长期孤立于世界影视文化体系和文化市场之外求得持续繁荣与发展。实践表明，伴随中国的改革开放，由于广大影视工作者与影视观众借鉴和吸纳其他国家影视文化，包括欧美影视作品和影视理论话语的有益营养，对更新中国影视文化传统、提高全民影视文化审美水平与整体素质起到积极作用。但是，如果一味淡化与抹煞中华文化的民族传统，如果各个国家各个民族的影视作品与理论话语完全外来化，那么，世界必将成为只有单一文化、单一语言、单一色彩的贫瘠世界，艺术自然的生态平衡亦遭毁坏。人类社会和艺术自然都是一个极为复杂的多种关系的结构体，事物发展规律的形式又因对应条件而不拘一格，必然性不等于惟一性，这一切都决定了人类社会与艺术自然均具复杂性与发展变化的非线性、多样性。因此，单极化抑或两极化都违逆于自然规律。

1999年，尼基塔·米哈尔柯夫导演的《西伯利亚理发师》成功地在国际性与民族性之间寻求到恰切的契合点，并求得艺术性与商业性之间比较完美的平衡。他一方面借鉴好莱坞那种得心应手的商业模式，以适应大众的审美心理，遵循商业电影艺术化、艺术电影商业化的理念，另一方面又深深植根于俄罗斯民族的文化土壤，发扬了本土电影的既有优势，在使用通俗样式的同时亦呈现出自己的艺术个性，用自己独特的电影话语和俄罗斯文化特色向世界讲述俄罗斯，同时注重融合欧洲现代派的内心现实主义手法，表现人物的内在心理世界。这种将外在叙事与心理叙事相结合，诠释俄罗斯民族主客观世界的话语形态便是米哈尔科夫个人言语的表达。由于努力适应各国观众的接受心理，打破观众的国界，消解意识形态的桎梏，从而摆脱东西方差异和本国社会形态变化所带来的不利因素而赢得了较高的上座率，为创新俄罗斯电影文化，重振俄罗

1 ［加］哈罗德·伊尼斯：《传播的偏向》，何道宽译，中国传媒大学出版社2013年版，第174页。

2 水华：《水华访谈录》，《电影创作》1996年第3期。

斯电影的辉煌做出贡献。影片饱蘸热情，通过情节叙述、景物描绘、细节意象乃至画面构图，向世界观众展现了俄罗斯西伯利亚广袤多彩的森林、婀娜多姿的白桦、莫斯科风格化的建筑、旖旎宜人的冬季风光，特别是贵族舞会的奢华矜持、大剧院和军校舞台上演的高雅艺术、谢肉节的豪饮狂欢与冬浴、军校的威严阅兵仪式、原始大森林的采伐，这些俄罗斯独有的风俗和独特的风光，场面浩大，气势恢弘，从又一层面展示了俄罗斯文化的民族特色与俄罗斯民族性格。影片也就闪射出在有如众水归海的全球化中独有的民族文化色彩。

二、综合与个性

人类文明发展的历史从来都是对多元文化不断整合与不断创新的历史。当代影视文化的整体综合趋向，确如众水归海共为一水，五味和羹共成一味。其“和”是融合性、同一性、趋同性，其“一”是“和而不同”的差异性、创新性、独特性。“同者得其貌，异者得其骨。”[1]生活于15世纪至16世纪之交的明代中青年学者何景明，在他37年有限的生命中，曾经畅想中华文化及其意象创造“可以通古今，可以摄众妙，可以出万有”，虽“殊途百虑，而一致同归”。[2]这就是个性的“殊途”与综合的“同归”相统一的“和而不同”，既“摄众妙”又“出万有”、有貌有骨的整体综合美学观念。

如果说，哲学与美学“寻求的是一个包括所有个别形式的普遍的综合的概观”，而“每一个别的成分都必须被看成是一个综合整体的组成部分”，[3]那么，整体综合美学乃是将“个别形式”的个性化也综合进“综合整体”的整体综合。它所显现的包括个性化在内的整体综合美学趋向，将是有别于一般“普遍的综合”，有别于其他任何传统与现代美学的当代整体综合美学。所谓个性，就是“个别”性，“皆有个自家在内”[4]，亦即有别于前人与他者的时代性、民族性、地域性、创作者自身个性和影视意象整体结构的独特性。

