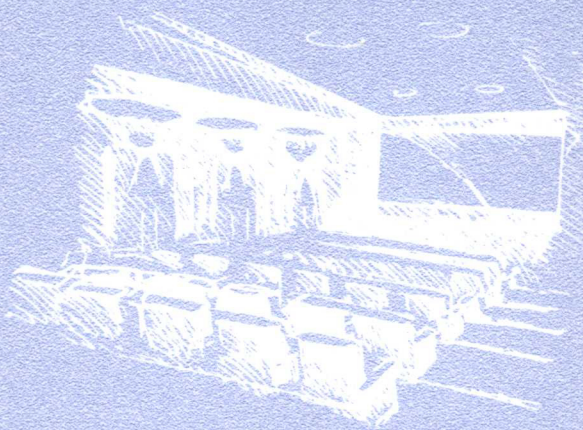




WENHUAJINGSHEN YU DIANYINGSHIYI

陈 阳◎著

文化精神与电影诗意

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

本成果受到中国人民大学“985工程”的支持

文化精神与电影诗意

陈阳◎著

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

文化精神与电影诗意 / 陈阳著. -- 北京 : 中国戏剧出版社, 2015. 5
ISBN 978-7-104-04266-2

I. ①文… II. ①陈… III. ①电影—关系—文学—文集
IV. ①J90-05②I0-05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第088699号

文化精神与电影藏意书



策 划: 樊国宾
责任编辑: 王松林
责任印制: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

出 版 人: 樊国宾

社 址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层

网 址: www.theatrebook.cn

电 话: 010-58930238 58930237 58930221

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010-58930242 (发行部)

印 刷: 北京鑫瑞兴印刷有限公司

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 16

字 数: 220千

版 次: 2015年5月 北京第1版第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-04266-2

定 价: 30.00元

版权专有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

前言

在好莱坞娱乐大片风靡全球的时代，文化在电影中的价值何在？在不断走向现代化的过程中，古老的中华文明何以在电影中安身立命？本书即将付梓之际，恰逢智利作家兼导演曼努埃尔·巴索艾尔多来到中国人民大学校园，为其参加第五届北京国际电影节影片《聂鲁达》举行观众见面会。这部影片所散发出的浓郁诗意令人心醉神迷，热爱电影的中国观众或许更会被导演坚持艺术的信仰所感动。曼努埃尔·巴索艾尔多坦承，今日的智利也已经陷入到消费主义的漩涡之中，难以见到当年人民对诗人聂鲁达如痴如狂的拥戴景象。但是，他相信这只是一个历史的过程，人民最终还是要回到热爱诗歌与艺术的生活状态。来自地球另一端电影人的艺术情怀，同样会引起中国人的共鸣。

本书内容是我近些年对中国电影思考的一个小结。面对并不算很漫长的中国电影发展历史，可以清晰地感受到它与中国社会发展互动、回应的脉搏。由西方传入的现代化观念，具有多重复杂的面相，而曾几何时却被中国人所倾心向往，其给中国带来的影响亦是正面和负面同样深远。然而，世人所公认的中国电影大师费穆，无疑是一位秉承中国传统文化精髓的电影诗人，缘何如此？以此作为切入点，再回首中国电影所走过的路程，我们会发现中国文化及其所滋养的电影人，正是中国电影一处处高峰的缔造者。中国文化赋予中国电影人以博大的胸怀和健全的人格，也使得中国电影蓄积起难以估量

的文化深度，众多的中国电影也因此才彰显出诗意的文化气质。实际上还远不止于此，在有着“影戏”传统的中国电影叙事中，中国文化价值观也时刻在发挥着独特的叙事功能作用，并且演绎出了一幕幕有关爱、恨、情、仇的动人故事。正是基于这样的思考，本书在充分关照中国电影史的前提下，主要以上世纪80年代以来重要的电影现象为考察对象，希望从中国电影的文本内外进一步触摸电影与文化的内在关系。

