

在
中国西北角
重读经典

经典重返

徐兆寿——主编

每一次重读经典，
就像初次阅读一般，

是一次发现的航行。

人民出版社

在
中国西北角
重读经典

重返 经典

第三辑

徐兆寿——主编

上海人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

重返经典:在中国西北角重读经典/徐兆寿主编.

—上海:上海人民出版社,2017

ISBN 978-7-208-14602-0

I. ①重… II. ①徐… III. ①社会科学-文集 IV.
①C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 166411 号

责任编辑 舒光浩 屠毅力

装帧设计 胡 斌 刘健敏

重 返 经 典

——在中国西北角重读经典

徐兆寿 主编

世 纪 出 版 集 团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.co)

世纪出版集团发行中心发行 常熟市新骅印刷有限公司印刷

开本 635×965 1/16 印张 16.5 插页 2 字数 208,000

2017 年 8 月第 1 版 2017 年 8 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-208-14602-0/G·1857

定价 52.00 元

编委会

主 任

徐兆寿

副主任

杨 华

委 员

陈积银 任志明 杨光祖

李 丽 石培龙

目 录

侯孝贤的“反骨”:《刺客聂隐娘》中的东方美学意蕴 林少雄 / 1

从京剧史的角度解读电影《霸王别姬》《梅兰芳》 王登渤 / 22

自由与法:原典创世的法则之二

——兼论当下电影 徐兆寿 / 48

网络媒体的社会责任 杨晓峰 / 64

审美视域中的西部题材电视纪录片

——以 2015 年三部作品为例 黄怀璞 / 86

卓别林电影及默片时代的启示 杨光祖 / 115

鉴古·知今·晓未来

——纪录片经典回望与发展审视 李燕临 / 129

纪录片《从毛泽东到莫扎特》能告诉我们什么 孟子为 / 158

1994:世界电影史上奇迹之年的光影传奇 任志明 / 174

麦克卢汉有多酷? 杨 华 / 196

《讲话》之变

——传播学视域中的文学转型 石培龙 / 206

重温经典

——影片《铁皮鼓》分析 张 浩 / 216

崔嵬在中国“十七年”银幕红色经典中的英雄表演 赵丽瑾 / 225

历史反思的消减和历史臆想的扩增

——小说《亮剑》的电视剧改编分析 侯 怡 / 239

后记 徐兆寿 / 254

侯孝贤的“反骨”：《刺客聂隐娘》中的东方美学意蕴

林少雄

作为中国文化的身体标识，莫过于数千年流传下来的相面摸骨之学为最典型。面(骨)相学给我最为深刻的印象，莫过于小学三四年级读《三国演义》时的经历，当看到诸葛亮指出魏延脑后长有反骨的情节时，顿感诚惶诚恐，不禁急忙摸摸后脑勺，生怕自己脑后也突然莫名其妙长出一块反骨，被人误认为生有贰心或不轨之思。

看了侯孝贤导演的《刺客聂隐娘》，似乎无意间突然得以窥见侯孝贤那块智慧的“反骨”，一言以蔽之，曰“反”电影。

反动为静

电影的本质为“动”，这从人类眼睛喜动不喜静的特点、卢米埃尔兄弟对第一台摄影机“动作记录器”(Cinématographe)的命名、电影(Movie)词源的运动本义皆可证明。今天以好莱坞电影为代表的所谓“大片”及其数

字技术将其推向了极致,然而不久前上映的侯孝贤导演的新作《刺客聂隐娘》,却反其道而行之,在电影中弃动逐静,在动态的影像中却着力表现人物的默静、场景的空静、氛围的穆静、心灵的净静、时光的滞静,以及这一切所带来的观影者屏声敛气的入静,甚至一些观众在影院中沉沉睡去的安静。而所有这一切,有赖于摄影机不动声色、不易察觉的缓慢移动。有人统计全片两百个左右的镜头中,绝对静止的镜头不到三十个,但导演却以运动的镜头营构了静止的氛围。

侯孝贤的“反骨”,不仅使其承续了既往影像所建构的风格传统,同时也使其探索出了久违的东方民族及其文化所具有的恬然、静谧、安宁的气质禀赋。侯孝贤的影片,以静寂的空长镜头运用、非职业演员无表演的表演、不停默默吃饭的镜头呈现、日常生活化的场景设置,不断消解着电影运动的本质及其戏剧化冲突的情节设计。在本片中,更是提供了一种对于电影的东方美学思考。