影视文化所创造的意义和形形色色的艺术意象，都无外是凭借意识化了的

1 ［明代］谢榛：《四溟诗话》，人民文学出版社1961年版，第69页。
2 ［明代］何景明：《与李空同论诗书》，《何大复先生全集》（卷32），赐策堂本。
3 ［德］恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第89、213页。
4 ［清代］刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第9页。

人间万象和美感化了的人类心象，传达内在情感和对大千世界思维的理念与观念。影视意象风格，则是审美情趣、审美观念的具体体现。观念既然有如种子，它的发芽吐叶、生长开花，均须从水分、空气、阳光、泥土中吸取养料，那么，影视意象美学观念的意义与价值，连同承载它的意象之象，都离不开一定时代、一定民族、一定地域的文明与文化的哺育与滋养。

意大利导演朱塞佩·托尔纳托雷被誉为意大利写实主义新锐导演。所谓新锐，就是继承并且超越了意大利新现实主义意象风格。其成名作《天堂电影院》，卓有特色地展现了西西里岛小镇的民俗与风情，细笔勾画圣诞夜人们抛掷器皿的习俗，各个不同时代街头风情即景的变异，居民的饮食习惯，以至家常便饭中的意大利通心粉和佐餐葡萄酒。该片继承了意大利新现实主义电影的优良基因，它对天堂电影院不同风俗画面和观众众生相的展示，既未回避旧时人们“粗化、丑陋”的观影习俗，又未将痈疽画成桃花，而是如实挥写，包括影院中的妓女拉客、喧闹，甚或一个观众每每向楼下啐痰的恶习。然而，正是这些否定性民俗事象与风气，作为历史进程中沉渍的星星点点，融进影片的叙事过程，使得影片能够以天堂影院的兴衰为纽结，以两代电影人的友情与事业以及各自的爱情与亲情为叙事意象线索，真实地概括与展现了20世纪40年代至80年代意大利及其西西里岛在文化、教育、政治、社会生活和日常生活以及思想意识、人性与人类文明诸多方面的沧桑变化。在影院观众中，竟然还交织并贯穿一对夫妇从分头进考场，在影院楼上楼下彼此环顾，到楼上并肩依偎，后来带领他们的孩子一并观影，直到白头偕老双双缓行于送葬的队列，表达着创作者守望传统婚姻与家庭、俨如东方儒家文明的情结与理念。

影片中，5个有西西里柠檬物象的镜头段落，纵贯萨尔瓦托列从童年到壮年近半个世纪的时间跨度，内含了曾获意大利诺贝尔文学奖得主皮兰德娄同名小说与剧本的艺术意象。穷困而善良的乡村长笛手密库乔，不惜牺牲自己的一切，帮助未婚妻苔莱季娜上了音乐学院并成为歌星，踏入上流社会。在如约足足等待了5年之后，他乘坐两天一夜的火车，从乡村赶到城里去看望苔莱季娜，还特地为她带上一口袋鲜美的西西里柠檬，恰逢她的纪念演出日。然而，迎接密库乔的却是佣人的轻蔑、厨师的白眼，还有苔莱季娜视其如同路人的冷漠。她完全变了，全身珠光宝气，绫罗绸缎，在客人面前卖弄风情。痛苦的密库乔默默地倒出那袋柠檬后悄然离去，饿着肚子，冒着倾盆大雨，消失在黑暗

寒冷的大街上。与此同时，苔莱季娜却在灯火辉煌的客厅中，兴高采烈地用这些柠檬款待她的“贵宾”——前来寻欢作乐的先生们。

“西西里柠檬”是个痛苦而无望的期待的意象，对应着片中阿尔弗莱德那句“没有结局的爱情是悲惨的”话，不仅点拨了影片主旨，强化了悲情氛围，也显现了影片的意大利文化渊源。至于“没有结局的爱情是悲惨的”，闪动着法国名片《托尼》(1935)中台词的影子。《托尼》反映的是来自欧洲各地的工人在法国虽然憧憬“比现在过得更好”，但终竟大多都是“看不到结果的梦”。由于意大利老导演鲁奇诺·维斯康蒂当年曾给法国名导雷诺阿担任该片制作助理，因此，《托尼》不仅成为法国诗意现实主义电影流派的罕见作品之一，并且直接或间接地影响了意大利新现实主义，被视为意大利新现实主义电影的先驱因素。这些烙印在《天堂电影院》里的互文性“踪迹”，既切合并凸显了影片内容的特色，也意味不同的文明与文化在当代影视意象创造中的综合性融合趋向，以及民族文化基因的定力与定势。