中国电影人当然根本无法从中国文化中跳脱开来，但是，中西文化的交流与冲撞又是他们命中注定要面对的现实。在某一个关键时间点上，两种观念的冲突也必然会无可避免地发生，而此番后果，大概至今仍然有不断反思的必要。现代化的理念所引发而来的现实，从高蹈的理论之争到凡人的日常生活，其影响自然是全方位的。因此，对现代化后果的反思也足以从理论界一直蔓延至中国百姓的生活之中。在一系列痛苦的反思过程里，中国人的精神家园问题必然会成为电影关注的焦点之一，这不仅体现在贾樟柯等人的电影中，也体现在对中国文化所蕴含的丰富的生态意识的重新发现中。

中国文化为世界所理解和接受的问题，不应该停留于对中国文化符号的简单使用层面。中国文化思想中最为核心的价值观念，如果能够被东亚文化圈之外的电影人所吸纳，或许会使我们对自己文化的信仰变得更加坚定。这也是本书最后一章研究的意义所在。

本书的出版受到中国人民大学以及文学院的大力资助，在此深表谢意！同时，也要感谢本教研室的陈涛老师以及我的研究生郑勃文、孙悦同学，感谢你们为本书出版所做的一切努力！最后，还要感谢所有关心、鼓励我潜心研究的老师和亲友们，感谢你们对我的一贯厚爱与支持！

2014年4月

自序

电影不仅是一门综合的艺术，同时也包蕴着丰富的文化内涵。电影诞生之初，就极大地满足了人们观察、了解已知或未知世界的渴望，同时也被赋予强烈的娱乐和商业动机与色彩。因此，关注电影世界的角度便显得异常多元、层级繁多，与之相关的各类问题都可以成为人们研究的对象。电影作为一种重要的文化现象，具有广博、开放的胸襟和气象。它既要向普通百姓敞开大门，竭力施展各种手段以博得他们的欢欣和喜爱，同时也在电影理论家和批评家的观照之下，不断提升自身的文化艺术品格。社会经济、政治、文化、艺术以及受众等各种因素，对电影构成一个巨大的力场，从电影不同的属性出发，又可以延伸出许许多多的研究分支。在世界电影史上，不同国家、不同时期均曾有过偏重于电影某一属性的阶段，并由此带来某一时期电影形态的显著特征。比如，早期法国电影理论家们对电影艺术性的探讨，为法国电影艺术带来的巨大声誉一直延续至今；苏联的蒙太奇学派，将电影艺术与社会革命有机结合，亦成就了世界电影史上的一大壮观景象；而美国好莱坞电影流水线式的生产与管理、发行与放映制度，又为世界电影的工业化发展确立了重要的典范，并以娱乐的名义，不断将好莱坞电影产品输往世界各地。

一、中国电影与中国文化

现在，我们在谈论电影的文化、商业和艺术属性时，往往困惑于三者之

间的分离。究其原因自然是多方面的，来自市场和票房的压力，使得文化和艺术的问题常处于被挤压状态。而真正深入到文化和艺术层面上，文化和艺术的多元特征则就更需要一一廓清、审慎看待。从目前电影文化研究的谱系来看，大多源自于西方理论的译介和应用，如法兰克福学派理论、大众文化理论、女性主义、意识形态、后殖民、后现代等理论，同时电影艺术方面的理论则大抵亦以外来为主。毋庸置疑的是，西方电影文化和艺术理论极大地拓展了中国电影理论和实践的视野，同时也使得中西电影交流、对话的机会大为增多，但是，中西文化传统的差异性依旧存在，文化方面的差异也必然影响到电影的形式方面。在当今新媒体时代，尽管可以说西方流行文化、时尚潮流会迅速进入中国，但我们也会随即看到它们进入中国之后所呈现出的变形景观，这些概莫不是由于中国文化的作用使然。所以说，我们在谈论电影的文化问题，进行电影文化研究的时候，如果仅仅依照从西方引进的文化研究模式、框架展开，实际上就留出了一大片文化的真空地带，即中国文化对电影作用的问题。