反动为静其实是一种视角,这种视角首先来源于导演从小体验到,并从此耿耿于怀的一种在树上的视角:“小时候自己爬到城隍庙边上的芒果树上偷芒果吃,在树上就明显感觉到时间和空间,感觉到一种寂寞的心情,好像都停了下来,你能感觉到你身处的时间和空间。”〔1〕这一独特视角,成为侯孝贤后来许多影片或显或隐的一种观察世界、俯瞰人生的一种向度与出发点。

这是一种高高在上俯视的视角,也是一种芸芸众生、万物流动、我自静观的视角,它既有天视神启的居高临下,但又具有对普通生命的近观平

〔1〕 关于这一经历,侯孝贤在多个场合都有过类似的表述,以上是在纪录片中的表述,其他还有 2007 年在香港浸会大学演讲时谈道:“那时候还是农业社会,午休的时间,偶尔会有个人骑单车过,嘎吱嘎吱。这是在吃(芒果)的时候的细节。由于非常专注,会感觉到树在摇;因为有风的关系,感觉到风,感觉到蝉声;因为是那么的专注,所以会感觉到那一刻周围是凝结的——凝结是情感的放大,电影里的时间就是这个东西造成的”。见卓伯棠主编:《侯孝贤电影讲座》,广西师范大学出版社 2009 年版,第 25 页。

视,因此这是一种极为孤独、悲悯、仁慈的视角。正因为如此,个人的独特感受与观察视角,被赋予了时空的凝滞、人伦的超越、信仰的执着与救赎的力量而具有了普泛的意义。但如果需要普泛性的呈现,还需要等待,等待一个契机、一个合适的载体,直到刺客聂隐娘的出现。于是水到渠成,侯孝贤将多年前那个站在芒果树上孤寂少年的身影,置换为一个静立屋梁上的刺客少女。

时光荏苒,往事悠悠,四周笼罩的依然是浓得化不开的孤寂,五脏六腑浸透的依然是亘古不灭的绝望和人从哪里来又往何处去的千古困惑。与偷芒果、取首级等逆规矩闯禁区之类反抗孤独的少男少女的现实行为相结合,除了寂然不动,试想还有哪一种动作行为能释其奥秘?舒淇回忆该片拍摄是一种“等风、等云、等鸟飞去”的等待过程。对于导演来说,自从大学时看过小说原作《聂隐娘》并心为之所动,后来数次念怀在心,正式开始摄制前后持续八年,这又何尝不是一个更为漫长的等待过程?然而这一过程又不仅是“等待”那么简单,其实是与侯孝贤的人生经历紧密交织、叠加在一起的。所以这不仅是一种静观,也是导演“第三只眼睛”〔1〕的一种自我内视与反观,并将这种内视与反观在大银幕上呈现,进而由此对电影艺术进行的内视与反观,从而向我们呈现了东方文化与艺术的独特路径与视角:俯视的、返身的、内向的、静寂的。而所有这些转化为镜头的视点,就具有了不同寻常的意味:“在镜头上的视点,我的习惯是角色眼睛看到的或者是意识里想到的,还有就是导演看到的导演想的。角色有很多,导演只有一个,导演看到的、想的,结构起来,在影像的使用上其实并不难。但是我的那个叙事视点就不一样了。”〔2〕这一视角及其感受自从三十多年前在《风柜来的人》中被意识到、在《童年往事》中被长镜头第

〔1〕 卓伯棠主编:《侯孝贤电影讲座》,广西师范大学出版社2009年版,第111页。

〔2〕 卓伯棠主编:《侯孝贤电影讲座》,广西师范大学出版社2009年版,第64页。

一次具象呈现之后,就成为导演本人所特有的一种观察视角与影像呈现语言。

为了强化这一视角及风格,导演不惜在影片中大量运用俯拍镜头,甚至不惜牺牲演员的外在形象与观众的视觉习惯,使得演员在许多场景中的外形显得身长腿短,但却凸显出和强化了这一独特的视角,从而为俯拍镜头打上了鲜明的个人印记与浓厚的东方氛围。