在《天堂电影院》中，艾莲娜是萨尔瓦托列的初恋和终生之恋，银行家的女儿爱上贫家小伙儿，又终以悲剧告吹，萨尔瓦托列终身相守，彰显人性之美和好莱坞“梦”文化色彩。在他自小做放映员到学电影摄影，直至导演成名的人生经历中，摄影机织下他对艾莲娜的梦恋，放映间留下他俩的初吻，田野里回荡他们初恋的欢乐。他把艾莲娜纪录影片的3次回放，反映了他对初恋的眷顾、单恋和缅怀，情深意切。奥斯卡获奖版的故乡寻梦，完整版的故里圆梦中告别家乡前夕艾莲娜在电话里说：“没有将来了，只有过去。昨晚只是一场梦而已，一个美好的梦，是我们小时候没有实现的梦。”这“梦”，便是全片“一索引千钧”的通体“意脉”。童年时代托托的梦，是放映电影，企盼爸爸能奇迹般地从苏俄战场归来；青年时代的梦，是拍摄电影，与艾莲娜的恋情；30年后，萨尔瓦托列依然在故乡寻梦，梦想温馨的家。作为“梦”的影像画面造型体现，就是蓝白色的“强光”，它成为照亮他记忆之海和电影人生之路的节点。全片在萨尔瓦托列回忆往事、老放映员告诫“轰地一声就着火”、两人移机室外、火灾、艾莲娜除夕夜来放映间、海滨雨中她不期而至、30年后海滩车内重会圆梦、重放剪掉的影片等十几个镜头段落的画面造型中，都将这种蓝白色强光用以刻画形象，强化重点，显现题旨，并创造梦境的氛围，从而成为断而连的纵向意脉聚合的“积分”式和主旨型蒙太奇意象系列，呈现既有共通性语言，又有个人

性言语的当代整体综合意象话语的特色。

惟有对传统文化和生活体验的厚积，才有助于民族气质与风格及个性特色的勃发。中国影片《大红灯笼高高挂》所创造的意象美和构建的民族风格，鲜明体现着中国诗话、画论、文论中的传统美学理念。颂莲初进陈府四处请安时，影片“以乐景写哀”，画外鸟雀鸣啭的欢快，反衬她被“锁向”人间“金笼”的可悲。随着管家“二院点灯”的一声长呼，影片在无声中展现卓云得意的笑，大太太和三太太相继隐退各院，画面上只剩颂莲孑然一身和摇摆的红灯。在颂莲惊叫一声“杀人”后，一个长摇镜头无声地从死人屋缓缓摇过苍茫夜空，落幅于庭院内轮廓的口字形构图，其“虚实相生”的意境都给观众留下无限遐想的空间。画论《林泉高致》有言，“山欲高，尽出之则不高，烟霞锁其腰则高”。影片有意隐蔽陈府统治者陈佐千的近景正面肖像，仅以侧、逆等角度和远景位镜头虚化表现，又使颂莲的继母缺席，这既能避拙就巧，又暗含深意，使封建统治者的意象更具抽象性和普遍意义，同时刺激观者的注意或想象，使之得以强化。影片还将小说中陈佐千的一些情节和话语移植给管家陈百顺或宋妈，对于如何处置梅珊由宋妈口中说出“该怎么样就怎么样”，揭示了陈府老规矩和统治意识已成为集体意识乃至无意识，衬托出封建宅院里杀人不见血的残忍与冷酷。在颂莲怀孕假象即将戳穿之时，影片汲取中国古典文学的营养，通过男孩飞澜背诵宋人欧阳修的《画眉鸟》和唐人张继的《枫桥夜泊》诗，先将“始知锁向金笼听，不及林间自在啼”中的“林间”错读为“人间”，后来又把“江枫渔火对愁眠”的“对愁眠”重读两遍，不仅预示人物愁上愁的困境，并且增强了影片自身的传统美学色彩。影片借助传统美学理念创造意象美，既丰实了古典意象说，又佐证着中华传统意象美学的生命活力。