文化对艺术形式的影响，早已为人所共知。中国文化与电影艺术关系的问题，虽不断在进行探讨，却为社会政治文化变迁、外来电影理论和电影潮流、社会现代化进程以及受众群体的变化等等因素所冲击、困扰。尤其是进入 21 世纪以来，中国社会变得更加开放、多元，与市场经济相伴而生的消费主义文化影响日深，中国文化思想和美学观念如何在电影中安放的问题变得更加突出。一个现实的危险在于，如果一个国家或民族仅作为庞大的经济体而存在，但却缺少源远流长的文化精神作为支撑，那么这个国家或民族无异于一个简单、机械的经济怪物。显然，中国文化至今仍具有旺盛的生命力和永恒的精神价值，无论是儒家整合社会秩序和自强不息的价值理念，还是道家崇尚自然的核心思想，仍作为一种集体无意识存在于大多数中国人的心灵之中。电影这一具有广泛文化号召力的艺术形式，在新世纪如何重新唤醒、激发起中国特有的文化精神，而非落入消费主义文化所制造的陷阱之中，确实值得以一种历史责任感和使命感的姿态认真省思。

改革开放以后的 30 余年，我们所熟悉的电影文化研究包括意识形态理论、

女性主义理论、后殖民、后现代乃至酷儿理论视角，在这些理论视角之下形成了异常壮观的中国电影批评现象，立足于本民族文化研究电影问题的成果数量则并不是很多。原因何在？如果考虑到上世纪70年代末开始的中国现代化运动，在全社会追求现代化的强烈意愿裹挟下，中国文化传统被置于与现代化对立的位置，年轻一代所受的教育以及生长的文化氛围，本身就与传统保持着疏离甚至是批判的立场。而散布于广阔的乡村和民间的传统气息，虽在胡柄榴的“三乡”电影中给予了生动的影像书写，即传统的温情虽然令人留恋，然而时代的发展却使之成为渐行渐远的回忆，被视作现代化社会难以容纳的封建传统遗存。当然，一个时代的选择自然也有其充分的合理性。近代百余年来帝国主义的侵略，给中国人所带来的巨大伤痛，使国人深深相信“落后就要挨打”的真理，所以，“先进”与“落后”成为中国人潜意识中最重要的关键词语，并因此对“先进”趋之若鹜，对“落后”避之唯恐不及。与之相连的思维意识，就是现代化甚至是“西化”即等于“先进”，而传统文化、传统观念即代表了“落后”。在电影界，子一代对父一代的反叛，具有着多重的意味，既是电影中的形象，也是电影人的形象，因而更具有那一时代的特征。

尽管陈犀禾、钟大丰等学者发掘出中国电影的“影戏”传统，但是在80年代的主流文化语境中，却表现为从本质上排斥传统儒家的人伦、道德观念特征，而这些又恰是“影戏”形式里非常重要的主题内容。传统儒家“修身、齐家、治国、平天下”的思想，只有通过人伦道德的实现，方可把家、国治理得井然有序，如若人伦道德遗失，那么所谓“齐家”、“治国”也就无从谈起。在中国的传统文化里，政治和道德本身就是二位一体的存在，两者缺一不可，同时也是中国人评价一个历史时期政治是否昌明、是否人性化的重要标准。谢晋的“文革三部曲”——《天云山传奇》、《牧马人》和《芙蓉镇》，正是具有这样明确的家国意识，透过个人和家庭的幸运与否表现时代政治的黑暗与光明，其所蕴涵的人文色彩既是中国传统文化的精髓所在，亦是中国电影传统的精髓所在。如果向前追溯，我们可以从《神女》、《渔光曲》、《一江春水向东流》、《小城之春》、《林家铺子》、《祝福》等影片中看到这

样基本的创作理念，同样，在台湾地区电影大师侯孝贤的电影《童年往事》、《悲情城市》等片中亦可见与之完全一致的电影运思、结构特点。然而，遗憾的是，上世纪80年代中期，“谢晋模式”被指责的一个重要理由却是“政治与道德的置换”，并在整体的文化语境中成为了中国电影“过去”、“落后”的代表性象征。谢晋本人亦为此身心疲惫，从此告别了自己创作的黄金时代，这不能不说是中国电影发展中的一个悲剧。尽管有“第五代”导演影像上的创新以及频频收获国际大奖，但是，中国电影与中国观众的关系却陷入了长期的紧张状态。虽然，人们可以将中国电影市场的一度丧失归之于电视业的崛起、归结于电影体制的变迁等等，但是，对“谢晋模式”致命一击的后果的反思却不能总是处于缺失的状态。与之相连的问题是，中国电影与自身文化以及同处于中国文化场域的观众之间的命脉联系究竟在哪里？不能否认的是，在中国现代化的过程中，在不断得到强化的与世界的交往过程中，中国社会和中国人的精神世界的确已经发生了重大变化，然而，中国人真的能在这般如此迅猛的社会变迁中浴火重生，还是在回望自己精神家园时流露出更多的怅惘与重整的期待？