反言如默

从电影诞生,人类经过三十余年的努力,终于为影像赋予了声音,人们开始听到银幕上的人物张嘴说话的声音,从此银幕上开始了喋喋不休的对话与各种响动。再过十余年,卓别林的《城市之光》才最后终结了银幕上的永久沉默。在当下声音技术进入 13.1 声道的时代,侯孝贤却反其道而行,让影片中人物默默地出现、默默地行走、默默地对视、默默地交流、默默地离去,真正在银幕空间实现了大音希声的境界。

这种风格的形成,起初与导演大量使用非职业演员的理念有关。因为起初预算有限,所以要请大量非职业演员,而非职业演员没有经过专门的台词训练,所以需要尽量少的对话。因为要符合纪实的风格,所以就选择人们在日常生活中吃饭时对话最少的镜头;要拍吃饭镜头,就不能干扰演员,所以只能将摄影机架得远远的,且尽量少移动,于是形成了“长镜头”。如果说一开始属于无可奈何的选择或歪打正着,那么随着拍摄实践的不断探索,导演开始自觉或不自觉地将少对白、长镜头的这种表演、拍摄方式内化为自己的一种精神图式,并将其自觉表现于影像层面,成为别人很难模仿、独此一家、别无分店的侯氏特质。发展到后来,他甚至为了不影响整部影片的氛围与情景,不断修改剧本故事,甚至不惜将演员变为

哑巴。如在拍《悲情城市》时，梁朝伟不会说闽南语，国语又说得不太好，无奈之下只好将其扮演的角色改为聋哑人，不仅平衡了线索，从而使得演员以眼神、肢体语言，甚至以凝悍的无声世界的表达法得以凸显。^{〔1〕}这种无心插柳柳成荫的意外变化，不仅起到了此时无声胜有声的效果，同时也为导演的观察与呈现提供了一个全新的视角与独特的尝试。

同时，侯孝贤的导演风格，深受小津安二郎与布列松的影响，因此，电影中不仅要减少台词对白，甚至还要减少演员的表情。在他看来，小津电影中的演员，“绝对不会乱演，也没有什么表情的，小津说表情多的是动物园里面的猴子。小津为什么要减少演员的表情呢？因为在画面里面，在演员的每一个画面，其表情、神情太多的时候，会干扰到其他的结构，也会干扰叙事的脉络，所以演员的表情是比日常生活中更少的”^{〔2〕}，“布列松尽量把戏剧性都拿掉，所以叫人模。演员不能有戏剧性、表演。他的目的是要说后来那件事，不是要吸引观众跟着这个演员的情绪走，所以叫人模、道具”^{〔3〕}。这种追求，体现于《刺客聂隐娘》，我们看到的是舒淇的木讷漠然和张震的呆板犯傻，这除了体现出演员对导演反戏剧、反表演等艺术理念的理解外，也将演员的表演观念及实践探索提升到了一个全新的境地。所以我们看到影片中舒淇的背影比她的面孔更加具有表现力；张震的静默为角色身份的显赫、性格的多元、心理的冲突等方面的呈现提供了充分依据与强大气场；而道姑的静默，也为她的显赫身世、纠结情仇、百窍心计、身隐心显等进行了无声无形的呈现。于是，在银幕上，演员的表演、情绪酝酿、情感流露内敛、冷静、节制、含蓄，尽量避免因某种情绪和立场的偏激，让观众具有思索回味的余地^{〔4〕}。

〔1〕 朱天文：《最好的时光：侯孝贤电影记录》，山东画报出版社2006年版，第280页。

〔2〕 卓伯棠主编：《侯孝贤电影讲座》，广西师范大学出版社2009年版，第81页。

〔3〕 卓伯棠主编：《侯孝贤电影讲座》，广西师范大学出版社2009年版，第81、95页。

〔4〕 陈宝飞编著：《台湾电影史话》，中国电影出版社2008年版，第337页。

另一方面,这种形态也源于导演的执导理念。在侯孝贤看来,没有不好的演员,只有未尽责的导演:“演员演不好,是导演的责任,不是演员的责任。”〔1〕而他认为好的导演,一定不是告诉演员应该怎么演,而是在三番五次的拍摄中,让演员进入既定的情境,自己悟出应该要的对白、形态与神态,然后按照自己的理解自由发挥,这和一般导演截然不同。

