

电影的读解

颜纯钧 著

(修订版)



中国电影出版社 二〇〇六·北京

图书在版编目(CIP)数据

电影的读解/颜纯钧著. —修订版. —北京:中国电影出版社, 2006. 3

ISBN 7—106—02416—3

I. 电… II. 颜… III. 电影评论—世界—高等学校—教材 IV. J905.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 007421 号

电影的读解(修订版)

颜纯钧 著

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路 22 号)邮编 100013

电话:64299917(总编室) 64216278(发行部)

E-mail: cfpw@edude.net

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2006 年 5 月第 1 版 2006 年 5 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787×1000 毫米 1/16

印张/20.5 插页/2 字数/354 千字

印 数 1—5000 册

书 号 ISBN 7—106—02416—3/J·0934

定 价 38.00 元

目 录

序 论 从分析说起

一、对“分析”的分析	1
二、影片的分析	3
三、分析的目的	5

第一章 分析的范式

第一节 理论范式	10
第二节 过度诠释	14
第三节 诠释本文的分析	18
第四节 转换与生成	22

第二章 影片分析的范式

第一节 时空形式	28
第二节 视听形象	34
第三节 镜头语言	38
第四节 造型意识	47

第三章 影片分析的策略

第一节 可能性还原	52
-----------	----

第二节	注意和辨认模式	61
第三节	关联性和判断	70
第四节	连续抽象	78
第五节	从分析走向综合	87

第四章 影片剧作分析

第一节	概括的方式	104
第二节	形象设计与塑造	112
第三节	情节构思	125
第四节	规定性情境	151
第五节	结构作为系统	164

第五章 影片艺术分析

第一节	场面设计与调度	180
第二节	图形的构成	195
第三节	镜头控制	205
第四节	美工造型	220
第五节	光影与色彩	232
第六节	声音的合成	245
第七节	演员与角色	256
第八节	剪辑技巧	267

附录 影片分析个案

拜读《红色》	279
大悲恸与大绝望	290
一代人的成长与觉醒	300
处处无家处处家	310

后记	323
----	-----

序论 从分析说起

电影的读解，说到底是一个分析的过程。

那么把“分析”当作一个关键词，它会使我们产生什么联想呢？

“分析”从一开始就不可能是什么日常用语。一个孩子不小心砸碎了玻璃，母亲也许会打他骂他，但不会对他说：“你要好好分析一下。”一个青年人失恋了，朋友会跟他喝一通闷酒，但也不会说：“你需要冷静下来作一点分析。”

“分析”从一开始就有一种学堂里、书斋里、办公室里的语言气味。一个人张口闭口要进行某种分析，他肯定处于特别理性的状态，肯定在思考着什么問題，肯定要形成一个判断、认识或结论。这时候，他和吃喝拉撒睡没有关系，和嬉笑怒骂、爱恨悲欢没有关系，和身边的亲朋好友也没有关系。这时候，他所分析的对象，已经被抽象化了，概念化了；而他也被自己所作的分析改变了生存的状态，他成了一个思想家，确证着一种暂时拥有的个人身份。

所以“分析”总是带给人更多的心理恐惧。即便是大学生，一听说“分析”也难免要头皮发麻，神经紧张，避之惟恐不及——因为它不像打篮球、看小说、谈恋爱、闲聊天那么好玩，因为它必定是和枯燥、乏味、冷漠、紧张关联着的，更因为它让人丈二和尚摸不着头脑——大家都懂得思考，但有时候还真说不清楚什么是分析。

一、对“分析”的分析

其实，“分析”这个词可谓来之久远。在中国，《后汉书》徐防传中有这么一段：“臣闻诗书礼乐，定自孔子；发明章句，始于子夏；其后诸家分析，各有异说。”在这里，“分析”只是分离、分解的意思。在西方，“分析”这个词从词源学上看来自于希腊文，竟然也是分解的意思。可以想见，不管是在中国还是西

方,古时候的“分析”并没有今天这么高深、这么学术化,成了一种抽象思辨的含义。“分析”其实再简单不过了,就是把一个对象加以分解——庖丁解牛是分解,宽衣解带是分解,人民解放也是分解。如果碰到一个难懂的问题,有人说“让我们来分解分解”,那自然会显得没有学问,但谁敢说他不是在进行分析呢?由此看来,分析其实只是去破坏事物的完整性,把一个完整的事物分解成几个部分而已。不管是一只牛,一个穿衣佩带的人,还是一个黑暗社会,原本是完完整整地存在着的,当你试图去分解这个事物时,就把原本的完整性破坏了。破坏一个事物,通常都要比制造它容易得多——这岂不是说,分析并不像我们所想的那么困难?