《人论》认为，“我们不必去证明产生这种和谐的不同力量的统一性或相似性。人类文化的不同形式并不是靠它们本性上的统一性而是靠它们基本任务的一致性而结合在一起的。”[1]各个国家、各个民族、各个艺术家与理论家所创造的人类文明及其影视文化的不同形式，不同话语，它们之间既具有“基本任务的一致性”、综合性，又具有各自形式与“本性”上的独特性、分离性，从而形

1 ［德］恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第282页。

成人类文化多样性的统一，也就是世界性与民族性、综合化与个性化的整合与统一。

英国导演彼得·格林纳威于2000年摄制的《八又二分一女人》(8½ Women，1999)，则是貌似致敬实则影射费里尼及其《八部半》的作品。它扣住“8½”这个数字寻求对应物，让日内瓦富商菲利浦·伊曼索在日本拥有8½间弹子球游戏厅，交由儿子斯特雷经营。菲利浦的妻子去世后，斯特雷为使父亲从哀恸中解脱出来，便带父亲去看费里尼的影片。沉迷于电影中艳光四射、摄人魂魄的各色女子，父子二人计议把游戏厅改造成他们私人的欲望天堂。于是，网罗了8½个女性。这些似乎都在沿袭费里尼《八部半》的话语元素，成为共通性语言，且有反女权主义意味。然而，随着时间推移，每个女人都陆续要求独立自主，并且集聚而成女性的强势，压过男性的欲望幻想。斯特雷最终大彻大悟：男人终于输给女性。《八又二分一女人》其叙事话语的悖论走向，幽默的反讽性，人为性的影像画面构图，刻意经营，斧凿痕迹甚重，却又区别于《八部半》，成为彼得·格林纳威式的个人言语性话语。

这表明，独特的个性特色，依然是整体综合美学安身立命之本，“合而为一”的主导力量，舍此便是杂烩、凑合，李渔所谓的“老僧碎补之衲衣，医士合成之汤药”，亦如山石无玉，蚌无藏珠。

风格乃是一个人抑或一个艺术文本、艺术群体的个性指纹。世界上每个人的指纹都是独特的。至于比较纯个人化的指纹，则是言语意义的风格。

拥有独特性与个性特色的风格，是影视艺术家使其构筑的意象世界同前人或他者世界相分离而自具特色的要旨。20世纪20年代以来，美国与世界电影史上著名的导演埃立克·冯·斯特劳亨、恩斯特·刘别谦、F.W.茂瑙、维克多·斯约史特洛姆都是欧洲人。众所周知的电影艺术家卓别林、希区柯克、雷德利·斯科特和托尼·斯科特、迈克·菲吉斯及《失忆》与《失眠》的导演克里斯托弗·诺兰都是英国人；《英国病人》和《冷山》的编导安东尼·明格拉是出生于英国的意大利人；《空军一号》和《特洛伊》、《海神号》的导演沃尔夫冈·彼德森与《2012》的编导罗兰·艾默里奇是德国人；《莫扎特传》的导演米洛斯·福尔曼是捷克人；《星河战队》与《黑皮书》的导演保罗·范霍文和《生死时速》、《古墓丽影2》的导演简·德·邦特均为荷兰人；《苹果酒屋的法则》和《卡萨诺瓦》的导演莱塞·霍尔斯道姆是瑞典人；《深入敌后》的导演

约翰·摩尔是冰岛人;《证人》与《楚门的世界》的导演彼得·威尔是澳大利亚人;《魔戒》三部曲的导演彼得·杰克逊是新西兰人;李安、吴宇森则是华裔导演,不一而足。在他们执导或编导的影片及其创造性的艺术劳动中,不免把世界的东、西方文明,以及各国、各民族优秀文化的基因和个人特色植入影片意象世界和美国电影文化之中,同时加速了意象创造和美国电影文化的跨国界、跨民族的全球化进程。他们同美国电影家所共同创造的美国电影及其好莱坞文化中的优秀部分,即已不同程度地体现了同一性与多样性、世界性与民族性文化融合的全球性色彩,成为人类共享的文化与文明成果,同时闪耀着他们个性指纹的亮彩。

他们的电影意象创造实践表明,只有"囊括万有",才能"超越"万有,惟有"摄众妙",才会出"新妙",而有了"万取一收"的吸纳与创新,才会有"收万于一"的个性化,"一"以胜"万"的精粹而丰实的"一","一览众山小"的尖峰。