与其让演员进行规范性既定台词的背诵,不如使其进入导演想要呈现的场景与情境,让演员在反复体味与不断揣摩中进入人物的内心世界,从而进行自我呈现。这种反传统影像、反线性叙事的大胆尝试,不仅成为其独特导演风格确立的依据,也成为其独特影像风格与叙事特征确立的表征。由此可见,这种人物形象的静默、无表情的状态,都是为了贯彻导演对影像“纪实”本质的思考。影片中导演所有的场面调度,都是服务于“纪实”的原则:“所以场面调度还是有个原则,这个原则就是怎么样看上去很真实,看起来不会像安排的样子,这是个原则,这个原则通常是要靠长时间的积累跟历练才能掌握。”〔2〕所以“纪实”就是“记录下来的真实”,不是“是什么”,而是“像什么”,这是所有艺术创作应该遵循的原则〔3〕。所以为了“纪实”,导演要尽量摒弃情节的戏剧性与演员的表演性。

侯孝贤所谓“纪实”,除了现实层面的考量,更多是一种对人生“苍凉”的思考及呈现,而这种“苍凉”,固然与影片的情节、角色的个人境遇相关,更多情形下却是与时间及空间的关联更加密切〔4〕。而这一时间与

〔1〕 卓伯棠主编:《侯孝贤电影讲座》,广西师范大学出版社2009年版,第62页。

〔2〕 卓伯棠主编:《侯孝贤电影讲座》,广西师范大学出版社2009年版,第104—105页。

〔3〕 就笔者所见,人们对世界的把握与理解,有现实、纪实、真实三个层面。“现实”是我们指认的一种事物的实存状态,更多侧重于物理层面;“纪实”是人们运用思维或某种工具记录下来的“现实”,主要侧重于艺术层面;“真实”是人们试图通过对现实的纪实而达到的对世界的本质认识与把握,更多属于哲学层面。人们只能是在探索与把握“真实”的路上无限接近“真实”,却永远无法达到或把握“真实”。参见林少雄:《纪实影片的文化历程》第二章,上海大学出版社2003年版,第10—27页。

〔4〕 卓伯棠主编:《侯孝贤电影讲座》,广西师范大学出版社2009年版,第16页。

空间,不仅是物理层面的,更存在于文化与心理层面。侯孝贤在接受媒体采访时曾这样解释:

是的, ACTION 不是我感兴趣的。我的注意力总是不由自主的
被其他东西吸引去,我喜欢的是时间与空间在当下的痕迹,而人在这
个痕迹里头活动。我花非常大的力气在追索这个痕迹,捕捉人的姿
态和神采。对我而言,这是影片最重要的部分〔1〕。

所以侯孝贤不大关注事件本身的线性过程推进,而更关注事件在当
下时间、空间里留下的“痕迹”,亦即人在此时此地的姿态、神态及深掩其
中的情态、心态的揭示及呈现,因为这才是生命的本质:“因为我们最终对
人的看法,对人世的看法,对生命的看法,其实是有层次的,由于成长背景
的不同而不同。……你越走越走,你才越清楚,自己的那个方向就越来越
清楚。来自你成长期所有的吸收,不管是从文学还是从其他途径吸收的
东西全部回到你的创作上,开始发酵,开始出来,开始往这个方向。到现
在我其实没有变,不管形式怎么在变,到最后还是对人的这种生命的原
型、生命的本质有兴趣。”〔2〕随着年龄的增长与拍摄实践的不断深入,删
繁就简,缘末返本,逐渐开始由纷杂繁复的现实上升到生命层面的思考。
这种自我疏离自我放逐的状态,本来为自己的艺术思考及呈现设置了障
碍,但在具体作品中,却反而容易让人摒弃外在的纷乱复杂,很快进入导
演为我们营构的简单而又丰富的世界。