分析如果只是它所指的分解之意,那当然没有所想的那么困难。比如前不久媒体狂炒的“砸大奔”事件,把价值百万的德国“奔驰”牌轿车用铁锤狂砸,把它变成一堆破铜烂铁,那自然也是一种分解,但分解完了也就完了,分解就是它的目的。问题在于:通常所说的分析,其目的却不仅仅是为了把一个完整的事物加以分解。从来没有一种为分解而分解的分析,分析总是有目的的。分析的目的往往是为了更深入、更细致、更准确地认识对象。某个对象人们对它了解不够,认识不足,于是对它进行分析,一旦产生了结论,对事物有了认识,分析的工作也随之完成。当我们需要对事物形成看法、有所认识时,这个事物是作为一个整体存在的。一部“大奔”被砸成一堆破铜烂铁,那不仅对认识这部“大奔”毫无意义,而且那已经不是一部“大奔”,而只是一堆破铜烂铁。分析是有目的的——这一点非常重要,分析要符合目的,就不能随意分解对象,而必须根据对象本来的构成情况来分解对象。如果那辆“奔驰”牌问题车的主人不是随便地砸“大奔”,而是根据轿车的内部结构把它分解,逐一考察它,相信是不难找到问题症结的。可惜的是,这个口袋里有钱的“大奔”主人脑袋里却没有东西。

当分析有了目的,当分析是为了认识事物之时,分析其实就是一种思维操作的方式。从这个意义上看,分析是一种分解,但又不仅仅是一种分解。因为它不仅仅涉及到它自身,还和另一个方面紧紧联系在一起,那另一个方面就是综合。恩格斯曾经说过:“思维既把相互联系的要素联合为一个统一体,同样也把意识的对象分解为它们的要素。没有分析就没有综合。”^①列宁说得更直白:“分析与综合的结合——各个部分的分解和所有这些部分的总和、总计。”^②分析与综合,这是认识事物时不可或缺的两个基本的思维程序。分析离不开综合,综合也离不开分析。分析是为了综合,综合又必须通过分析,如此等等。比如这样一个例子:吉林省发生一起轰动全国的“串子案”,两个家庭

的孩子在医院里抱错了,后来分别去做亲子鉴定——进行 DNA 分析。DNA 分析就是把父亲和儿子的遗传基因分解出来,加以比对,最后把资料综合在一起,于是便得出了结论。气象预报也是这样,首先把气象分解成温度、湿度、云象、风向等各个方面,收集其气象资料,最后综合在一起,便能得出明天天气会怎样的预报。生活中诸如此类的事情也很多,比如你想买一部小轿车,自然不可能只看外观就把钱掏出来,你肯定要获取有关小轿车的各种资料,你会了解它的价格,会问是两厢车还是三厢车,发动机是几缸的,耗油量多少,变速器是几挡,是手动还是自动,有没有装安全气囊等等。你这样做的时候觉得一点也不费脑筋,一点不觉高深,然而你可能没有意识到自己所做的正是一种分析的工作。当你把一部小轿车的各个部分加以分解,逐一考察之后,你再把所有的资料结合在一起,最后得出性价比的结论——这种小轿车可以买。没有分析之前,你只看到小轿车的外观,进行分析之后,意想不到的事情发生了——你对这辆小轿车有了认识。

二、影片的分析

对一部影片进行分析,和科学研究、社会实践、日常生活中的种种分析,从本质上看并没有什么不同。这主要表现在:其一,影片分析也是一种思维活动,展开为一个思维操作的过程;其二,影片分析也需要通过对影片的分解来进行,当然这不是“砸大奔”式的分解,而是根据影片的构成来进行的分解;其三,影片分析的目的同样是为了认识影片,所以分析离不开综合。其实,看完一部影片对它有所反应,这种反应的方式真是多种多样。影片《英雄》公映之后,网上有一则对它的反应是“本·拉登等人看了《英雄》之后的评论”,内容如下:

本·拉登看了《英雄》之后说:“严打阶段竟然搞恐怖,无名你牺牲了不能怪我啊。”

克林顿看了《英雄》之后说:“一夜情最好不要弄出人命。”

布什看了《英雄》之后说:“弓箭也是大规模杀伤性武器,严禁扩散。”

小泉看了《英雄》之后说:“中国是我们日益凸显的威胁,必须遏制。”

陈水扁看了《英雄》之后说:“严禁《英雄》在台公映,防止台湾被和平演变。”

安南看了《英雄》之后说:“2003 年度 nobel 和平奖应该授予残剑。”

欧洲人看了《英雄》之后说：“我要去学中国功夫。”

美国人看了《英雄》之后说：“我要到中国去旅游。”

中国人看了《英雄》之后说：“……打架……”

印度人看了《英雄》之后说：“看样子中国至少比我们落后 50 年。”

阿拉伯国家的人看了《英雄》之后说：“那个弓箭太厉害了，要购买。”^③

这个网友把看了《英雄》之后作出的反应称为评论，似乎无可厚非，因为它们确实是在评论影片，也确实是在看了《英雄》之后才产生的评论。然而，这些评论却有如下的共同特征：其一，它们首先是把影片和特定评论者的价值取向联系在一起，首先设定了各自在影片之外的价值态度，再模仿他们的独特感受；其二，它们都和对影片的认识无关，评论的目的不是为了判断一部影片，而是给自己提供其他方面的借鉴，影片是好是坏都不影响自己的观感；其三，它们都属于个别的抽取，而不是整体的观照，把自己的立场和态度相匹配的内容或细节从影片整体中分解出来，只及一点不及其余地发表评论。

不管是什么人，只要看了一部影片，总会多少发表一点观感，或者赞赞这个故事，或者骂骂那个演员。其实他们已经不自觉地吧影片的某个部分（故事或演员）从影片的整体中分解出来考察了，其实他们已经在对影片进行某种分析了。尤其是在网络媒体上，当所有人都可以自由地表达自己的意见时，媒体本身约束力的解放更是给这种随感式的评论提供了充分发展的空间。当然，对影片《英雄》的这些模拟反应同样可以列入对《英雄》的观感之中，同样不能没有对影片的分析作为前提，但这种分析却不是有价值来进一步讨论的影片分析，因为它们都不是名符其实的针对影片本身的分析。在日常生活中，这样的分析属于街谈巷议之列，虽然不见得没有真知灼见、没有思想闪光，但明眼人一看都知道，它不大可能出自有专业分析能力的人士之手。这里的专业分析，是指具备较高理论素养、熟练掌握相关概念、遵循思维操作程序、有明确的认识对象与目的等方面。也就是说，只要你有较高的抽象思维能力，你就能对影片进行理性分析，而不会满足于、停留在零碎的、浮浅的、随意的发表观感。

然而，也并不是具有较高专业分析能力的人，只要发表对影片的看法就都是在进行有价值进一步讨论的分析。1933 年的旧上海，著名导演费穆的影片《城市之夜》上映之后，当时四个著名的电影家黄子布（夏衍）、席耐芳（郑伯奇）、柯灵、苏凤（姚苏凤）合作写了一篇影评，题目就叫《〈城市之夜〉评》。其中有这么一段：

当我们开始想到《城市之夜》的时候,在我们脑海之中,就可以跃现出许许多多这个‘城市’之中的‘夜’的不同的景象:南京路上的汽车,静安寺路上的高楼,跳舞场里的人,跑狗场里的狗,……黄浦江中的流水,曹家渡畔的工人,八仙桥头的可怜的非人生活的女人,无家可归的乞丐,一边是过着非分的享乐与迷醉中的生活,而一边是受着惨恻的欺凌与压迫下的待遇……这是多么矛盾又是多么使人惊叹的一幅都市之写真画。④