电影电视自身即是诸多传统艺术与传播媒介交叉、融合、分离的产物。而世界的整体性与统一性,决定了无论科学与艺术,原本就是一个内在统一的整体。法国电影家雷内·克莱尔1924年曾预言:"为了替电影的美好前途着想,有才能的导演总有一天会设法"把"一看就能懂"的美国电影和"必须动一番脑筋才能看懂"的欧洲电影"这两种学派妥善地结合起来"。[1]

在世界范围内,业已形成凭借现代影视技术,特别是数字化和虚拟现实的高技术,将经典好莱坞叙事电影、现代主义电影、艺术电影、纪录电影、动画电影以及科教电影等几种基本话语模式,连同将纪实意象美学、影戏美学、"中和"意象美学、意念意象美学、奇特意象美学诸多风格样式加以融合与整合的新型综合化发展趋势。当代电影电视完全可以通过新兴的整体综合形式实现自我超越与更新,在类型混合与风格融合的新型综合中建树新的组合模式的个性特征,即有别于前人与他者的时代性、民族性、地域性、创作者个性和影视作品自身的独特性,获得新时代话语的生命活力,从而形成异于以往任何时代、任何阶段一般综合的当代整体综合,显现为综合化与个性化、全球化与本土化、世界性与民族性、同一性与多样性相交融相统一的当代影视意象表征。

1 [法]雷内·克莱尔:《电影随想录》,邵牧君、何振淦译,中国电影出版社1962年版,第60页。

继第五代之后，中国新一代电影人陆川于风格上的可贵探索与尝试之一，就是力求将综合化与个性化相结合，实现整体综合意象美学风格及其价值的创造。陆川对影片风格的重要探索，就是将美国电影、欧洲电影以及其他国家电影诸风格结合起来，在“杂糅”种种电影类型风格与技巧的过程中，建构个人的风格，创造整体综合价值。即如他所说：“在电影方面我是一个杂食动物，感动我的电影几乎涵盖了电影的所有类型，伊朗电影，我看了很感动；美国新电影，比如贾穆什的电影，我也喜欢；安哲洛普罗斯的电影，伯格曼的电影，这些电影我都喜欢。还有中国三、四、五、六代导演的作品。我觉得，他们都选择了自己想说的话。看了别人的作品，我觉得我更想说自己的话了。”[1]

《结构人类学》认为，“任何文化都不是孤立的；一种文化总会跟别的文化结盟，这样它才能够构建累积的序列”[2]，从而产生文化的活力与进步及其价值的裂变。陆川的几部影片，力求将传统电影文化基因与现代主义电影文化的良性基因，即情节叙事与心理叙事、通俗性与实验性、商业性与艺术性、叙事性与造型性融合起来。难能可贵的是，他不跟风而动，创作《寻枪》时不去追逐当时的符号化、类型化风潮，而是意识鲜明地坚持“淡化类型”之路，强调“做一个在类型化包装下有个性的电影”[3]。他坦陈，是创作实践中理念的飞跃，令他“必须放弃原来设想的很多类型片的元素和结构”，而去“淡化类型的形态”，使观众不再产生类似的期待，并且确证“这种破解的方式是一个故意的行为”[4]。他直言，《寻枪》是一部心灵史；《可可西里》也“不是一部戏剧元素处处完善，故事发展天衣无缝的类型电影”[5]。他所谓“破解的方式”，就是解构类型规则、重构非类型乃至反类型的创新风格形态。

自《寻枪》伊始，直至“要重建一部分历史，要重建一部分当时的人文历史的景观”[6]的《王的盛宴》，陆川影片展示出的是既融合多种风格、又具个性化的电影风格指纹。当年，塔尔科夫斯基认为，在电影走过的漫长迂回的路程中，“艺术电影与商业电影之间的关系始终不曾和谐地发展”，他痛斥“毒害最

1 陆川：《〈寻枪〉二三事》，《电影艺术》2002年第2期。
2 ［法］克洛德·列维-斯特劳斯：《结构人类学》，张祖建译，中国人民大学出版社2006年版，第855页。
3 陆川：《〈寻枪〉二三事》，《电影艺术》2002年第2期。
4 陆川：《欢快地创造主流话语》，《当代电影》2002年第3期。
5 陆川：《青春只有一次》，《当代电影》2004年第6期。
6 陆川：《〈王的盛宴〉首次媒体专访》，http://movie.douban.com/review/5362214/.