具体到影片《刺客聂隐娘》,虽然故事背景远在距离我们一千多年前的
唐朝,虽然人物身份是我们十分陌生但在年少时却又非常憧憬、身怀绝

〔1〕 朱天文:《最好的时光:侯孝贤电影记录》,山东画报出版社 2006 年版,第 299 页。

〔2〕 卓伯棠主编:《侯孝贤电影讲座》,广西师范大学出版社 2009 年版,第 96 页。

技来无影去无踪、取人首级于千里之外的刺客，虽然人物关系错综复杂纠结难辨，甚至许多道具因穿越古今，唐冠汉戴、台词对白生僻拗口，非借助字幕难以理解等种种弊病而被人诟病。然而如果观众能先静下心来，收敛脉息，调匀呼吸，就可以慢慢观察、品味、体悟影片中东方式美学的魅力，如单就影片中的“不杀之心”，即一个从小训练有素、干练果断的冷血杀手，关键时刻竟然产生不杀之心，实在匪夷所思。但如果换位思考，一个聪慧敏感的女童，被人从优渥的家庭环境掳去至荒山野洞，从此开始走向几乎与世隔绝的严苛绝情的杀手训诫之路，所有这些经历的目的，除了习得杀手的必备技能，首先要经历断人亲、灭人欲、绝人情、去人性的残酷煎熬。经历这一切之后的杀手本来业已进入形如槁木、心如死灰的境地，可是偏偏让她去杀她的父亲，偏偏让她看到了这位父亲对子女怜爱柔软的目光，感受到了浓浓的天伦之乐。这一切在刹那间唤醒了对她来说已经模糊遥远的父爱记忆，从此冷面开始融解，温情逐渐氤氲，正是这种人性的光辉，为刺客聂隐娘突兀的性格变化与影片剧情断裂提供了有机的催化剂与弥合剂。试想什么样的语言能够交代情感如此细腻的肌理，呈现生命如此丰富的经历？什么样的言说能够描摹外在如此木然、内心十分滚烫的生命状态？而对聂隐娘内心精神如此精细微妙的体验，又与导演本人不到半岁随家漂泊、12岁父亲去世、16岁母亲去世、17岁祖母去世的人生经历密切相关^{〔1〕}。因为在导演看来，“电影就是你，你就是电影，你的原型在电影里面一定会出现。”^{〔2〕}一个或静立屋梁默默注视，或驻足旷野背向观众的刺客少女，与从小偷窃、打架、赌博的不良少年的身影重叠，幻化出了人生的几多苍凉。

〔1〕 卓伯棠主编：《侯孝贤电影讲座》，广西师范大学出版社2009年版，第111页。

〔2〕 卓伯棠主编：《侯孝贤电影讲座》，广西师范大学出版社2009年版，第97页。

反虚入实

无论在中国文化与哲学的抽象理念层面，还是在中国艺术的具象实践层面，虚不是物质的一无所有，虚更是心灵的一种境界与情怀。电影的本质，在于对光影的观察、捕捉及呈现。作为西方文明发源地的古地中海地貌特征，为西方文化对光的观察、体悟、崇拜及呈现提供了现实基础。甚至可以说，从《圣经》开宗明义造物主首先创造“光”开始，“光”就构成了西方哲学、宗教、艺术、科学及人们“三观”的基础。

电影无疑以对光影的捕捉与呈现为其根本。这也可以解释摄影、电影为何首先诞生于西方。因此电影为一对姓“光”的兄弟（卢米埃尔 Lumière 本义为“光”）所发明也许是一种冥冥之中的安排。

如果说西方文化以“光”为内在核心，那么东方文化则以“风”为外在表征。

风景，风光，风采，风华，风物，风纪，风情，风尚，风俗，风雅，风行，风头，风土，风味，风月，风韵，风致，风姿，风度，风流，风骨，风范，风潮……举凡山川地貌、人事景物、情怀境界，在中国文化中莫不以“风”名之，仅《现代汉语词典》收录的以“风”为词头的词就多达一百多个。这并非只有统计学上的意义，其中暗含了“风”这一自然现象在中国文化中的特殊地位。

与西方电影刻意捕捉与呈现透彻、直接、外在、物理的光影本身不同，侯孝贤在影片《刺客聂隐娘》中致力于氤氲、迷蒙、内在心理与情感的“风”的体察与呈现。聂隐娘初次回家时厅堂中的过堂风，以及后来室内方向不明、无所不在的风，诉诸视觉，便呈现为对“影”的表现。于是在影片中，侯孝贤将自然界空气的流动具象呈现为草影的光色幻化、岚影的空灵缥缈、云影的须臾飘忽、烛影的恍惚飘摇，甚至在窃娘替父熬药的简陋的乡

