

电影读解与评论

张阿利 著



太白文艺出版社

序

肖云儒

不久前,阿利送来一个软盘,轻轻放在我手掌里,说,这是我写了几年的一部书稿,自己做成盘,出版社最近要排印,烦你写个序。你对我比较了解,又是专搞影视评论的,这事非君莫属了。我手掌上那张盘兀地有了分量,那不是一张薄薄的金属片,是一遍又一遍写出来的20多万字,是阿利多年教学、研究,殚精竭虑的心血结晶。

说我专搞影视评论,其实是广为流传的错觉,这10多年我主要关注的是文化研究,但对阿利的确是了解的。他大学毕业即留校从事影视理论教学。影视是一门实践性极强的课,故而他也一直热心参与各种社会的影视活动、各种影视创作和评论实践,一直重视在理论和实践的结合点上培养学生。近年来他又更多地参与了影视宣传的策划和写作。积以时日,在我的心目中,阿利已经成为了从理论、评论到创作、宣传全面的影视人才,出入于课堂、传媒、摄制组和影视市场。这恐怕正是一位现代影视研究者应有的综合素质吧。

《电影读解与评论》在高校和影视研究界,是一部较早出版的电影读解学和评论学,它使得对电影艺术的阐释、欣赏和评论,具有了科学的理论形态和系统的表述体系。作者在展开自己电影读解和评论体系时,既能够从电影的特性和规律出发,从电影特性和规律与美学、文化学、社会学、心理学和结构主义、原型

批评的多学科交叉出发,又能够从主创者的生命文本和作品文本——传播和市场中介——欣赏效应和社会反馈这样一个多维动态体系出发,来结构观点、论述问题、分析例证,这便使得这部专著有了宏阔的理论视野和深邃的理论张力,同时也使得该专著对于像电影这样的群体创作、市场运作、社会辐射力极大的现代综合艺术,有可能作复杂的、动态的把握。我想,这恐怕是作者对许多习见的电影现象和许多习见的电影例证能够从新的角度切入,并且每每说出新意的重要原因。

《电影读解与评论》除了注重基本理论知识的传播,注重完整的、体系性的论述,还另有一些独特的色彩。譬如作者采用由理论到实践、再由实践到理论的构架,全书结构由理论观点、评论方法和写作实践例证三个板块组成,具体的章节也常常夹叙夹议,以实例的分析融汇观点的展开;譬如,作者在引用一些经典性例证的同时,十分注意引用近年来新的影片例证,从新时期中国第五代导演的作品、近两年进口的美国大片、一直到当下新出品的《宝莲灯》、《花木兰》,无不收纳文中。这都反映了作者善于从动态的电影实践中不断汲取鲜活的思维素材,来孕育、升华新的理论观点的创造性研究思路,也增强了理论著作的可读性,缩小了理论著作和青年读者的距离。——青年永远是电影观众的主体,电影理论和评论远离他们,生命便会枯萎。

书后所附阿利的影评文章,角度和手法多姿多采,有对影片艺术坐标、文化坐标、社会心理坐标的分析,有对电影创作变动律的宏观述评和预测,也有对电影事业和产业的社会调查和市场评估,其间流动着旺盛的创造活力,流动着一种青春感。

在书中一篇影评文章中,阿利引用了我说的话:在中国电影不景气、评论更不景气的今天,还有一支队伍、一个人群在冷板

凳上执著地研究、评论电影，实在悲壮。我想说，阿利就是这支悲壮队伍中的一个中坚分子。这悲壮，其实又何尝不可以读作崇高呢？

己卯年秋于西安谷斋

目 录

序	肖云儒
第一部分 电影读解论	(1)
第一章 读解是电影审美过程的深化	(3)
电影语言的特征	(4)
什么是读解	(9)
读解的本质	(16)
第二章 电影的表层读解	(25)
电影语言基本元素的读解	(25)
电影语言基本句法——蒙太奇的读解	(75)
第三章 电影结构的深层读解	(83)
电影结构系统的读解	(83)
电影意义系统的读解	(92)
第二部分 影评写作论	(101)
第一章 构思与思维主体	(103)
多向性思维	(103)
内向性思维	(108)
主体的存在	(113)
第二章 构思与优化选择	(120)
影评对象的选择	(121)
影评角度的选择	(125)
影评尺度的选择	(131)