《〈城市之夜〉评》毫无疑问是一篇电影评论,其中也不乏对《城市之夜》作出的分析,但就这一段而言,却不是基于对影片的分析,而是基于对影片的感受。看完影片《城市之夜》所表现的上海之夜,四位电影家觉得似曾相识,与他们在上海的生活经验相匹配、相同构,于是产生了联想,把现实中的上海之夜进行概括化的描述,并随之发了一通感慨。这些感慨构成了这篇影评的一个部分,但却明显不是基于对影片的分析产生的。实际上,对一部影片作出反应是一个复杂多元的心理过程。认知、分析、读解、抒发、感悟、宣泄、认识、批评、研究……分析只是其中的一个层次、一个阶段、一种方式。一般而言,很少有纯粹为了分析的分析,很少有以分析为目的的分析。分析总是作为一种思维操作的工具存在的,分析总是有分析之外的目的,比如从对影片的分析中去加深对影片的读解,比如从对影片的分析中获得某一方面的认识价值,比如从对影片的分析中更充分地欣赏影片……分析只是在完成这样的工作:通过对影片的思维操作,从影片的整体中分解出构成它的某些部分、方面、因素,以便为进一步的心理反应或实践活动作好准备、打下基础、确定出发点。

三、分析的目的

分析是有目的,这一点对认识影片分析这个问题非常重要。因为目的不同,对影片作出的分析也肯定不同,得出的结论更是不同。之所以有必要对分析的目的作出进一步的辨析,原因就在于它对我们正确地进行影片分析有很大的作用。除了一般的电影观众会发表对影片的观感之外,其实影片还是经常被不同的一些人士出于完全不同的目的而当作抒发、谈论和研究的对象。

新中国的第一代领袖毛泽东在建国之初曾经分析过孙瑜的影片《武训传》。这部筹划于解放前、完成于解放后的影片因为横跨两个不同的时代而留下了交错的痕迹。《武训传》曾经在1948年7月由当时的中国电影制片厂拍

摄了三分之一,后来又被昆仑影业公司买下了拍摄权和拍成的胶片。建国后,编导孙瑜对剧本作出了修改,并于1950年底将其拍摄完成。大概以1950年底为界,对于这部影片的评论形成了截然相反的一边倒的趋势。整个12月,几乎所有的评论都是肯定和赞许的,到了第二年的3月间,才开始对《武训传》提出根本的否定性的意见。特别是5月20日《人民日报》发表了毛泽东亲自撰写的社论《应当重视电影〈武训传〉的讨论》,开始对这部影片展开严厉的批判,最终使得形势急转直下。实际上,编导孙瑜在建国后对这部影片曾经作出了比较重大的修改,主要表现在:其一,从歌颂武训的“行乞兴学”改为表现他的兴学失败;其二,增加了周大的武装斗争这一条线,以指出一种新的出路。这两个方面的重大改变至少从表面上扭转了原剧本中那种过于消极的忍辱负重的外观。值得进一步研究和深思的便是:为什么《武训传》在经过了编导基于革命立场的重新诠释之后,仍然引起了领袖如此高度的重视,以至亲自撰写批判文章呢?毛泽东在社论中指出:“像武训那样的人,处在清朝末年中国人民反对外国侵略者和反对国内的反动封建统治者的伟大斗争的时代,根本不去触动封建经济基础及其上层建筑的一根毫毛,反而狂热地宣传封建文化,并为了取得自己所没有的宣传封建文化的地位,就对反动的封建统治者竭尽奴颜婢膝的能事,这种丑恶的行为,难道是我们所应当歌颂的吗?”^⑤实际上,毛泽东最为在意,并且从影片中抽取出来分析的,只是武训动不动就给那些封建时代的有钱人下跪的镜头。武训的这个举止和毛泽东作为革命领袖所倡导的造反精神简直格格不入。尽管武训给有钱人下跪的目的是为了兴学办教育,是为了让穷苦百姓有书读,但这个崇高的目标仍然没有被推崇造反精神的毛泽东从影片中抽取出来分析。在毛泽东看来,歌颂武训的精神便无异于对革命斗争作出了另一种诠释。在影片中,武训的精神完全体现为一种个人的意志力量,完全以一种个人意志的形式去对抗封建的权力意志。武训身上体现出来的意志力量的个人性质,对于一个刚刚建立的新政权来说绝对不是值得推崇和张扬的精神内涵。相反的,出于维护新生政权稳定和巩固的需要,那种把个人意志置于阶级、政党、领袖、国家的意志支配之下,并与之保持高度统一的精神和行为,才具有时代的意义。毛泽东除了是一个伟大的政治家之外,还是一个伟大的诗人。应该说,他对艺术的感悟能力和鉴赏能力是很高的。然而,作为政治家和革命领袖的身份,还是使他对影片的分析采用了政治的立场和角度,作出了政治的分析。在毛泽东看来,《武训传》根本不是什么艺术的问题,而是对新生的革命政权提出的精神挑战。在20世纪50年代初期,他不能允许有人通过为封建文化歌功颂德来向新生的红色政权提出这种挑战。在思