中国电影发展中所必须面对的国际化、市场化以及不断的技术更新等问题，又倒逼曾经不断探讨的民族性问题。有关民族性和世界性的争论由来已久，有人以影像可以跨越语言的障碍，使人一看便懂为由，强调电影的跨国族特征；也有人从全球市场的角度，强调电影应该具有广泛吸纳各国观众的能力。这些观念自然都有着各自充足的理由，但由此而漠视东西文化的历史差异，则会在电影文化研究方面带来一系列的问题。打一个比方，如果拿出一幅经典西洋油画和一幅传统的中国山水画，在谈论其形式的时候，势必会谈到文化思维对各自形式的影响，这似乎是一个无需争议的基本前提。但是，一触及到电影，情况似乎就会有所变化，因此，也才会出现民族性和世界性的诸多争论。电影虽然从媒介形态上看，属于源自西方世界的舶来品，然而在不同的电影人手里却会展现出不同主题、形式与风格。同样，在不同的文化理念作用下，更会展现出东西方文化意义上的主题、形式与风格等方面的差异性。

二、从文化传承的视角来看中国电影

当电影刚刚传入中国，中国人开始自己拍摄中国故事的时候，中国文化和中国电影的关系即以一种自在而且自为的状态呈现出来。这不仅表现为1905年第一部中国电影《定军山》的出现，更表现为郑正秋等第一代电影人自觉将中国文化中的价值理念融入故事之中，以新的媒介形式继续教化普通百姓，表现为自觉的人物形象、题材和主题的选择上。另一方面，在电影形式技巧方面，在全面借鉴吸收西洋电影手法技巧的同时，中国电影人也开始思考艺术形式上的中国化问题。在上个世纪20年代，《木兰从军》问世之后，有人就称这部影片已经有百分之二十中国化的特点，这当然更多是指形式方面的特点。同一时期，中国文化在电影中的表达，在题材内容方面几乎是顺理成章之事，因为当时中国电影观众大多为普通百姓，传统文化的影响亦是相当深厚，因此，郑正秋和明星公司在“文以载道，寓教于乐”的制作理念之下拍摄出的社会伦理片，在社会上具有广泛的号召力。同样出于文化的理由，明星公司在20世纪20年代拍摄的《孤儿救祖记》、《玉梨魂》、《苦儿弱女》、《最后之良心》等二十余部影片均能获得较好的票房收入，同时也形成了明星公司贴近社会、立意教育、注重人伦、故事曲折、以情动人的创作风格。从经营“笑舞台”剧院改行经营电影的邵氏天一影片公司，亦秉持“注重旧道德、旧伦理，发扬中华文明，力避欧化”的创作宗旨。1926年，天一影片公司拍摄了《梁祝痛史》、《义妖白蛇传》、《珍珠塔》、《孟姜女》和《唐伯虎三笑姻缘》等古装片，这些影片均取材自中国百姓耳熟能详的古代传说和神话故事。这种立足于民间文化的拍摄理路，更加重视电影的通俗性和趣味性，并且奠定了从邵氏天一影片公司到“邵氏”电影的一贯风格。有后来的电影史研究者称：“这些古装片，一方面借鉴了传统小说、戏曲直叙式的叙事方式，一方面也出于营业的角度，过于注重影片的通俗化、趣味性和离奇性。”^①这一评价倒也点明了邵氏天一影片公司不仅在内容上，而且也在电影形式上与传统叙事文学的承接关系。不过，从倾向于民间文化的角度看，通俗化、趣