第三章 构思与文章思路	(137)
影评观点的提炼.....	(137)
影评观点与文路.....	(144)
第三部分 电影评论文辑	(151)
论新时期银幕上的毛泽东形象	(153)
演不尽的毛泽东	(167)
有谁扮演毛泽东	(174)
爆竹文化的深刻隐喻	(176)
明星魅力探秘	(180)
灵魂拯救的一曲壮歌	(186)
失去平衡与复归平衡	(188)
子弹与琴——巧妙的物象组合	(190)
激情熔铸艺术	(192)
对比的魅力	(194)
晃动镜头与浮躁情绪	(196)
《大转折》有了新转折	(198)
末路穷途与英雄本色	(199)
人类前瞻性命题的艺术阐释	(203)
中国版的《裸岛》	(207)
正在崛起的“新西部片”	(210)
一部全景海军影片	(212)
《离开雷锋的日子》给中国电影带来的思考	(213)
'97 中国电影和市场大透视	(217)
中国电影哪儿去	(224)
中国电影敢对进口大片说“不”	(227)

中国电影你旺不旺	(230)
中国电影为谁而拍	(233)
中国电影应该说不	(234)
且看今朝电影的锣鼓	(236)
科学技术与电影发展	(238)
电影面对高科技	(241)
献礼片喜忧录	(243)
怀旧与“老”字号	(245)
话说“倒计时”	(247)
二点五亿美元能挪用吗	(249)
观众究竟算什么	(251)
希望	(253)
令人失望的上海国际电影节	(255)
张艺谋缺了什么	(256)
有感于古月落选	(258)
感知冯小宁	(260)
想起张雁	(262)
“魔盒”:机器的发明	(264)
电影的预言人	(266)
最早的影片	(268)
电影不是艺术	(270)
乔治·梅里爱的“偶然”	(272)
梅里爱的贡献	(274)
触目矛盾的《一个国家的诞生》	(276)

第一部分

电影读解论

- 读解是电影审美过程的深化
- 电影的表层读解
- 电影结构的深层读解

我们生活的社会里有这样一类从业者：品尝一瓶酒，然后用别人能够非常清楚、进而间接调动味觉、嗅觉等各种感官体验的形象化语言，把你对这种酒的品质的评价恰当地表达出来。我们称之为品酒师。

在电影已经诞生一百多年并蓬勃发展的今天，对电影作品的批评也逐渐从不自觉发展到了自觉阶段，电影评论也就有幸成为一种职业。

正如一位职业品酒师区别于一般饮酒者一样，一位职业电影评论工作者显然是和一般的观众有着本质区别的。

从某种意义上讲，影评人的工作和品酒师在本质上并无太大的区别。所谓的差别，只不过是他们各自品评的对象不同、相应的专业知识与技能不同罢了。

就像一位好的品酒师必须先会“识酒”、“饮酒”一样，一位好的影评人，也必须首先掌握解读电影作品的基本功。

第一章 读解是电影审美过程的深化

任何一门艺术都有自己的语言,要欣赏、评价这门艺术,就要熟悉和掌握这种语言。

电影作为一门艺术,也有自己的语言。观众只有在了解、熟悉电影语言的情况下,才能更好地观赏电影。影评人也只有在掌握和理解电影语言之后,才能对电影作品评头论足。影评人高明于一般观众的地方,正在于他对电影语言的掌握更全面、更自觉、更有理性,他能使自己对电影的认识从直观感知走向理性把握,从表层接受走向深层体悟。之所以会有如此质的飞跃,就在于影评人能够对电影语言进行读解,专业地读解电影是影评人特有的武器和法宝。

所谓读解,是指影评人在视电影的种种表现手段为一种语言的前提下,对这种特殊语言进行译对与把握。读解的基础是对电影作品的一般感知,即情感体验与把握;读解的形式则是理性的,它根植于影评人对电影作品、对自我艺术感受严谨、缜密的逻辑思维与科学概括能力。影评人对电影语言进行读解的过程,既是对自己的欣赏感知进行理性升华的过程,也是对电影语言进行理性分析和科学把握的过程。

读解也是影评人对电影作品进行评价、写作影评文章阐发自己观点的理性前提和准备。影评人通过对电影艺术及其语言的读解,深化了自己对影片的初步感受,明确了自己的影评观点,从而为科学的影评奠定了基础。

我们可以把对电影语言的读解分为两大类：一类是对电影语言基本元素及其基本句法的读解，我们不妨称之为“表层读解”；一类是对电影语言的系统、复杂的结构及意义的读解，我们不妨称之为“深层读解”。