想文化领域,紧随其后的一场又一场大批判运动,都是基于同样的目的。

弗雷德里克·詹姆逊是当代西方著名的文化学者。他的成果在很大程度上表现在对西方后现代社会的文化研究上。在詹姆逊看来,电影是后现代时代的文化形式。因此他在研究后现代主义时,就大量借助了对影片的分析。比如在讨论技术和机器的魔幻性时,他便以影片《秃鹰的三天》为个案。首先被分析的是开头演制人员字幕的名单排列。这个名单是以优雅的电传形式,由时髦的电脑字体呈现出来的。它“变成了一种虽不明显但却至关重要的空间;在这个空间里,人们所期望的观众的种种知觉习惯,像欣赏音乐的老式习惯那样,一般来说都被分别导向了技术字图或者装饰字图。”紧接着,被分析的还有这部影片开头的连续镜头:一个情报局里的下层间谍研究人员和专家全被明显错误地杀害。“尸体横七竖八,在一片沉寂中,文字处理机的声音滴嗒作响,这些机器继续证实它们的机械存在,随着不绝于耳超量的声音不停地生产‘文本’(……)。”^⑥詹姆逊从《秃鹰的三天》这部影片中分解和抽取出来进行分析的,只是片头的字幕以及开头的一个杀人场面,至于影片的故事、人物,还有艺术的种种方式、手段和技巧,则全部被排除在视野之外。对詹姆逊来说,这两个方面之所以会引起他的兴趣,之所以值得他作出分析,只不过是论证一个关于西方后现代文化的观点,这就是社会生活和人本身被技术和机器所控制的情况。不可否认,这也是对影片进行的分析,因为它符合分析就是分解的基本含义,因为它确实具备认识的价值,更因为它拥有分析之外的某个目的。然而问题也恰恰在这里:他对影片《秃鹰的三天》,除了被抽取的这两个方面之外,其余的并不见得感兴趣。他也不想对这部影片的主题、艺术水准等作出什么判断,提出什么批评。在他眼里,《秃鹰的三天》与其说是艺术的对象,不如说是文化的对象。

类似的情况在许多不同学科领域的专家、学者那里都曾经出现过。当这些专家、学者试图对影片进行分析时,毫无例外地都采取了与自己相关的学科立场、分析工具和研究方法。心理学家格林斯坦分析过伯格曼的影片《野草莓》,他从影片中分析出的只是有关心理学方面的认识价值。宗教学家刘小枫分析过波兰导演基耶斯洛夫斯基的影片《红色》,他从影片中分析出的便是有关宗教方面的认识价值。在中国,甚至有两个精神科医师舒伟洁和昂秋青还出过一本专著《恍惚的世界——200部电影中的精神疾病案例分析》,他们从影片中分析出的自然只是精神疾病方面的认识价值了。这些分析和詹姆逊的分析虽然有不同的出发点,运用了不同的理论武器,但从分析的角度来看却基本相同。它表现在:其一,影片在这些分析中都只是认识的对象,而不是审美

的对象;其二,影片都被分析者各取所需,抽取出自己感兴趣的、可以分析的方面,但绝对不是艺术的方面;其三,影片成了真正的“案例”,它只是给某个学科领域提供的研究资料或论证材料,在这样的分析中,影片失去了自身。可以这么说,这些分析虽然不乏真知灼见,但它们都不是名符其实的影片分析,因为它们都不是为了认识作为一种艺术的影片所进行的分析。