间茅舍中,侯孝贤也赋予升腾缭绕的烟雾一种空灵婉转、氤氲幽眇的东方式美感。而幽缈纱影、缥缈烛影,更是填充了空寂冷清的室内空间,并将其营构转化为静幽灵透的东方式审美空间,并为故事情节的进一步展开、人物关系及情绪的微妙变化进行了暗示与诠释。来无踪去无影的风,在影片中成了极为重要的叙事语言。

茅舍中缭绕的烟雾,不仅遮掩了环境的简陋,父亲的形象显得时而模糊、时而清楚;窃娘的表情显得时而漠然、时而隐忍。几缕烟雾,对彼时与此地、血缘与人伦、近爱与宿仇、歉疚与悦乐既进行必要区分,又进行有效弥合;既表现空间的实有,又充盈了空间的虚无。

更为典型的是影片中山岚的视觉呈现。岚具有霭的外形、水的禀赋、气的属性、云的性格。与云的高威无触、雾的遮蔽实存、烟的聚散有常不同,岚离地盈尺但又与地相伴,不离不弃。人能够无限接近,也能够不断出入,外形实有但又能见其所裹蔽。可以将之看作大自然的脉动呼吸,也预示着生命的迹象与兆征。

电影艺术最大的困难,在于如何引导观众迅速进入故事的环境、人物的情境与影像的意境。从该片的构成要素来说,故事背景设在大唐盛世,人物是冷血杀手,这些使得人们先入为主将其纳入武侠动作片的审美期待。然而侯孝贤以其东方人的视角与个性化的慧眼,以岚为重要视觉元素与叙事语言,融摄高低上下、里外近远、晨昏明暗、往古来今、表里虚实、轻重缓急,消解空间又创造空间,掩映遮蔽又敞开遮蔽,融入视觉又消解视觉。

岚犹如一件神奇的滤器,过滤掉了现实近景的喧嚣嘈杂、历史原貌的琐细纠葛、人物关系的复杂羁绊,让观众抽身而出,迅速感受影片营构的优美意境,逐渐进入大唐盛世的历史语境,慢慢体悟阅历丰富的人物情境。水之弥蒙,月之胧朦,目之眯蒙,情之弥蒙,心之谧蒙,尽含其中。侯孝贤由岚的生成无因、聚散无常,达成了艺术的无为而治、不争始成。一千多年前历史的虚构与传奇,因岚的形象在银幕上获得了呈现与还原,只可意

会不可言传的东方神秘审美视角与理念，在导演镜头下徐徐弥漫洒散。

岚为风赋形，风为岚驱动，西方技术“光”的传统，在东方人文中悄然实现了“风”的转化，影片中所有光影的呈现，不仅营造意境，更起到了酝酿情感、参与叙事、推动情节的作用，不仅使平面的影像获得了丰富的空间张力，而且为空间注入了时间的因素，使得单一的影像空间，获得了物理、心理、历史、文化、审美等多元向度的拓展。

而所有这一切，皆与导演个人的独特经历与独立思考密切相关：“因为我的家庭环境，所以从小我就有这种（第三只眼睛）。你想想看，我12岁时父亲去世，16岁时我母亲去世，17岁时我祖母去世，经历了这些你眼前看到的事物，你那个眼光就是很客观的，一直在看。这个是蛮重要的。如此一来，看事物才会有一个俯视的角度，一个旁观的角度，不然你投入得太进去，反而没办法处理。这种养成其实是在无意中形成的，不自觉地就养成了这种眼睛。”^{〔1〕}这种既入乎其内又出乎其外的经历与视角，势必使导演见人之眼中未见、思人之脑中未思，长此以往，必然引发对人性的关注与对人生的体察，最后得出一个具有强大空间张力与绵延时间况味的答案：“苍凉”。这是“虚”，但却贯穿人生的不同阶段与人性的不同层面，表现于影像，便以“实”为形，以“风”为神，以“岚”为体，营构出“虚”的形体貌与精气神，以四两拨千斤的机睿，实现了东方抽象哲理的具象视觉呈现。

反西归中

作为动态的艺术，导演侯孝贤却在影片中大量借鉴了东西方绘画艺术的要素。单就绘画而言，材料、观念及认知，决定了西方以油画为主的

〔1〕 卓伯棠主编：《侯孝贤电影讲座》，广西师范大学出版社2009年版，第111页。