① 季伟、李姝林：《中国电影制片史别话》，中国电影出版社，2011年，第57页。

味性和离奇性是否过度，也还值得再斟酌与商榷。

早期中国电影无疑为后世留下了异常宝贵的经验。在市场竞争的条件下，明星公司从社会伦理片向武侠片的转轨，也颇值得今日电影人反思。当时，明星公司生产的《火烧红莲寺》，在中国影坛上掀起了武侠片的拍摄浪潮，这引来当时文化界的批判声音。然而，除却一些糟粕来看，传统侠客锄强扶弱、重诺好义、功成身退的人格特征，却长久以来为中国人所景仰。尤其是其中的“义”字，一直延续到后来闻名世界的中国功夫片中。功夫动作的好看与文化的内涵绝对是互为表里的关系，因此，谁会成为真正的武林宗师，这才是功夫片的一个重大问题。情义无价，这在传统的中国人那里甚至成为一种信仰，以至在 21 世纪的电影中，如张艺谋的《千里走单骑》、陈凯歌的《赵氏孤儿》、冯小刚的《集结号》、陈可辛的《投名状》、直至王家卫的《一代宗师》纷纷以主人公的深情厚义去感动观众，足见情义二字在新世纪中国人心目中占有同样重要的位置。总体来说，“寓教于乐”的“乐”不应被“教”所淹没，内在的价值观念如何与趣味性相映成趣，至今仍是中国电影的一个重要问题。

对中国电影的研究，向来有文人电影和戏人电影的区分，这类似于欧美艺术电影、独立电影和商业电影之分，前者注重艺术内容和形式的探索，后者的关注焦点在于受众市场。而中国电影的这种分类法，则又更加注重文化传统的作用，尤其是这样的命名以创作者即个人为主体，潜在地又与中国文化传统中“文品如人品”的评价取向有所联系。文人电影不仅仅看重艺术的形式问题，同时也看重电影创作者的人格品行，其中也包括电影作品中人物形象所具有的人格特征，例如，我们熟知费穆是文人电影的代表。但是如果仅把《小城之春》看成是费穆所创作的文人电影的精华所在，而忽略了他另外一部重要作品《孔夫子》（1940），那么他的文人电影代表作品无疑是不完整的。通过重新发现、修复之后的影片《孔夫子》，观众可以看到费穆对儒家思想以及人格伟大的强烈认同和热情称颂。特别是影片出品的年代正处于抗日战争的艰苦岁月，费穆将孔子思想及人格品行视为民族伟大和战胜侵略者的精神原动力，无疑为文人电影做出了最好的诠释。由此，也为我们进

行中国电影研究提供了一条更加贴近中国文化精神的思考路向，即我们可以超越某一时期的政治或意识形态的偏见，但是却不能不正视中国传统文化为中国电影奠定的牢固根基，费穆先生电影艺术的巅峰恰恰就是建立在这样的文化根基之上。假如没有这样的文化精神之根，他的诗性艺术电影也就难以有如此彻底的表现。

按照此种思路，上世纪30年代的中国电影之所以取得辉煌成就，一方面受益于当时域外先进思想以及电影艺术成就的影响，另一方面也是外忧内患对中国知识分子和电影人全面激发的结果，这种激发的核心就在于唤醒了流淌于血脉之中的中国文化精神，并最终为中国电影留下一笔巨大的财富。而深入到那一时期中国电影文本的内部，即刻会呈现出一大批具有“浩然正气”的人物形象，其震撼人心的力量不能不说是文化和艺术相得益彰的硕果。曹丕在《典论·论文》中讲“文以气为主”，中国电影在20世纪30年代所孕育而生的精神之气，也一直延续到抗战结束之后，乃至新中国成立以后出现的一系列经典影片之中，如《松花江上》、《一江春水向东流》、《林家铺子》、《早春二月》、《林则徐》等影片。在这些影片中，既有浓郁的中国风格的诗情画意，也有创作者以及人物形象所体现出的人格美气质。

20世纪20年代中国电影大体具备戏人电影的特征，注重情节跌宕起伏，同时需注意的是，鸳鸯蝴蝶派这般旧式文人在其中也起着重大作用。1924年，鸳鸯蝴蝶派早期代表徐枕亚的哀情小说《玉梨魂》被搬上银幕，此后，明星公司的许多作品多出自鸳鸯蝴蝶派作家之手，如包天笑编剧或改编的《可怜的闺女》（1925）、《多情的女伶》（1926）、《好男儿》（1926）、《空谷兰》（1925）。这一类电影与各种戏曲戏剧、小说有着复杂的联系，注重市民兴趣口味，是其一大特点。值得注意的是马军骧曾将“文人电影”的代表作《小城之春》与《玉梨魂》进行比较，提出“《小城之春》是优秀的鸳鸯蝴蝶派电影的余绪”的结论，并认为：“鸳鸯蝴蝶派电影将限制性叙事与心理描写引入中国电影，而这种电影发展的极致与顶峰便是40年代的《小城之春》。而其美学原则发展到极致，便是费穆的‘空气’说：‘利用周遭的