毫无疑问,任何一种严肃的学术讨论都必须从确定研究范围、确定理论的出发点开始。所以,当《当代电影分析方法论》一书的作者试图提出一种电影的分析方法论时,首先便开宗明义地指出:“我们只有附带提到一些从作品本身以外的观点切入的影片论述,包括法律、社会学、心理学等各个个人文学科对电影的探究。这些必须与真正的影片分析区分开来谈。”^⑦在这本书的作者看来,从法律、社会学、心理学等各个个人文学科的观点切入的影片论述,是不应该视之为“真正的影片分析”的。理由很简单,因为它们都不是针对影片本身,而且仅仅为了影片本身所进行的分析。作这样事先的排除,其目的正是试图确立影片分析的目标:“影片分析的最终目标即在于使人深入理解一部作品后,能更加欣赏它。”^⑧这个最终目标的确立至关重要,因为它使自己与从各个个人文学科的观点切入的分析完全区别开来。这是一种真正针对影片的分析,而且分析的目的不是为了别的学科,不是为别的学科提供案例,而是为了对影片本身的读解,并最终达到能更加欣赏它。

分析是为了读解,读解又是为了欣赏(包括评论)。从分析到读解,再到欣赏和评论,都是围绕着影片来进行的,都是为了对影片更深入、更充分的把握的——这应该视为影片分析的要义。这种围绕着影片来进行,为了对影片更深入、更充分的把握的分析实际上是大量存在的。翻开国内外各种电影刊物,我们随时都会看到那些针对影片本身的分析,以及建立在影片分析基础上的读解、欣赏和评论。比如苏联著名电影导演爱森斯坦分析过自己的影片《战舰波将金号》、法国著名电影理论家安德烈·巴赞分析过影片《日出》。著名电影家夏衍先生在20世纪30年代曾经和司徒慧敏一块儿到电影院看苏联影片《生路》、《金山》等,看完以后便到放映间,借助倒片机一个个镜头、一段段戏地分析,然后把要学习的地方记录下来。而中国著名电影导演谢晋分析影片《罗马十一时》,其中涉及到的就有形象总体设计、人物关系安排、人物的出场、性格展示和结局、人物语言、服装、道具、细节、音响、音乐、影片的广度和深度等。这些电影家的影片分析有一个共同的特点,这就是他们都围绕着影片来展开,都更关注影片的艺术,都是为了达到更深入、更充分地读解影片、欣赏和评论影片。

注释:

- ①恩格斯:《反杜林论》《马克思恩格斯选集》第三卷第81页,人民出版社1972年版。
- ②列宁:《哲学笔记》第209页,人民出版社1956年版。
- ③maybe:《本·拉登等人看了〈英雄〉之后的评论》,《中国影视网·影视随想》2003年3月2日。
- ④黄子布、席耐芳、柯灵、苏凤:《〈城市之夜〉评》,见罗艺军主编:《中国电影理论文选》上册第149页,文化艺术出版社1992年版。
- ⑤毛泽东:《毛泽东选集》第五卷,第46页,人民出版社1977年版。
- ⑥弗雷德里克·詹姆逊:《快感:文化与政治》第271—272页,中国社会科学出版社1998年版。
- ⑦Jacques Aumont & Michel Marie:《当代电影分析方法论》第25—26页,台湾远流出版公司1996年版。
- ⑧同上,第26页。

第一章 分析的范式

有两个认识是毋庸置疑的：

其一，任何一部影片，总是会被众多的人看到，然而这些人从一部影片中看到的却绝对不会完全一样——因为“看”从来就是一种选择性很强的行为；

其二，任何一部影片，总是会被众多的人完整地看过，然而他们看到的绝对不是整部影片——因为“看”从来就是一种选择性很强的行为。

有所选择就意味着有所舍弃。当人们从同一部影片中各自选择自己所看的方面时，也就意味着他舍弃了另外的许多方面。政治领袖从影片中看到政治的方面，宗教学家从影片中看到宗教的方面，法律学家从影片中看到法律的方面，心理学家从影片中看到心理的方面……如此等等。固然，一个人从影片的分析中能产生什么结果，这是由分析的目的来决定的，但这个目的又不是无缘无故确立起来的。比如说，让一个法律学家以宗教为目的来分析影片，让一个心理学家以政治为目的来分析影片，他们的分析仍然不太可能达到目的。分析的目的固然重要，但这却不仅仅是一种职业习惯，其实还有更重要的原因——当一个人打算着手去分析一部影片时，总是有某种分析的范式或明或暗地在起支配作用。

