

· 时空丛书 ·

主编 王庆斌

# 中国电影和电视的修辞学分析

厉震林 著

中国文联出版社

时空丛书·王庆斌 主编 中国电影和电视的修辞学分析·厉震林 著

---

中国戏剧出版社出版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销

哈尔滨时空文化发展有限公司 制版

黑龙江中医药大学劳动服务公司印刷厂 印刷

4000 千字 850×1168 毫米 1/32 开本 181 印张 2 插页

2004 年 3 月第 1 版 2004 年 3 月第 1 次印刷

印数:1—1 000 册

---

ISBN 7-104-01788-7/J·780

定价:300.00 元(全 15 册)

# 孤独的守望者——厉震林印象

(代序)

江 鸣

窗外，红叶飘零。在墨香飘逸的书房里，厉震林坐在我的对面，娓娓地讲述着他的故事。

这些年来，厉震林写了不少文字，在他研究的学术领域，已经是具有全国影响的知名青年学者，论文被国内外权威杂志转载与引用的次数，已在学术界处于领先地位，而且也写了许多剧本，获得不少奖项，电影新作《童年方舟》即将被搬上银幕。

目前，厉震林是上海戏剧学院历史上招收的第一位博士研究生，也是余秋雨教授的第一位博士研究生。在上戏任教六年之后，他终于圆了自己的博士梦。

说到这里，厉震林显得有些苦涩：“我的同学都成了博士生导师了，我才刚开始读，似乎有些阑珊了。”

其实，厉震林并不大，只有三十出头。

厉震林给人的印象，似乎过于严肃。这也许跟他学经济出身有关。对于文艺，他是半路出家。他接受过四年正规的经济学本科教育，又在大学教了四年经济。经济改文艺，这对许多人来说，是天方夜谭式的童话。倒时常可以听到艺人下海的传闻，因为经济学是目前中国的显学啊！

我问他缘由，厉震林笑了笑，说：“只是喜欢罢了。”

人们对他的选择，确实感到有些纳闷。1986年，英国女王伊丽莎白来华访问，提供了97个留学生奖学金名额，厉震林所在的山东大学分到3个，经济学系分到1个，系里准备让他去，硕士博士连读，五年，但是，厉震林放弃了。原因很简单：不愿意学经济。1993年，在北京师范大学艺术系硕士研究生毕业时，国务院社会经济发展战略研究中心看中了他，要他去当主持日本事务的秘书，厉震林又放弃了。原因也很简单：不愿意搞经济。

厉震林当年的大学同学，许多已是中央和各省的处级干部了，有些已经当上司长和厅长了，都是经济界的实权人物。我问他后悔不后悔，他说：“当初读经济，是为了想摆脱当老师，既然摆脱不了，那就认了吧。”

其实，厉震林心里还是很温暖的，因为他喜欢文艺。

当然，也有心情黯然的时候。说起这些，厉震林显得有点忧伤。1989年，厉震林报考了中央戏剧学院中国话剧硕士研究生，初试考了第一名，而且是惟一一位上线的，但是复试时，就因为他是学经济的，竟然没有通过。从北京回来的那一天，恰逢中秋节，又是新中国第一次火车票涨价，所以，车过河北沧州时，整个车厢只剩下三个

人，厉震林躺在座位上，望着窗外一轮中秋圆月，听着远近农舍里的鞭炮声响，心情坏极了，还不知道山东大学会不会再让他改行考呢。

还好，山东大学宽宏大量，第二年又让他考，这一次他又以第一名的成绩考上了北京师范大学艺术系，师从中国著名戏剧影视学者黄会林教授。说起黄老师，厉震林心情有些激动。这位以实干著称京城的女教授，不但著有《夏衍传》、《中国现代话剧文学史略》等专著，还是电影《梅岭星火》、《彭德怀在西线》、话剧《故都春晓》、《爱的牺牲》、长篇小说《骄子传》、《黑洞·炼狱·流火》的编剧和作者。厉震林说，黄老师对他的影响很大，她于事业的执着和严谨，总是一股“傻”劲似地投入每一项工作，确实是他一生的楷模。

厉震林的很大精力，投在学术研究上。他的研究领域并不很大，主要集中在第五代电影导演和中国前卫话剧两个领域。前者，一般学者都是从政治学、社会学和文学的角度进行的，也缺乏学术深度。厉震林认为，这实际上不是严格意义上的电影理论研究。在厉震林发表的有关中国第五代电影导演研究的数十万字论文中，他则从本体论角度出发，以游离情节、环境主题、色彩美学、构图语汇、时空处理、音画关系、表演体例、镜头运动等修辞语言内容作为研究对象，在国内确实是具有开拓意义的。所著论文，多篇被中国人民大学报刊资料中心以及其它权威刊物全文转载。厉震林还在国内第一个开设了“中国第五代电影导演研究”的课程。