电影语言的特征

电影艺术经过一百多年的不断发展和不断完善之后，愈来愈有力地显示着自己作为一门艺术的个性和独立性。同其他艺术拥有自己的语言传播体系一样，电影也拥有自己的语言传播体系，拥有自己的语言符号系统。马赛尔·马尔丹在其《电影语言》一书的“引言”里说过，“电影最初是一种电影演出或者现实的简单再现，以后便逐渐变成了一种语言，也就是说，是叙述故事和传达思想的手段。”^①丹尼艾尔·阿里洪也说：“电影作为视觉交流的媒介，其发展史是和电影语言表达现实的能力直接相关的。”^②像这样承认电影是一种语言的论断我们还可引出一些。这些评论家们正是在这样的前提下，对电影进行研究的和分析的。

我们说电影是一种语言，这含有比喻的意思。尽管电影和人类一般语言不可分割，电影语言中就包含有人类一般语言，如对话、旁白、字幕等，但电影语言和人类一般语言又是有区别的，它具有自己独特的表现方式和技巧、性质与特征。

① 马赛尔·马尔丹著《电影语言》“引言”，中国电影出版社1985年版。

② 丹尼艾尔·阿里洪著《电影语言的语法》第3页，中国电影出版社1982年版。

从外观表述形式来看,电影语言不同于人类一般语言。人类一般语言,是人类借助一定的外观形式如声音、符号、文字等将人类思维和思维过程表述出来的方式和结果。每一种声音、符号或文字都指代一定的思想和情感。于是为了把思想情感表达出来,人们就必须完成这种从“被指代内容”到“指代形式”的转化,完成这种“译对”过程。这是从传播者一方来考虑的。同时,作为接受者,他在接受了这些声音、符号、文字等“指代形式”以后,又需要完成从“指代形式”到“被指代内容”的转化、“译对”过程。所以,人类一般语言的这种间接性特征是显而易见的。

电影语言的外观形式则是直接的、具象的,它不像人类一般语言那样简省、抽象。电影语言总是通过具体可视的运动画面和直接可闻的流动声响来表述某种含义、思想和情感。譬如要陈述“火车来了”这个事实,银幕上就会出现火车驶来的镜头,并夹杂着火车发出的声响,或者使用由弱变强的火车声响的画外音,以示火车来了等方法。观众看后或听后,就会相信“火车来了”这一事实。中国观众会这样理解,外国观众也会这样理解。电影语言的具象化特征,使电影艺术成为非常广泛、普遍的艺术形式,可以沟通不同种类、不同语言、不同经历的人们的共同感受。难怪人们说,电影是一种世界性语言。当年,中国电影《红高粱》在西柏林电影节上荣获大奖,使欧洲观众为之侧目,该片正是发挥了电影视觉造型语言的优势,才使新时期的中国电影与世界电影实现了一次“艺术对接”;同样,外国电影被中国观众接受,也首先表现为观众对电影画面的认同和理解。

人类一般语言由于受人体发音器官和思维过程等的限制,在外观表述形式上呈现为有序的线性发展状态,即只能按先后顺序在时间上一个接一个出现,在空间上一个音节、一个符号依

次相连。这种线性形式并不是符号与符号的随意拼凑、堆砌，而是依据一定的意思需要和语法规则所进行的有层次、有顺序、有规律的排列组合。

相比之下，电影语言的外观形式则表现为完形的结构方式，具有立体性、完整性等特征。电影以画面语言为主，画面的每格都可看成是对一种现实空间立体的、完形的、生动的再现，画面的运动则使电影的表现性更趋立体、完整。从观众对银幕画面的接受角度来看，观众也同样是以完形的形式来接受电影画面的，观众不但会注意画面中的主体，还会注意到画面中其他任何部分。同样，电影的声音也是完形的，它也是具有立体感和层次性的，电影的声音为丰富电影语言的表现力提供了广阔的途径和方式，以致现代电影观众对声画结合的依赖性愈来愈强。

从内在特性来看，电影语言也不同于人类一般语言。我们知道，语言和文字是人们在长期交往过程中约定俗成的结果，这种约定俗成只适合于一定范围内、使用同一语言的社会群体和个人。随着语言和文字的发展，其抽象、概括的程度亦越来越高，语言、文字和其指代物或指代意义之间的对应联系也愈来愈淡薄。这样，就使语言、文字的具体象征性几乎消失殆尽，人们必须通过对语言、文字的“译对”反射出其“被指代内容”，反射出具体的“现实世界”（实际上，这种“现实世界”是由人脑幻化而出的，多少渗透有主观成分、间接性）。

电影艺术的照相本性，决定了电影语言是对现实世界的物质复原、直接再现，是对人们观念和情感的具象表现，出现于银幕画面上的，都是能够为人们所看见所感知的具象和完形，并不一定需要“抽象”和“约定”，人们才能理解、领会（当然，观看和观看，感知和感知，因人和层次不同，观看和感知的结果也会有所