第一节 理论范式

“范式”这个概念是由美国的科学哲学家托马斯·S. 库恩在《科学革命的结构》一书中提出来的。库恩认为：“一种范式是，也仅仅是一个科学共同体成员所共有的东西。反过来说，也正是由于他们掌握了共有的范式才组成了这个科学共同体，尽管这些成员在其他方面并无任何共同之处。”^①而共同体成员所共有的东西，库恩认为有三个方面，这就是符号概括、模型和范例。^②现

在,“范式”的概念已经越出了科学哲学的范围,在知识界广泛流传起来。这种流传本身说明,知识界需要“范式”这个概念,因为这个概念提醒我们去注意过去被忽视的一些问题,同时也有利于更深刻地认识科学研究的规律。然而,一个专业概念的普及通常是伴随着通俗化过程而来的。对知识界来说,“范式”原本的含义已经不太重要了,而库恩所认定的那三个方面,其实所指的就是概念、理论和范例。也就是说,如果共同体成员共有一套概念、理论和范例,他们就共有了一个范式。

一、范式与分析

范式对于影片的分析所以重要,就在于影片分析同样需要运用概念、理论和范例。运用什么样的范式,就会有怎样的分析,而有什么样的分析又会有怎样的读解和诠释。

意大利新现实主义电影,产生过许多影响深远的优秀影片,是世界电影史上的一个重要里程碑。这其中,德·西卡的《偷自行车的人》就是名符其实的经典。巴赞非常欣赏这部影片,曾经写过一篇评论深入分析过。在评论中,巴赞特别提到了影片中那个孩子的形象:

毫无疑问,孩子在影片中起到了多层次和多侧面的作用,既涉及故事结构,亦涉及场面调度本身。这些作用恐怕不胜枚举。但是,至少应该指出,孩子的在场为影片的调式(几乎与音乐术语的含义相通)带来了变化。我们是随着小男孩和他的父亲漫步街头,实际上,我们也就从社会和经济层面进入个人生活层面;误以为儿子落水这个段落(这件事使父亲猛然意识到丢车的不幸相对来说是微不足道的)在故事的中心形成了一个戏剧性的“绿洲”(即饭店中的一场戏)。这片“绿洲”当然是虚幻的,因为,这种甜蜜的幸福的实现最终取决于那辆维持生计的自行车。因此孩子这个角色是一种戏剧性烘托,在不同的场合下,或作为对应,或作为陪衬,或者反过来,成为主旋律。体现在故事中的这一功能也十分明显地反映在对孩子和大人的步态的处理上。德·西卡选定这位小演员之前,并没有让他试演,而只是让他步行一段。导演希望在大人的徐行的步态旁看到孩子疾行的碎步,因为单就这种不和谐中的和谐本身来说,对于理解整个场面调度也是至关重要的。因此,说《偷自行车的人》是一个父亲和他的儿子走在罗马大街上的故事,恐怕并不为过。孩子不论是走在前面,还是随在后面,不论跟在身边,或是相反,因为挨了耳光气呼呼地存心落在后面,他

的位置绝不是没有意义的。相反,它就是剧作的现象学。^③

在这一段中,巴赞分析了孩子与父亲在街头的漫步,分析了误以为孩子落水的一场戏、饭店中的一场戏,还分析了孩子与父亲之间步态的不同。这些分析只是为了说明孩子在影片中起了多层次和多侧面的作用。巴赞丝毫不想从对孩子的分析中认识什么政治的、法律的、宗教的、心理学的、精神病学的的问题,他的注意力完全放在孩子这个角色与整部影片之间的关系,孩子在整部影片中所起的作用。对孩子这个形象的分析,使得巴赞对影片的读解、欣赏(包括评论)更深入、也更充分了。

不过,值得进一步提出的问题是:为什么巴赞在分析影片时会特别地对这个孩子感兴趣,会把这个孩子特别抽取出来分析呢?这当然不是没有原因的。因为这个孩子在影片中的存在和作用恰好符合了巴赞的“影像本体论”。“影像本体论”是巴赞对电影所形成的基本美学观念。巴赞认为:“摄影与绘画不同,它的独特性在于其本质上的客观性。……外部世界的影像第一次按照严格的决定论自动生成,不用人加以干预,参与创造。……一切艺术都是以人的参与为基础的,惟独在摄影中,我们有了不让人介入的特权。”^④正是有“影像本体论”的概念、理论和一系列范例作为分析的范式,《偷自行车的人》才在巴赞的特定目光选择之下,呈现出某些有意义的、有分析价值的方面。巴赞的“影像本体论”就像观照《偷自行车的人》的一面镜子,使他清楚地看到了这部影片的艺术特征,以及这个孩子在影片中的作用,所以,巴赞才说,随着小男孩和他的父亲漫步街头,我们也就从社会和经济层面进入个人生活层面。当巴赞从《偷自行车的人》中把小男孩抽取出来分析时,支配他作出这种选择的,其实是背后那一套“影像本体论”的范式。