厉震林还是研究中国著名导演吴贻弓的专家，他在

《电影新作》、《戏剧艺术》等学术刊物上发表了一系列的研究论文,对于吴贻弓的导演意识嬗变、人学命题、叙事结构、风格符码、人格构成、文化写作气质进行全面论述,在国内产生一定的学术影响。

中国前卫话剧大概由于时间距离较近,一直是学术研究的一个薄弱环节,大多是一些片断和个案性质的阐述。厉震林是一个热爱前卫和先锋的人,便把这一领域作为自己研究的另一主攻方向,发表了二十多万字的论文。从马克思主义意识形态学、新历史主义美学、接受美学、文化体验、精神原型、怪诞修辞、误读现象等角度,进行了深入而切实的研究,在国内独树一帜。

我一直纳闷厉震林要从热门的经济学改行的原始动机,厉震林坦然地告诉我,是为了搞创作,写作剧本,而不是作学术,从事研究。

近几年来,厉震林创作了几十部(集)的电影和电视剧。就以最近创作的电影《童年方舟》来说吧,厉震林就有一些偏爱。中国一直缺少比较标准的儿童故事片,大多是成人化的。《童年方舟》描写的是“四人帮”粉碎的那一年,一个江南小镇上发生的儿童故事,有点荒诞,像一个寓言一样,是一个儿童视线里的有点忧伤而又传奇的童话,而且,影片的风格是复合型的,是正剧、喜剧、闹剧、荒诞剧、动作剧、心理剧等多种风格的集大成者。因此,厉震林将它定位为中年人温馨而凛冽的昨日记忆。几许伤感,几许怀旧,几许调侃的情绪,正是经历过这一段岁月的人的某些尘封已久的童年丽梦。厉震林说,这部影片什么都可以不说,首先是一部风光片,小巷,古树,寺

庙,拱桥,流水,湖泊,睡莲,鱼鹰,袅袅的炊烟,濛濛的细雨,还有吴侬软语的民谣。影片将在著名的水乡古镇苏州拍摄。

目前,厉震林正在主持一部40集的电视系列剧《呼唤》的剧本创作工作,担任责任编辑,并承担其中10集的编剧工作,同时在做一部电影拍摄的前期准备工作。

能够成为余秋雨教授的学生,厉震林说,这是他一生的幸运。对于先生,他总是仰望的,不知道能不能当好这个博士弟子的角色,真是有点如履薄冰。

红红的晚霞,漫过了窗内。厉震林沉思了一会儿,抬起头来说:“其实,成为什么并不重要,关键是要保持一份人格的美丽,抗拒住各种诱惑,有一种健康的心态罢了。”

我听了以后,也陷入了沉思。

(原载《上海戏剧》2000年第4期,本书略有增删)

# 目 录

孤独的守望者——厉震林印象(代序) …… 江 鸣(1)

## 第一章 寓言电影的权力哲学和模式形态

- 第一节 电影话语写作的权力真相 …………… (1)
- 一. 电影和历史的权力同格 …………… (1)
  - 二. 话语排场的利益交换 …………… (5)
  - 三. 放逐策略的权力圈套 …………… (9)
- 第二节 西方精神语法的欲望对象 …………… (13)
- 一. 边缘和中心的文化逻辑 …………… (13)
  - 二. 民俗叙事和符指形象 …………… (17)
  - 三. 人性关怀的精神格局 …………… (22)
- 第三节 电影神话的本土叙事场景 …………… (28)
- 一. 性别道德的非法性 …………… (28)
  - 二. 传奇叙事的原始冲动 …………… (32)
  - 三. 模式电影的固置和解构 …………… (36)



## 第二章 电影符号的传统改造和秩序结构

- 第一节 政治电影教材的自赎语言 ..... (46)
- 一. 政治和修辞的主体人格 ..... (46)
  - 二. 开放和互动的电影姿态 ..... (52)
- 第二节 平面叙述的文化批判立场 ..... (59)
- 一. 中庸策略的文化本质 ..... (59)
  - 二. 横向判断的同构自反 ..... (62)
  - 三. 人本主题的书写理想化 ..... (66)