事物，以衬其主体。’这其实也就是中国电影心理描写方式的总结。”^①这一富于新意的观点或许可以说明，文人电影和戏人电影的区分并非截然对立，其中内在的勾连亦有待进一步研究展开。

三、中西文化对电影诗化问题的影响

强调中国电影和中国传统文化的关系，无可回避地会遇到电影的民族化和世界性的两极关系问题。上世纪80年代曾在中国大陆电影理论界引发漫长的讨论，罗艺军、李少白、邵牧君、郑雪莱等著名电影学者都曾撰写论文，表达各自的观点主张。如果说这场讨论的根本目的在于提升中国电影的整体水准，使其进入到世界电影艺术强国的序列，那么无论是吸收借鉴国外的电影艺术理论还是发掘本国文化、美学资源则均有其合理性，对后来中国电影理论和实践的发展也具有深远的启示意义。然而，事实上，与译介推广和操持国外电影理论话语的情形相比，从中国文化对电影艺术形式的探讨却始终处于弱势状态，尽管近年有王迪、王志敏合著的《电影意境与电影理论》、刘书亮的《中国电影意境》等理论著作问世，但总的研究趋向并不容乐观。也许，相关问题还需从更基本的一些艺术问题入手，打破狭隘的学科分界所带来的理论桎梏，从跨学科的角度拓展研究视野。

电影诗化代表着电影艺术的一个至高境界，世界电影艺术史上的经典佳作多凭借此项专长摘得桂冠。如法国诗电影作品《拿破仑传》（阿贝尔·冈斯）、《驳船阿特兰大号》（让·维果）、《雾码头》（马塞尔·卡尔内）等，苏联诗电影的代表作品可以举出《战舰波将金号》（爱森斯坦）、《土地》（杜甫仁科）、《镜子》（塔可夫斯基）等诸多例子，同样，费穆的《小城之春》又被视为中国诗电影的代表作。此外，世界各国被冠以“银幕诗人”美誉的导演更是不计其数。然而，在西方文化圈层和在东方文化背景下生活的人们，对于诗的理解却有着诸多不同之处。因此，对于各国诗化电影的实践及理论阐述也表现出形态各异的特点。

^① 陆弘石：《中国电影：阐释与描述》，中国电影出版社，2002年，第37、38页。

黑格尔曾提出“诗是包罗全部人类精神的”著名论断，而且，他认为诗也不止存在于语言和文字的表现形式之中：“至于诗则一般力求摆脱外在材料（媒介）的重压，因而感性表现方式的明确性并不致迫使诗局限于某一种特定的内容以及某些特定构思方式和表现方式的窄狭框子里。因此，诗也可以不局限于某一艺术类型；它变成了一种普遍的艺术，可以用一切艺术类型去表现一切可以纳入想像的内容。未来诗所特有的材料就是想像本身，而想像是一切艺术类型和艺术部门的共同基础。”^①因此，无论是音乐、舞蹈还是雕塑、建筑和绘画，我们都可以说它们具有诗意的特质。这大抵出于对其所体现的精神气韵的感悟，当然也因其蕴含着精妙的艺术想像。然而，最值得注意的是黑格尔所提出的“未来诗所特有的材料就是想像本身”这一命题，在电影问世之后，在早期法国电影理论家们那里有了更加贴切的表达。

