

中国电影诗意营造的 基本形式

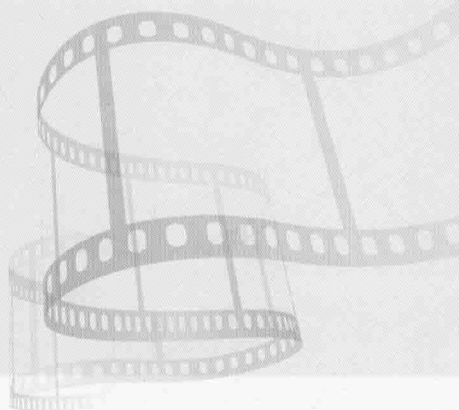
— 叶玉露 — 著 —



— 中国社会科学出版社 —

中国电影诗意营造的 基本形式

——叶玉露——著——



中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国电影诗意营造的基本形式 / 叶玉露著. —北京: 中国社会科学出版社, 2016. 11

ISBN 978-7-5161-9485-0

I. ①中… II. ①叶… III. ①电影评论-中国 IV. ①J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 294585 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 熊 瑞
责任校对 韩海超
责任印制 戴 宽

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印刷装订 北京君升印刷有限公司
版 次 2016 年 11 月第 1 版
印 次 2016 年 11 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16
印 张 12.5
插 页 2
字 数 140 千字
定 价 58.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社营销中心联系调换
电话: 010-84083683
版权所有 侵权必究

序

电影的诗意，犹如戏剧的“戏核”、诗歌的“诗眼”，那是一台戏、一首诗的“亮点”“焦点”。这样说，还是贴个标签把意义堵死了的那种说法，我换一个生发性的，借用王阳明形容良知的比喻：“发窍处”——电影的诗意就是一部电影的发窍处，犹如一片森林的透光处，因了它而找到林中路。卡夫卡说，诗人就是想给人安上另一只眼、以反抗现实。电影的诗意点亮影像的蓄意，让人感到温暖和忧伤，即使是浅层次的廉价的诗意，也体现人对现实的某种反抗和超越，其间的肯綮在于电影的诗意让人心软。软那一下，便是美感的基地。如同爱是一种淡淡的忧伤，美是一种淡淡的“乡愁”——人要回家的心肠。美是对良知的召唤，电影的诗意是唤醒良知的“结构”。是的，诗意是结构，不是某种飘忽的东西，是靠意象搭建而成的，它是召唤着接受者共鸣的那么一个“建筑”。本书仔细严谨地从各个方面度量了这个建筑，并努力探究它的构成。面对鬼斧神工的电影诗意，显得“老实巴交”和略带书生气的玉露，跟许多诡异的抓人

眼球的电影评论相比毕竟是书生，本书毕竟是玉露的第一部学术著作，但是也因此而令人心生尊重。

营造诗意的方式则如艺术禅，充满了不确定的确定性、确定的不确定性，是靠变数极大的感觉来营造的。百年电影人重复着大致相同的动作，但一代人有一代人的感觉，于是便有了一代又一代的电影的诗意。本书为了横到边竖到底地探讨电影诗意这个“结构”的构造方式，横向上从“可见”“可闻”“叙事”“修辞”等方面对电影元素的功能建筑诗意的方式做了归纳和总结，全面工整，端庄大气；同时还兼顾到了从《渔光曲》到《一代宗师》这个纵向的谱系。如果假以条件，将来可发展成一部“中国诗意电影史”，当然，那就得加上美术片这个童心的重镇了。美术片中诗意的民族风格更突出、更纯粹，像《渔童》《大闹天宫》《九色鹿》等。还要与外国的诗意电影随机对比，譬如，塔可夫斯基对生命的准确观察，布努埃尔对本能、思维的发现、对梦境的模仿，还有《蓝》《白》《红》那说不清楚的诗意。

现在本书第四章中对“时间的经营”的论述最可注意，玉露能够悟到“在叙事中破坏顺序的时间关系是营造诗意的方法之一”“叙事的过程也是一个把自然时间人文化的过程”，等等，是难能可贵的。因为这切中了电影诗意的矿脉。电影的诗意，就是在影像中凸显出了时间的“滋味”，就是表现出了时间的流动在爱抚我们。生命的本质是时间，诗意的要害是在展示瞬间美时抵挡时间的流逝，把生命之涓涓细流停住固化为那美的“建筑”，把时间空间化了。倒过来说，有诗意的影像就是德勒兹说的那“有生命的影像”（比人的