剧的，莫过于降低到商业电影的水平或电视生产线的标准；这种做法否定了真正的艺术经验”。[1]至于既想艺术成功、又想受观众喜爱，究竟应该选择什么样的影片作为自己的风格，其价值取向问题一直困扰斯皮尔伯格十年之久。如今，陆川影片对于综合化与个性化相结合的整体综合美学风格趋向的探索实践，启示当代中国电影电视的创作并非只能照搬旧好莱坞类型化或复制哪一单纯模式，完全可以使自家的民族性、地域性、历史性、时代性以及创作者的个性，在类型混合与风格融合的整合项中取得支配地位，从而创造出有别于他人、他者的新类型和新风格。

文明是推动人类社会进步的伟大力量，是放大了的文化。“文明意味着具有最大限度的多样性的文化之间的共存；文明甚至就是这种共存本身。世界文明不是别的，只能是保持着自身特点的各种文化在世界范围内的联盟。”[2]中国和世界的电影电视文化的未来，都将期待中国的电影人和电视人，既不断求得“保持着自身特点”的例外的创新，又在多样性的文化之间的共存中求恒定，于融合性积淀中实现裂变与腾跃，凸显在整体综合中的自身风格特性，以既耐看、又耐赏耐品的经典产品及其整体价值的创造，为银幕和荧屏增添五光十色的亮丽色彩，与世界各国、各民族的影视创作者一道，携手共创当代人类文明更加璀璨的未来。那将是“湿玉吹香吐万花，先春粲粲等芳华”。