人们公认法国早期电影理论确立了电影艺术的品格，其理论核心正在于指认电影能够表现人的精神世界，并闪现出诗意的光彩。如卡努杜在《电影不是戏剧》一文中所言：“它绝对是精神化的作品：它绝对是艺术。”与此同时，让·爱泼斯坦也发现电影的“上镜头性”特质，可以将没有生命的物体拍摄出“个性”和灵魂，因而坚信电影是表现诗意的“最有力的手段”。这些无疑对电影艺术的发展至关重要。这些观点合理之处在于，从绘画、音乐的角度将电影的重心放在了光的明暗对比、光的节奏、光的韵律和光所带来的气氛等方面，为电影技巧与技术的改进与发展奠定了基础。让·爱泼斯坦在《电影的本质》中讲：“电影同样也应当避免和一切会对它不利的东西发生联系，避免和那些以历史、教育、小说、道德或不道德、地理或文献等为主题的材料发生关系。电影所追求的目标应当是逐渐和最终成为纯粹的电影艺术，也就是说只利用那些‘上镜头’的元素。‘上镜头性’是电影的最纯净的表现。”^②或许，正是由于受到“未来诗所特有的材料就是想像本身”这一判断的影响，他会从一把闪着寒光的手枪上看到诗意，使得这种诗意的

①（德）黑格尔：《美学》（第三卷、下册），商务印书馆，1981年，第15、26页。

② 李恒基、杨远婴主编：《外国电影论文选》（上），生活·读书·新知三联书店，2006年，第83页。

自在自为和抽象的特质得以强化。但由此也带来了新的问题，即将以诗意为首要目标的电影艺术标准与叙事对立起来，同时也隔绝了电影与文化、历史、社会、教育等方面的关系，形成了略带偏执的纯粹电影艺术观念。这样的电影艺术观念对于此后电影的发展影响深远，同样也影响到了中国电影人对电影艺术内涵属性的理解，而这又与中国传统的艺术观念并非完全一致。

法国早期著名导演阿贝尔·冈斯在《画面的时代来到了》一文中说：“我们有些人骑着白云的马前进，而我们与现实战斗，正是为了迫使现实变成梦幻。”“艺术家就是神庙；妇女们带着痛苦进来，但出去时，都变成了仙女。我们的画面应当努力使我们自己的影象具有神的力量，使这些画面在时间中永留不泯。”^①在这样的艺术表述中，电影艺术的诗性精神指向，明显和现实生活呈现为对立的两极，“骑着白云的马前进”恰是这一艺术观念的典型意象。

电影艺术作为精神、文化生活的一部分，在上述艺术观念中，它的指向是超越现实的。而反观中国文化和艺术传统，艺术、精神和现实则具有合一的特点，即与历史、教育、道德等无法彻底割舍分离。所以说，我们在谈论《小城之春》时，绝不能止于光线、节奏和气氛，而不去考虑其所处的历史环境、道德因素对于情感表达的作用。在费穆的《小城之春》中，情感纠葛的魅力更多地体现为“发乎情、止乎礼”，所以，儒家文化和美学观念的影响在其中起着根本性的作用。唐君毅认为西方人将社会文化生活与日常生活分开，是古希腊已有的传统并延续至今，与之对照的是：“儒家主张人之为圣贤之道德修养，不离人之日常之生活，并力求人之礼乐等文化生活，融摄于人之日常生活中。儒家之所以重视日常生活，乃原于儒家之自觉地肯定全幅人生活活动之价值，而教人之贯注其精神于当下与我通感之一切自然人生事物。……西方人生思想之最大缺点，即恒不免视此一切日常生活，为人从事第二精神文化生活之工具手段。”^②由此，亦可见中国的精神文化与日常生活是“文”与“质”的关系，两者不可分离、割舍。“故中国人虽较缺超越日

① 李恒基、杨远婴主编：《外国电影论文选》（上），生活·读书·新知三联书店，2006年，第78、79页。

② 唐君毅：《中国文化之精神价值》，江苏教育出版社，2006年，第165页。

常生活，以求精神文化生活之精神；然亦特善使日常生活之美化艺术化，使之含文化意味。中国所谓文化者，人文之化成天下也。文必附乎质，质必显乎文。日常生活为质，精神文化生活为文。文质相丽而不相离，即中国文化精神之一端。”^①所以说，中国人对诗的理解虽然同样在于精神，但却很难脱离生活成为以“想像本身”为材料的东西，因为只有“文”而无“质”的艺术，其精神便失去了归依感，从而也失去了诗的意义。换句话说，在中国文化语境里，日常生活就蕴含着精神并且可以生发出浓郁的诗意，这一理念可以推衍至中国诗化电影的研究中。