生命还真实)。说一千道一万，根就在对人性善的发现、对人性美的建设。玉露在书的最后一章“主题诗意的营造”中作了令人“软了一下”的阐发，颇有“意味”。

本书用的是归纳例举法，说的自然都是过去的事情。那么，未来电影的诗意会侧重什么呢？我想可能会是用新的方法表现梦、处理梦。人类生活再智能化，梦还得自己做。有人预测将来做梦会成为一种新宗教。梦和诗意有相同处，也有相异处。梦也不是只有一个表达理想的面相；早有电影人嘲笑弗洛伊德那一套只值一毛钱了。戏梦人生会互为主体构建“完形”，相当于用“完形治疗”之“梦的整合”的方式来搞电影创作：让剧中人表演梦的内容，从而挖掘真实自我，并不解释梦，而是通过表演梦中的不同人物或事物，从中觉察出自我失去联系或疏远的部分然后将它们整合起来，让“完形之梦”成为电影的诗意。现实和诗有距离正如它和梦有距离，现实碎片化、无意义，梦和诗可以反抗、超越这种现实。未来还需要电影，不管怎么发展，电影诗意那“超越现实”“感情再生”“提升灵性”的功能对于人类永远都是相当重要的。

中国传媒大学艺术学博导

周月亮

2016年冬

目 录

绪论	(1)
第一章 电影的诗意概说	(18)
第一节 电影诗意的含义	(18)
第二节 中国电影诗意的审美心理	(21)
第二章 “可见”的诗意——诗情画意的影像	(27)
第一节 电影的脉动之力——光影	(27)
第二节 随类赋彩	(34)
第三节 构图诗意	(43)
第三章 “可闻”的诗意——诗音乐意	(55)
第一节 “有意味”的人声	(55)
第二节 音响表意	(61)
第三节 音乐抒情	(64)
第四节 静默描画	(69)
第四章 “叙事中”的诗意——抒情意象的营造	(73)
第一节 经营时间	(73)
第二节 审美空间	(84)

第三节	叙事视角	(91)
第四节	叙事情节	(96)
第五节	抒情意象	(107)
第五章	“修辞”的诗意——抒情镜语的营造	(114)
第一节	静观和流动的诗意——长镜头	(114)
第二节	“一切景语皆情语”——空镜头	(123)
第三节	生命的舞动——慢动作镜头	(129)
第四节	瞬间永恒——定格	(135)
第五节	情绪流动——蒙太奇	(137)
第六章	“境生象外”——主题诗意的营造	(146)
第一节	童年意境	(146)
第二节	爱之诗意	(151)
第三节	怀旧乡愁	(156)
第四节	人性之美	(161)
第五节	民族气韵	(166)
结语		(172)
参考文献		(176)
附录	电影作品参考目录	(188)
后记		(192)

绪 论

西班牙超现实主义电影大师布努埃尔在《电影与诗意》的讲演（1953年墨西哥大学）中提倡把精彩的荧幕之窗向有解放作用的诗性世界开放。他说：“在一个精神自由的人手里，电影是种极好却危险的武器。它是借以表现思维、感受、本能世界的最高级手段……一部电影就像对梦境的无意识模仿……正是这种（诗意）影片使我看到了现实的全貌，增加了我对风土人情的了解，使我看到了精彩的陌生世界，以及所有无法在报纸上、大街上见到的现象世界。”^① 导演塔科夫斯基十分重视电影诗意的表达。他认为“诗”是“一种对世界的了解，一种叙述现实的特殊方式”，反映在电影中便是“一种生命的准确观察”，并且这种诗意是电影不可或缺的元素。苏珊·朗格曾经认为电影是这样一种存在：“电影就是通过视听表达思想。这些思想在连续、迅速变换的形象中倾泻出来，电影之明晰犹如我们的思想，电影之速度伴

^① 转引自陈志生《电影诗意语言类型的研究》，中国电影出版社2012年版，第3页。

随着倒叙闪回的镜头——犹如我们突发涌起的记忆，电影的意象转换之敏捷简直可以和我们的思维相媲美。电影具有流动的节奏，具有使时空自由变化的能力……电影投射出的是纯粹的思维，纯粹的梦境，纯粹的内心生活。”^① 这里苏珊·朗格所指的纯粹的思维，纯粹的梦境，纯粹的内心生活，其实就是一种流淌着生命意识的诗意。中国传媒大学的周月亮教授曾经说：“电影的诗意是电影的生命，电影的形态会随着技术的内爆而日新月异，但电影的诗意会成为电影一个永恒的内在标准。构成诗意的手法会与时俱进，诗意之精神会与人性的丰富发展而共存。”^② 电影的诗意是电影的灵魂，是电影导演们的永恒追求，是衡量电影艺术水平高低的一个标尺。