## 第三章 电影的社会叙事和镜语修辞神话

- 第一节 电影语法重述的思想运动 ..... (73)
- 一. 文本叙事的经典解魅化 ..... (73)
  - 二. 历史追述的真实在场 ..... (79)
  - 三. 文化性质的负面构造 ..... (83)
- 第二节 作者电影的个人英雄身份 ..... (89)
- 一. 主体欲望的多元气质 ..... (89)
  - 二. 电影编码的学术化体验 ..... (95)

## 第四章 电影导演的母题转型和美学姿势

- 第一节 电影变革的前卫和后退体验 ..... (103)
- 一. 文本组织的成长要素 ..... (103)
  - 二. 文化分析的视角化和兴奋点 ..... (112)
- 第二节 话语叙述逻辑的价值环境 ..... (116)
- 一. 道德自慰和逆子形象 ..... (116)

二. 趋同和求异的美学部位 .....	(121)
---------------------	-------

## **第五章 电影语句的游离陈述和环境所指**

第一节 游离情节的抽象和虚拟性质 .....	(130)
一. 电影陈述的游离性和哲学性 .....	(130)
二. 重心和深度的情节任务 .....	(134)
三. 时空范型的间离描写 .....	(141)
四. 接受系统的陌生化强度 .....	(145)
第二节 环境主题的象征叙事符码 .....	(148)
一. 环境符指的主题物化形态 .....	(148)
二. 造型意象的修辞策略 .....	(151)
三. 平均接受维度的所指实现 .....	(160)

## **第六章 电影美学的纪实和意象实现程度**

第一节 导演构想的美学接通方式 .....	(168)
一. 导演意识的阶段性素质 .....	(168)
二. 电影创造工程的模式思维 .....	(176)
第二节 传统和现代的电影风格生产 .....	(185)
一. 意识形态的风格符码 .....	(185)
二. 写意和纪实的内在化态度 .....	(188)

## **第七章 电影文本构造的人性和叙述格式**

第一节 人学构成的主题文化深度 .....	(195)
一. 文化复兴的人本关怀 .....	(195)
二. 道德哲学母体的现实重构 .....	(202)

	三. 善良人格的理想化情境 .....	(207)
第二节	电影叙事结构的双层原理 .....	(210)
	一. 双层互动的散文化结构 .....	(210)
	二. 渐变和激变的内外叙述体例 .....	(217)
	三. 叙事书写格式的极致和误认 .....	(221)
	四. 冲突场面和哲学成分 .....	(223)

## 第八章 电视节目的传播编码和解码工程

第一节	电视本体的技术性和杂交性 .....	(229)
	一. 艺术和科学的模糊属性 .....	(229)
	二. 拼贴艺术的混合能量 .....	(231)
第二节	电视现场的即时和共时阅读 .....	(235)
	一. 记录和复制的即时性质 .....	(235)
	二. 共时传播的人类体验 .....	(239)
第三节	家庭剧场的接受美学性格 .....	(241)
	一. 家庭私人交谈的人格平等 .....	(241)
	二. 个体接受的扩散性态势 .....	(248)
	三. 随意状态与参与强度 .....	(251)

## 第九章 电视媒介的世俗消费和盟主位置

第一节	电视生产和流通的世俗关怀 .....	(255)
	一. 电视写作的新状态实践 .....	(255)
	二. 受众至上的类型故事原型 .....	(259)
	三. 社会意义的电视能动方式 .....	(262)
第二节	电视霸权的意识形态结盟 .....	(269)

- 一. 文化整合功能的包装生产 ..... (269)
- 二. 语言暴力和叙事程式 ..... (273)
- 三. 个人主体位置的虚幻解决 ..... (276)

# 第一章 寓言电影的权力哲学和模式形态

## 第一节 电影话语写作的权力真相

### 一、电影和历史的权力同构

“新电影史学”概念的确立,无疑为审丑学提供了一次崭新的体验机会。新时期的电影写作中,审丑达到了从未有过的辉煌成绩。作为一种解读实践,“新电影史学”赋予了审丑新的生成素质,从传统的哲学化的电影阐释,步入史学化的批评策略,从而使电影的历史写作演绎成了历史的电影写作。

在美学新的增长点中,美丑性质始终是敏感的学术区域。从哥德尔的“不完备性定理”开始,美学空间因为丑的发现而大大拓张了它的话语领地。审丑实践,并非是审美的相反架构的陪衬,一个真诚的艺术创造者,只要严肃地正视人生和艺术,他就不得不勇敢地拥抱审丑。但是,审美与审丑并不是“二值逻辑”的,简单的推理只能使之产生平面化倾向,其实,它早已超出“二值逻辑”而进入一种多值逻辑状态,某些复杂形态的逻辑格局,具有一种介于美与丑之间的各种不同程度的真值,如同美学家李斯托威尔论述