1 ［俄］安德烈·塔尔科夫斯基：《雕刻时光》，人民文学出版社2003年版，第90、186页。

2 ［法］克洛德·列维-斯特劳斯：《结构人类学》，张祖建译，中国人民大学出版社2006年版，第859页。

主要参考文献

1. 郑君里：《画外音》，中国电影出版社1979年版。

2. 郑君里：《角色的诞生》（重版本），中国电影出版社1981年版。

3. 罗艺军主编：《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社1992年版。

4. 于蓝、罗艺军等：《水华集》，中国电影出版社1997年版。

5. 张明：《与张艺谋对话》，中国电影出版社2004年版。

6.［清］王夫之等撰：《清诗话》，上海古籍出版社1963年版。

7.《十三经注疏》，中华书局1980年版。

8.［清代］何文焕辑：《历代诗话》，中华书局1981年版。

9. 沈子丞编：《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版。

10.［民国］丁福保辑：《历代诗话续编》，中华书局1983年版。

11.《诸子集成》，岳麓书社1996年版。

12. 吴文治主编：《明诗话全编》，凤凰出版社1997年版。

13. 吴文治主编：《宋诗话全编》，凤凰出版社1998年版。

14. 张璋等编：《历代词话》，大象出版社2002年版。

15.［三国］王弼：《王弼集校释》，中华书局1980年版。

16.［南朝］刘勰：《文心雕龙》，《文心雕龙选译》，中华书局1980年版。

17.［唐代］司空图：《二十四诗品》，《诗品集解》，人民文学出版社1963年版。

18.［宋代］张载：《张载集》，中华书局1978年版。

19.［宋代］苏轼：《苏轼文集》，岳麓书社2000年版。

20.［宋代］朱熹：《朱子全书》，上海古籍出版社2002年版。

21.［明代］李梦阳：《空同集》，四库全书影印文渊阁本。

22.[明代]王廷相:《王廷相集》,中华书局1989年版。

23.[明代]何景明:《何大复先生全集》,赐策堂本。

24.[明代]王世贞:《弇州四部稿》,齐鲁书社1997影印本。

25.[明代]屠隆:《白榆集》,伟文图书出版社有限公司1977年版。

26.[明清]李渔:《李渔随笔全集》,巴蜀书店1997年版。

27.[清代]金圣叹:《读第五才子书法》,《水浒传会评本》,北京大学出版社1981年版。

28.[清代]黄宗羲:《明儒学案》,山东巡抚采进本。

29.[清代]王夫之:《姜斋文集》,岳麓书社2011年版。

30.[清代]张竹坡评点:《金瓶梅》,齐鲁书社1987年版。

31.[清代]沈宗骞:《芥舟学画编》,人民美术出版社1959年版。

32.[清代]王士祯:《池北偶谈》,中华书局1982年版。

33.[清代]章学诚:《文史通义》,中华书局1985年版。

34.[清代]刘熙载:《艺概》,上海古籍出版社1978年版。

35.[清代]郑绩:《梦幻居画学简明》,上海古籍出版社1995年版。

36.[清代]皮锡瑞:《经学通论》,中华书局1954年版。

37.李恒基、杨远婴编选:《外国电影理论文选》,上海文艺出版社1995年版。

38.《古希腊罗马哲学》,三联书店1957年版。

39.《外国理论家作家论形象思维》,中国社会科学出版社1979年版。

40.《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版。

41.蒋孔阳主编:《二十世纪西方美学名著选》,复旦大学出版社1987年版。

42.[俄]米哈伊尔·罗姆:《电影创作津梁》,王向梅等译,中国电影出版社1994年版。

43.[俄]爱森斯坦:《蒙太奇论》,富澜译,中国电影出版社2003年版。

44.[俄]安德烈·塔尔科夫斯基:《雕刻时光》,陈丽贵、李泳泉译,人民出版社2003年版。

45.[匈]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1991年版。

46.[法]雷内·克莱尔:《电影随想录》,邵牧君、何振淦译,中国电影出版社1981年版。

47.［法］安德烈·巴赞：《奥逊·威尔斯论评》，陈梅译，中国电影出版社1986年版。

48.［法］让·雷诺阿：《我的生平和我的影片》，王坚良等译，中国电影出版社1986年版。

49.［法］乔治·萨杜尔：《法国电影（1890-1962）》，徐昭译，中国电影出版社1987年版。

50.［法］安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，中国电影出版社1987年版。

51.［法］罗兰·巴特：《符号学美学》，董学文等译，辽宁人民出版社1987年版。

52.［法］弗朗索瓦·特吕弗：《希区柯克论电影》，严敏译，上海文艺出版社1988年版。

53.［法］乔治·萨杜尔：《世界电影史》，徐昭、胡承伟译，中国电影出版社1995年版。

54.《布尔迪厄访谈录：文化资本与社会炼金术》，包亚明译，上海人民出版社1997年版。

55.［法］雅克·德里达：《一种疯狂守护着思想》，何佩群译，上海人民出版社1997年版。

56.［法］雅克·拉康：《拉康选集》，褚孝泉译，上海三联书店2001年版。

57.［法］热拉尔·热奈特：《虚构与行文》，史忠义译，百花文艺出版社2001年版。

58.［法］A. J. 格雷马斯：《结构语义学》，蒋梓骅译，百花文艺出版社2001年版。

59.［法］A. J. 格雷马斯：《论意义》，百花文艺出版社2005年版。

60.［法］罗兰·巴特：《显义与晦义》，怀宇译，百花文艺出版社2005年版。

61.［法］克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指》，王志敏译，中国广播电视出版社2006年版。