一 中国电影诗意之旅

回眸中国电影艺术发展的历史长河，有许许多多光彩夺目的浪花，其中散发着浓郁的诗之韵味，满载着回味无穷的东方文化神韵。这种韵味就是中国电影的诗意，中国电影的诗意像璀璨的明珠，发出耀眼的光芒；又像夜晚之朗月，清辉满天，自始至终散发着感人的艺术魅力。

从中国电影创作和发展的实践经验来看，中国电影的诗意源头应该追溯到1934年蔡楚生导演的《渔光曲》，在缓缓的流水中，粼粼的波光中，悠悠的渔歌中，流淌着浓浓的诗意。导演在镜头的运用上突破了早期的中国电影的影戏观

① [美] 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社1986年版，第483页。

② 陈志生：《电影诗意语言类型的研究》，中国电影出版社2012年版，第3页。

念，整部影片的格调凄凉而压抑，节奏缓慢而抒情。如影片中猴受伤仰头听小猫凄苦地唱出《渔光曲》时的镜头缓慢而抒情，画面情景交融，把人生的哀愁表现得淋漓尽致、凄婉动人。正是因为诗意的成功表现，使得《渔光曲》成为中国电影诗意之涓涓细流中泛起的第一朵浪花。

20世纪30年代，吴永刚、费穆、袁牧之等导演的《神女》《浪淘沙》《天伦》《马路天使》等作品，渗透出浓郁的民族情趣和审美情怀，形成一种含蓄隽永的诗意风格。虽然《神女》是讲一个妓女的故事，但是很干净，“影片中独特的人物形象，深沉的内涵，流动的造型，含蓄的风格，使得它不仅成为中国无声电影的扛鼎之作，而且在一定程度上引导了中国电影在审美意境方面的追求”。^①袁牧之导演的《马路天使》中也体现出浓郁的诗性韵味，其在历史叙述中关注小人物的命运和情感，可以与法国诗意现实主义的创作风格相媲美。

20世纪40年代费穆导演的《小城之春》是中国电影史上具有里程碑意义的作品。浑然天成的诗化语言使整部影片回荡着一种袅袅不绝的情调和诗意，使之成为中国电影史上闪闪发光的亮点。这一时期的蔡楚生、郑君里的《一江春水向东流》被誉为中国电影史上第一部具有史诗架构的影片，在它出现以前还“没有一部电影作品以如此宏阔的气势、沉郁的情思和脉脉的韵致，横越如此巨大的时间跨度和空间距离，展现一个家庭的悲欢离合、一个民族的内忧外患与一个

① 周星：《中国电影艺术史》，北京大学出版社2005年版，第48页。

时代的动荡不安，进而创造出一部纵横捭阖、大气磅礴的银幕史诗”^①。除了宏阔的气势和沉郁的情思，《一江春水向东流》的史诗气质，还来自寄托遥深的电影意境和比照兴托的电影手段，从某种层面上讲，《一江春水向东流》不仅是中国电影探求古典美学精神之集大成，而且丰富和发展了中国电影的民族风格。

20 世纪五六十年代，第三代导演的崛起和他们对诗意的追求，使得中国电影中的诗意大放光彩，也是中国电影诗意发展的一个高潮，如水华的《林家铺子》、郑君里的《林则徐》、谢铁骊的《早春二月》等。在《林家铺子》中现实主义的冷峻和深刻意蕴的结合达到了高峰。《林则徐》中古典诗情画意的表现手法，使得民族艺术风格在电影中大放异彩。令人赞叹的《早春二月》更是以诗意贯穿了整部电影，影片中对于民族风俗的描绘让人印象深刻，集中地表达了中国人所特有的民族情怀和含蓄细腻的民族情感。诗意的激情和情感的表达，是中国电影诗意追求的典范。

20 世纪 80 年代电影诗意的发展呈现出了新的景观：吴贻弓的《城南旧事》、胡柄榴的《乡音》、凌子风的《边城》、张暖忻的《青春祭》等电影中对人物的命运与人性的关注，对人的情感诗意化的表现，使得这些电影具有诗意的风格，得到了观众的认可。正如被称为经典的散文诗电影的《城南旧事》，营造了一个优美动人的诗一般的意境，其中流露出的淡淡的、怨而不怒的诗意感染了观众，触动了观众的