的：丑的“感情，立即跟我们所能得到的满足混合在一起，形成一种混合的感情”<sup>[1]</sup>，这种“混合的感情”使美丑失去了严格的科学界限，而变得异常模糊起来。

美丑场景描述，确实是一个颇为艰难的学术命题。这个从表面看来似乎十分幼稚的古老问答，其实，任何的解释都是软弱无力的。中国古时所谓“燕瘦环肥”，汉代以瘦为美，而至唐代则是以肥为美，前后两者构成了一种二元对立的审美态势；解放初期，许多旧社会被认为美的东西，例如雍容华贵，浓妆艳抹，出入灯红酒绿之中却能不劳而获，曾为当时许多人所仰慕的，现在则变成为丑的事物，而以前以为丑的，粗手大脚与汗流满面的劳动者，则成为美的形象。仅是一年相隔，美丑距离竟然如此颠倒，似乎是一种神秘的力量在发生着控制的作用。如果不禁发出天问：“这种话语来自何方？如何传播？受谁控制？”则可以隐隐约约发现权力的真相了。

这里，“新电影史学”给予了一种闪光的提示：任何美丑，都是一部权力的作用史。“一切事物都可以总结为两个词：权力与知识”，“权力关系贯穿社会每一个领域”，“在人与人的关系中，无论是怎样的关系”，“总有权力存在”<sup>[2]</sup>，美丑实践自然也不能够例外。

作为现代电影理论与“新历史主义”相融而生的解读方法，“新电影史学”打乱了学科界线与学科秩序，往往借用其它学科领域的术语和修辞，寻找上层建筑和经济基础之间的流通密码。它不关心电影文本所直接表现与反映的史实状况，对它再现的内容和历史不感兴趣，而对如何再现则是满怀激情，即热切关注文本的生成过程。它将历史研究中为某些历史学家以为是“形式主义谬误”的东西，它的主要内容是“文化主义”与“文本主义”，与艺术研究为某些文艺理论家以为是“历史主义谬误”的东西结合起来，努力维护电影研究中的历史维度，因此，“新电影史学”其实是一种“超文本”的阐释方法，它反对电影批评者把文本看作是自己的病

人,如同医生一般,科学地从事分析和研究工作,它重视的是文本中的语言叙述与表述,即在某个特定历史时期,规定了叙事者特定的历史心态,导致某种特定的叙事策略形态,新历史主义学者葛林布雷对此的阐述是尽可能地找回“最初创作与消费时的历史情况”,并且认为,电影和历史同属一个符号系统,历史的虚构成分与叙事方式,同电影所采用的修辞方法十分近似,应该阅读不同门类的作品、文件与史料,以衡量电影文本最初产生时的社会与文化,批判性地修正历史编纂学和形式主义批评,注重对阐释语境的理解和分析。“新电影史学”毫不掩饰地宣称:电影批评者与本文系统存在一种互相制约性质的“同谋者”关系,批评的目的在于描述文本是在怎样的关系下产生出来的,重建那些无法看见却可以感觉到的电影文本实践的控制力量,文本结构之中为何出现这些话,而不是其它的话语,以表层的话语与深层的话语,能说与不能说的话重建话语权力分配情况。“新电影史学”从事着权力“系谱学”的考古工作。

由此意义而论,“新电影史学”的前卫倾向,实质上是一种后卫性质的学术行为,在各种以“后”作为标识的文化思潮中,诸如后现代、后工业时代、后结构主义、后殖民主义,“新电影史学”乃是释义、考证与意识形态的,它的目的在于恢复“文本的历史性与历史的文本性”,通过加强对电影本文起源的历史语境的注意,对形式主义批评实践进行某种补充,明确与其它的话语模式和类型相联系,以及与同一时代的社会制度和其它非话语性实践相联系,极力避免就电影而谈电影的空泛评析,从而使电影写作成为政治史、经济史、文化史甚至法律史的形象注脚。

以“新电影史学”作为立论根据,美丑其实是一个概念意义的权力表现。单个的美与丑,并不生成任何的社会和美学价值,但是,它在一种“互文性”的对比结构中,美与丑就超出了感性性质的范畴,而具有一种表意的功能。这里权力话语,表现了它的制约性力量,从某种意义而言,审美与审丑成为了权力历史的生动展