62.［法］克洛德·列维-斯特劳斯：《结构人类学》，张祖建译，中国人民大学出版社2006年版。

63.［法］弗朗索瓦·特吕弗：《眼之愉悦》，王竹雅译，凤凰出版传媒集团凤

凰出版社2010年版。

64.[英]约翰·泰勒:《希区柯克的生平和创作》,余士雄等译,中国电影出版社1990年版。

65.[英]卡尔·波普尔:《客观知识》,上海译文出版社2001年版。

66.[英]尼克·史蒂文森:《认识媒介文化》,王文斌译,商务印书馆2001年版。

67.[英]帕特里克·富尔赖:《电影理论新发展》,李二仕译,中国电影出版社2004年版。

68.[英]爱德华·泰勒:《原始文化》,连树声译,广西师范大学出版社2005年版。

69.[德]黑格尔:《美学》,朱光潜译,人民文学出版社1958年版。

70.[德]齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社1982年版。

71.[德]恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译,上海译文出版社1985年版。

72.[德]恩斯特·卡西尔:《语言与神话》,于晓等译,生活·读书·新知三联书店1988年版。

73.[德]马丁·海德格尔:《林中路》,孙周兴译,上海译文出版社2004年版。

74.[德]汉斯-格奥尔格·加达默尔:《哲学解释学》,夏镇平、宋建平译,上海译文出版社2004年版。

75.[德]彼得·科斯洛夫斯基:《后现代文化》,毛怡红等译,中央编译出版社2011年版。

76.[德]马克思、恩格斯:《马克思恩格斯选集》(3),人民出版社1972年版。

77.[德]马克思:《1844年经济学-哲学手稿》,刘丕坤译,人民出版社1979年版。

78.《西格蒙德·弗洛伊德后期著作选》,上海译文出版社2005年版。

79.[意]米开朗基罗·安东尼奥尼:《一个导演的故事》,林淑琴译,广西师范大学出版社2003年版。

80.[瑞典]英格玛·伯格曼:《伯格曼论电影》,韩良忆等译,广西师范大学出版社2003年版。

81.［瑞士］费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，商务印书馆2005年版。

82.［美］乔治·桑塔耶纳：《美感》，缪灵珠译，中国社会科学出版社1982年版。

83.［美］苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，中国社会科学出版社1983年版。

84.［美］鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社1984年版。

85.［美］鲁道夫·阿恩海姆：《视觉思维》，光明日报出版社1987年版。

86.［美］刘易斯·雅各布斯：《美国电影的兴起》，刘宗锟等译，中国电影出版社1991年版。

87.［美］乔治·赫伯特·米德：《心灵、自我与社会》，赵月瑟译，上海译文出版社1992年版。

88.［美］埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，张德魁等译，中国电影出版社1992年版。

89.［美］尼克·布朗：《电影理论史评》，徐建生译，中国电影出版社1994年版。

90.［美］弗雷德里克·詹姆逊：《语言的牢笼》，钱佼汝译，百花洲文艺出版社1997年版。

91.［美］约翰·巴克斯特：《斯皮尔伯格》，和平等译，海南出版社1999年版。

92.［美］马克·波斯特：《第二媒介时代》，范静哗译，南京大学出版社2000年版。

93.［美］戴卫·赫尔曼：《新叙事学》，北京大学出版社2002年版。

94.［美］马斯洛：《马斯洛人本哲学》，成明编译，九州出版社2003年版。

95.［美］夏洛特·钱德勒：《我,费里尼》，黄翠华译，广西师范大学出版社2006年版。

96.［美］约翰·费斯克：《电视文化》，祁阿红、张鲲译，商务印书馆2005年版。

97.［美］约翰·费斯克：《传播研究导论：过程与符号》，许静译，北京大学

出版社2008年版。

98.［美］尼尔·波兹曼：《娱乐至死》，章艳等译，广西师大出版社2009年版。

99.［美］加里·R. 埃杰顿：《美国电视史》，李银波译，中国人民大学出版社2012年版。

100.［加］马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介 论人的延伸》，何道宽译，译林出版社2011年版。

101. Antony Easthope:*Comtenporary Film Theory*,Longman,1993.

102. Bernard E.Dick: *Anatomy of Film*, Bedford/St.Martin's, 2005.

103. Bignell J.: *Postmodern Media Culture*,Edinburgh University Press,2006.

104. Corner J.: *Studying Media: Problems of Theory and Method*,Edinburgh University Press,2006.

105. Gaby allrath, Marion Gymnich: *Narrative Strategies in Television Series*,Palgrave Macmillan,2005.

106. Jay Black, Frederick C. Whitney: *Introduction to Mass Communication*,Wm. C. Brown Publishers,1983.

107. John Fiske, John Hartley: *Reading Television*,Routledge,2003.

108. Joseph Straubhaar, Robert LaRose: *Media Now: Understanding Media, Culture, and Technology*,Wadsworth, a division of Thomsom Learning,2004.

109. Nick Stevenson: *The Transformation of The Media*,Pearson Education, Inc., publishing as Prentice Hall, Inc. 2005.

110. Raymond Williams:*Television*,Fontana,1974.

111. Sky Marsen:*Communication Study*, Palgrave Macmillan,2006.

112. Stanley J.Baran, Dennis K.Davis:*Mass Communication Theory: Foundations, Ferment, and Future(Third Edition)*,Wadsworth, a division of Thomson Learning,2000.

113. Toby Miller:*Television Study* ,British Film Institute,2002.