① 李道新：《中国电影文化史》，北京大学出版社 2005 年版，第 210 页。

内心世界。《边城》是一部具有中国文化传统的田园诗意风格的电影。在第四代导演作品中电影诗意不仅仅流淌在影像中，如《城南旧事》中缓缓的流水、缓缓的驼队、缓缓而过的人群、缓缓而逝的岁月，或者，《边城》中满目的青山绿水，清明如水晶一样的翠翠的眼睛等，诗意更是积淀在他们的人生理想和对人性的追求之中。“第四代导演的现实化表现常常上升为一种悲天悯人的诗意，而这种诗意就是一种审美的极致”。^①

中国电影的诗意在第五代导演手中得到了淋漓尽致的表现，他们把独特的东方审美意蕴与厚重的民族文化相结合的做法震撼了世界影坛，由此中国诗意电影进入了一个大写意时期。第五代导演积极地探索创新，与中国20世纪三四十年代的“影戏”观念背道而驰，淡化故事情节、淡化人物描写，使电影纯粹地回归影像，让观众体会到电影中诗意的魅力。他们强调从电影本体出发，尽情地发挥电影语言的审美功能，自如地挥洒影像的诗性张力，让影像成为饱含深情的载体，成为生命力量的象征。如张艺谋的《红高粱》《大红灯笼高高挂》《菊豆》《我的父亲母亲》，陈凯歌的《黄土地》《霸王别姬》《风月》，孙周的《心香》等，这些电影中的诗意都包含有中国古典美学意蕴的叙事风格和修辞镜语的运用，都是以“情”叩响观众的心弦。这里饱含深“情”的诗意是导演对人的本性、人的灵魂的探询与感悟，是对沧海一粟的个体生命与大千世界的观照，带有浓郁的哲学

① 周星：《中国电影艺术史》，北京大学出版社2005年版，第257页。

意味。

第六代导演在市场化和文化多元化的格局下，对于诗意的言说，不同于第五代导演大写意的美感。他们更注重个体话语的言说和表达，还原自己对于生命的体验，通过自己的镜头把对生命的体验呈现出来。第六代导演的诗意书写，不是拘泥于银幕影像造型，更多的是对社会普通小人物生存现状和底层生活的关注、对既逝青春的怀旧和惆怅、对人性的终极关怀，以引起观众对其中诗意的思考。如贾樟柯电影中呈现出一种冷静而客观的诗意，他的《小武》《站台》《三峡好人》等用冷静的写实主义诗意表达了内心对于社会不断变迁所带来的人生和时空的体验，这些内心的体验是带有哲理性的感悟和自己独立的思考。与贾樟柯冷静的诗意有所不同的是霍建起导演延续了自费穆以来的电影诗意。《那人·那山·那狗》《暖》中所具有的隐忍纯朴的情感在远离城市喧嚣的世外桃源般乡村中悄悄地流淌，呈现出强烈的中国山水画的意境。

中国电影的诗意在香港电影中也得到了很好的延续。香港电影的诗意与内地电影诗意有着千丝万缕的联系，这与上海电影人三次进入香港是分不开的。第一次是1937年抗日战争全面爆发，上海沦陷，许多上海电影人南下香港，加入到香港电影队伍中来。第二次是1946年，国内革命战争爆发，一批电影人离开大陆到香港谋生。第三次是1948年下半年，新中国成立前夕，又一批电影人到香港安家。这三次上海电影人进入香港电影制作行业，使得中国电影诗情画意传统在香港电影中得到更好的延续。

1949—1966年是香港电影的黄金时期。这一时期的导演朱石麟在电影空间意识的探索创新方面,借助中国传统的古典绘画和园林建筑的美学原理,形成了自己独特的审美观。在他的《新旧时代》中,用“窗楼阁”的空间美学形式,营造出一种富有诗情画意的“游”的空间。在镜头的选择上秉承了中国传统绘画的艺术手法,以中远景为主。他的这种构图美学的实践在他的电影《清宫秘史》和《同命鸳鸯》中都有体现和发展。朱石麟的电影力求在电影语言上追求赋比兴的诗意效果,具有传统绘画留白的美学风格。李翰祥是20世纪五六十年代香港最重要的电影导演之一。“其众多的作品都继承了中国电影民族艺术形式的两大精神支柱——‘中国古典美学传统’以及‘电影美学传统’,并利用源自中国古典美学的表现方式,以考究的服装布景、镜位安排经营出一个充满‘诗情’‘画意’的影像世界”。^①他拍摄的《梁山伯与祝英台》更是独树一帜,把中国传统画中“游”的美学理念,谢赫六法中“气韵生动”“经营位置”的美学原则很好地融入到了电影中,营造出一个充满古典中国画韵诗情的世界。