现,如何界定美丑,虽然不能说看清了“谁掌握着权力”,但至少也看出了“谁没有权力”,美与丑是权力和知识话语的附属体。中国清朝妇女“三寸金莲”,在现代看来是其丑无比的,有害于精神与肉体,但在当时是一种美的形象,因为是政府所提倡和促进的,它的意义已经政治权力化了。根据史料记载,旧戏班子内部,丑角受到特别尊敬,例如舞台上的“九龙口”,一般只有发号施令的打鼓艺人才有资格去坐,但是,丑角却可以例外。后台,照例是“生”坐大衣箱,“旦”坐二衣箱,其他则是坐盔头靶子匣间,只有丑角高兴坐哪里即可坐哪里。清人杨掌生甚至写道:“今入班访诸伶,如指名访丑角,则诸伶奔走,列侍其旁,但与生旦善者,诸伶不为礼也。”<sup>[3]</sup>丑角居于如此受宠的地位,一个简单的理由是,因为唐明皇和后唐庄宗都扮演过丑角,“昔庄宗(后唐庄宗)与诸伶官串戏,自为丑脚,故至今丑脚最贵”。<sup>[4]</sup>因为皇帝曾经扮演丑角,则丑角演变成为一种尊贵身份,丑的颠覆成为美了,可见权力在美丑中的作祟力量。

二战以后,作为战败国家的德国和日本,出现几位具有世界影响的电影审丑大师,例如《玛利亚·布劳恩的婚姻》的导演法斯宾德,《锡鼓》的导演施隆多夫,《战场上的圣诞节快乐》的导演大岛渚,《楢山节考》的导演今村昌平,他们的电影文本以社会“精神紊乱”与“人格失落”作为表现主体,吸毒、性虐待、性罪错是他们惯常的文本运作元素。在当时的历史语境中,产生如此众多的审丑现象,而不是其它的审美体验,乃是因为“在每一个社会中,都按一定数量的步骤对话语生产进行控制、选择、组织与再分配。这些步骤的作用是转移权力和危险,对付偶然事件。”<sup>[5]</sup>其实,这些电影审丑大师都没有背离权力话语的内部限制,诸如日常语言和专业语言中,什么话能够说,什么话不能说,怎么说就算对,合乎主流社会理性原则,因为他们非常了解,如果违反这些话语游戏规则,就无法为政府所接受,故而他们的电影文本实际上已经与权力作了某种妥协,从一定意义而言,审丑大师已与权力结成了“同谋”



的关系,与国家政权一起来“转移权力和危险,对付偶然事件”,为二战遗留下来的许多社会问题进行情绪疏导,避免发生新的社会冲突,审丑文本已经归附到国家意识形态的主体之中,只是以一种新的姿态出现而已。

由此,论述新时期电影写作的审丑现象,同样也是颇有一种“话语生产”的独特意味。如果将之置于上层建筑与经济基础之间,以寻找它真实的历史生成状况,即试图摸索电影文本周围的社会存在与电影本文中的社会存在,不对历史进行实证主义形式的阅读,也不把文本当作是孤立现象的形式主义解读,则可以发现电影文本写作中的许多生动而微妙的“新史学”现象。

## 二、话语排场的利益交换

“文革”前的中国电影,实质上是国家主体意识的史学记载,它是主流意识形态的一种形象化解说,体现了国家政权的一种理想,用电影来阐释历史或者在银幕上再造历史,而接受者也在想像中不知不觉地认同了电影制作者设计的一部虚构的历史,电影完全和权力结合在一起。对电影文本的历史评价,主要不是来自文本自身,而是它所产生的社会机构,即文本制作者的社会身份,以及后台支持者的政治地位,甚至是党和国家领导的审查表态,电影的历史写作,实实在在变成了历史的电影写作,电影成为一种政治文本,为接受者替代性地虚构出一个主体生存的社会环境,而这又是为党和国家在某一特定时期的方针、政策所决定的,它的叙事策略和语语结构都是一种意识形态,电影接受者往往主体性地把银幕情境误认为是现实世界,从而进行了国家权力理想的意识形态调整,以及对历史的重新编码。这在“文革”电影当中,达到了登峰造极的地步。历史和电影处于一种“同谋”的关系,历史语境制约了电影文本的写作,但电影文本的写作又根据权力支配,重新编造了一段符合国家主体意识形态的历史情境,历史和电影同属一个符号系统,只是从不同的角度,参与了当时的历史排场,与社会相互推动,发挥潜移默化,甚至直面教化的内能。如果文本写作