20 世纪的八九十年代,中国的第五代导演遭遇了一场突如其来的批判热潮。一些相对年轻的评论家从对影片的分析中,发现第五代导演热衷于以东方的奇观性影像——特别是大量的民族文化和民俗仪式去向西方“邀宠”,比如民歌、弹唱、京剧、酿酒、染布,比如颠轿、挡棺、挂灯笼、拜师学艺等,并且认为他们都有一个异常明确的表意策略:“就是调用中国的特殊的历史/文化资源,为西方电影节和观众创造一个有关神秘诡异的‘中国’的驯服的‘他者’形象,提供‘冷战后’的世界格局中的西方的欲望与幻象的巨大满足……”^⑤这些批评从一开始便以它独有的全球性眼光,以及对影片分析的敏锐而极富于启发性。尤其是它从表面上看起来的偏袒第三世界的立场,更容易博得我们的好感和认同。当然,这些对影片的分析同样是借助了某个范式的,这就是西方

的“后殖民理论”。由于美国著名的文化学者弗雷德里克·詹姆逊在北京大学的几次演讲,“后殖民理论”以及所引申的“后殖民批评”,开始悄悄地在京城的知识界广泛流传开来。运用“后殖民理论”的范式来分析中国电影,批评第五代导演的国际发展策略,成了一种时尚。比如关于民族寓言的概念,就是完全来自“后殖民理论”的范式。詹姆逊就认为:“第三世界的本文,甚至那些看起来好像是关于个人和利比多趋力的本文,总是以民族寓言的形式来投射一种政治:关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言。”他还说:“基于自己的处境,第三世界的文化和物质条件不具备西方文化中的心理主义和主观投射。正是这点能够说明第三世界文化中的寓言性质,讲述关于一个人和个人经验的故事时最终包含了整个集体本身的经验的艰难叙述。”^⑥除此之外,关于“后殖民”、“他者”、“他性”之类的概念,也开始流行起来,并成了挥向第五代导演的当头一棒。东方/西方、全球化/本土化、民族性/国际性等二元对立的理论命题开始反复地被讨论和争辩。好莱坞电影、中国民族电影等也被作为范例来作出分析和论证。可以肯定地说,如果没有詹姆逊在北京大学的演讲,没有他以及后来“东方主义”、“后殖民主义”的大量论著的翻译,中国的青年评论家不会知道什么是“后殖民理论”的范式,也不会运用这个范式中的概念、理论和范例去分析第五代导演的影片。

二、范式与理论演绎

当然,青年评论家运用“后殖民理论”的范式来分析中国电影时,他们从影片中去寻找的、去抽取出来分析的,便是如何创造一种“他者”的形象,如何表述一种民族的“寓言”,如何呈现一种“东方的神秘感”。在这种情况下,他们特别注意的便是那些有关民族文化、民俗仪式的情节、场面和细节,考察它们如何提供给西方的欲望与幻象的巨大满足。至于这些情节、场面和细节在影片的整体表意中是什么样的地位和作用,便没能纳入他们思考的范围。关键的问题是,“后殖民理论”的范式以自己的概念、框架和范例完全成了一种理论的大前提,完全控制了他们的思维,他们的分析已经无可挽回地变成“后殖民理论”的一次成功演绎。这个范式决定了他们切入影片分析的角度和方式,决定了他们从影片中如何选择可看的东西,以及如何去看不更符合他们的需要。在根据这个理论范式所作的分析中,影片完整的面貌早已不复存在:比如人物的性格、人物的冲突往往落在他们的视野之外,环境所造成的对人生存的压迫性也没有被认真地加以分析——因为这些方面并不是“后殖民理论”的范式感兴趣的方面,也不是这个理论范式的概念、框架、范例可以成功演绎的方面。