20世纪60年代中后期和整个70年代,是香港电影的转型期,也是香港电影开始走向国际化、品牌化和明星化的时期。这一时期胡金铨武侠片中的写意画般的手法和空灵宁静超然洒脱的诗意境界震撼了当时的影坛。如他的《山中传奇》尽现了纯粹空灵的诗意,被外国的媒体赞誉为“如行云

^① 陈晓伟:《融画入影——民族审美意识的会通和转换》,中国传媒大学出版社2008年版,第82页。

流水般的画面构架和干净利落的运镜剪接，皆分别带出十分吸引人的，只有中国古装电影才有的那种超然的抒情的意境”^①，他对于中国传统诗意的追求一直延续到以后他的其他电影中。如《侠女》中侠女削竹飞腾、竹林刺杀和高僧蜻蜓点水的功夫场景更像是一种“影像的舞蹈”，具有强烈的诗化韵味。

20 世纪 70 年代末到 90 年代是香港电影发展多元化时期，产生了很多注重诗意营造的优秀导演，如徐克、许鞍华、吴宇森、关锦鹏、王家卫等。王家卫导演十分注重诗意营造，其电影就像是一首虚灵的现代诗。如在《东邪西毒》中多次出现的一望无际、令人绝望的沙漠，波涛汹涌的湖水，光影斑驳的旋转的鸟笼；《花样年华》中愁绪飘零的细雨，情韵氤氲的灯，优雅而又忧伤的女主人公的背影；《堕落天使》中迷蒙而又凄凉的雨夜等，都营造出一种幽幽的诗意。可以说，王家卫电影中的诗意是中国传统诗情画意的美学精神向现代的转型。

香港电影中的诗意元素远远不止上面所列举的例子，但是通过以上的分析可以看出对于诗意的追求和营造方面，香港电影与内地电影是一脉相承的。

台湾电影和香港电影的诗意一样也是中国电影诗意的重要组成部分，它比香港电影带有更浓郁的民族文化情结。台湾电影从 20 世纪 70 年代末，以反映台湾与内地血缘关系，寻根溯源为主题的电影开始陆续出现。例如，陈耀圻导演的

① 周星：《中国电影艺术史》，北京大学出版社 2005 年版，第 408 页。

《源》、徐进良导演的《香火》、李行导演的《原乡人》等。这些影片都表达了台湾人对祖国的思念之情，这种思念之情化成了电影的诗意。

到了20世纪80年代，出现了长镜头大师侯孝贤。在他的电影中，充满诗意的乡土的情结扑面而来。长镜头让细腻的诗意在时间的长河里绵延，让人从中感受到东方美学的魅力。倪震教授曾经这样评价侯孝贤的《悲情城市》，“是以影像来构造台湾现代社会的成长史”^①，其影片的镜语体系“已经区别于西方电影的物质再现，而是注入了东方文化的生命哲学和顿悟的体味，可以明显看到它和中国古典诗词、绘画的一脉相承，也可以看见它和中国早期诗情电影——如费穆开创的细腻而诗化的心理片传统——的遥相呼应”。^②他用自己独特的散文诗化结构、淡淡的诗化叙事的风格和清新的诗情来捕捉浓烈的乡土气息，成为一个用电影来书写历史的诗人。

李安导演的作品在20世纪90年代台湾电影中独领风骚。《卧虎藏龙》中清新幽静的江南水乡、悠远空灵的游动镜头、富有灵韵的山水意象，竹林比剑的“舞蹈”情节等极富有东方的诗韵。他的新作《少年派的奇幻漂流》则把技术和艺术融合得天衣无缝，让人在诗意境界中徜徉。影片中少年派的一叶孤舟在分不清海面与天空的夜空中漂浮，像是在无际的宇宙遨游，呈现了一种烟波浩渺的空远意境，让人充

① 倪震：《倪震副教授在侯孝贤赠片仪式上的讲话》，《北京电影学院学报》1990年第2期。

② 同上。