前苏联是诗电影艺术的大国，“隐喻”在前苏联的诗电影理论中占据重要位置，而既有的中国诗电影理论侧重点则在于“意境”，两者的差异已经显露出不同文化语境的作用结果。在上世纪20年代，俄国形式主义学者研究的疆域从文学扩展到电影，其研究成果汇集为一部名为《电影诗学》的论文集中，被誉为“是世界上第一本真正从理论角度把握电影本质的著作”^②。形式主义学者所秉持的信念是：诗学的目的是寻找使语言材料成为艺术品的原因，这一信念亦贯穿于他们的电影理论研究中。艾亨鲍姆把镜头视为电影的基本语词单位，因而电影的语句修辞问题成为关注的焦点。在他看来，当时电影艺术的至高水准呈现在于将“隐喻”引入电影，观众只有在充分调动内心语言意识基础上才会理解其精妙，从而避免了电影字幕带来的浅显与直白的弊端。在这样的电影诗学观念引导下，爱森斯坦《战舰波将金号》中从熟睡到觉醒奋起的雄狮镜头，普多夫金《母亲》中汹涌澎湃的冰河画面，一跃而成为世界电影史上的经典镜头语言。在上世纪50年代，前苏联电影理论家多宾在《电影艺术诗学》一书中，亦主要围绕隐喻的概念逐一列举电影诗化的巨大成就。此外，多宾还依据回环、复沓等诗歌技巧手段，进一步发掘前苏联诗电影的表现方法和途径，实则在某种程度上延续了形式主义学派的理论思路。

① 唐君毅：《中国文化之精神价值》，江苏教育出版社，2006年，第165页。

② 李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》（上），生活·读书·新知三联书店，2006年，第97页。

俄国形式主义学者的研究成果，实际上可以带来多重启示。在一方文化土壤中生长的艺术观念，推衍至新兴的电影形式中会生发出相应的电影艺术技巧和理念，而在东方文化氛围中孕育的艺术理念，对于电影艺术的形态又会产生怎样的影响？我们早已熟知，在郑君里导演的《林则徐》中，林则徐江边送别好友邓廷桢一场化用了中国古典诗词的意境。而在费穆的《小城之春》中，镜头的运用更是化用了中国文化里心随物游、情景交融等艺术思维特点。此外，像凌子风导演的《边城》、吴贻弓导演的《城南旧事》、霍建起导演的《那山、那人、那狗》和《暖》等，大都表现出清幽的东方韵味。在这样一系列中国电影中，人们会体验到某种十分相近的艺术风格，其中包括空镜头中透露出的绵远的情思、舒缓悠长的节奏、人与环境的默契与和谐，人性善良所生发出的无尽爱意等等。当然，同样的风格也浸润在侯孝贤、许鞍华等具有传统人文气质的台湾和香港地区导演的作品之中。

东方文化对电影艺术的影响，实际上早已溢出中国电影乃至整个华语电影的世界，除日本电影之外，我们还可以从前苏联电影大师安德烈·塔可夫斯基电影中发现这一影响的明显印记。在这里必须提及的是，世界电影史上的一个重要问题曾被人们普遍忽略，那就是同为世界级电影大师的塔可夫斯基和爱森斯坦在诗电影理念上的分歧。如果对此进行深入探究，将会触及到东西方文化、艺术观念以及美学思想的核心问题，例如，爱森斯坦重视诗剧结构、隐喻、节奏、辩证法思维等，而塔可夫斯基偏重从东方道家、禅宗思想中获取灵感，因而使他的电影散发出生命的诗性意识。在塔可夫斯基电影中，个人与自然、宇宙水乳交融，构成和谐的生命整体意向，从而走出西方思想中主客体尖锐对立的传统框架，并由此确立了他在世界电影史上的重要地位。对于塔可夫斯基所创作的诗电影形式和东方思想的关系，本书将辟有专节进行论述。值得一提的是，对塔可夫斯基的重新发现，也可激发我们重拾中国古典艺术理论的精华，诸如性灵、意境、神韵等美学范畴，从而进一步深入研究中国电影的艺术风格构成问题。