不同。有的观众尽管观看到、感知到画面和音响的全体了,但领会仍不免是浅层次的;有的观众,如影评人看到和感知到画面和音响完形结构以后,其领会则是深层次的。同样欣赏《黄土地》中那片黄土,同样看到《黑炮事件》最后那多米诺骨牌式的砖头游戏,同样体味《泰坦尼克号》的悲剧故事,同样感受《拯救大兵瑞恩》的惨烈、真实,一般观众和影评人的领会总是有浅有深的)。

人类一般语言又是相对静态的。“实际是一个运动过程,而我们用以表述它的语言却是凝固的、静态的。”^①这种凝固的、静态的特性使得语言、文字显得相对明确、简省,具有可限性。而电影语言的表现形式则处于相对运动、变化发展中,具有非限定性。首先电影画面的运动、变化发展,具有非限定性。电影画面的运动既包含画面内部元素——被摄体的运动,又有摄影机自身的运动、变化。电影的画面不只是一格静止的呆照,而是通过每秒 24 格的正常速率来表述人和事物完整的运动过程的。摄影机变化多端的拍摄角度和拍摄形式,亦是为了完整地、全面地体现事物运动的时间和空间。其次电影的声响也具有非限定性。与电影画面的运动相辅相成,电影声响的运动也为电影艺术的运动性特点锦上添花,所以,离开了运动性,电影就会完全失去其作为独立艺术的特性,电影也就不成其为电影。

人类一般语言的涵盖能力和表达能力总是有限的,尽管我们人类的语言、文字浩如烟海、五彩缤纷,但与现实世界的千变万化比较起来,仍显逊色,谁也永远没有办法用语言、文字将这

^① 见沃纳丁·塞弗林、小詹姆斯·W 坦卡特著《传播学的起源、研究与应用》第 55 页,福建人民出版社 1985 年版。

万事万物的全貌描述清楚、限定明白。

相对说来,电影语言所展示的直观画面和直感音响,则显得丰富一些、宽泛一些,从而弥补了语言、文字所造成的某些不足之处。譬如《红高粱》中利用摇镜头拍摄下的一个长工们在屋里的交代性镜头,只用了几秒钟,我们就明白了这个环境,明白了这个环境中的人在干些什么。再如前苏联电影《雁南飞》中薇罗尼卡送别男友那个长镜头,在场面连贯中展示了丰富的剧情内容,并衬托出特定的环境与氛围。而若对这些环境进行文字或语言交待,那将不是几秒钟或几分钟内就能完成的(当然,语言、文字的一些优点也是电影语言的直观形式无法达到的,如简洁、凝练和含蓄。所以我们不能抽象地认为电影语言就一定高于人类一般语言,只是各有特点、各有短长罢了)。

同人类一般语言具有自己的单词、造句措辞、语形变化、省略等规则和句法、文法一样,电影语言也有自己的排列组合方式,自己的语言层次和语法规律。出于表现一定的思想内容和情感的需要,电影语言也呈现出系统、有机的组合状态。譬如一部电影由最基本、最小的镜头组织而成,它犹如电影艺术生命的细胞,某种程度上类似于人类一般语言的字和词;镜头与镜头的结合,又构成一定的较完整的意义群,形成一组镜头,这又类似于人类一般语言的句和段。由此而推,最后构成了电影的“全文”。所以,一部电影,绝非简单、机械的镜头和镜头、音响与音响的拼凑相加。电影作为一种语言,也具有自己的系统性有机性。电影语言的基本元素,只有被融于这种有机的系统性之中,其表现力才是充分的,其价值和意义才能得以体现。

人类一般语言具有层次之分,同样,电影语言亦是分有层次的,电影语言亦有表层、次表层、深层之分,亦有简单和复杂之

25。

一般说来,我们可以把电影语言的基本元素(包括电影对其他艺术语言元素的借鉴,如色彩、布光,照明、服装、道具、布景等,我们称之为非独立元素)看成表层次的形态,这些表层次的元素是电影语言及其思想、情感含义的最外在、最基本的附着物,也是电影魔术家们用于“造句”、“作文章”的基础;在这种基础上,我们又可把对这些电影语言基本元素的较初步的运用、排列看成次表层次的形态,“电影语言的基本句法”(如电影蒙太奇、长镜头等的运用)之说,就归属于这一形态;最后,电影语言在前二者的发展基础上,形成了更为完整、系统的结构,包含了更加全面深刻的意义,这就是构成了深层次的形态。深层次的形态由前二者发展而来,又在电影中对前二者起核心、主导作用。电影艺术就是运用这些极富层次性、极有表现力的语言来再现和表现世界,并传情达义的。

什么是读解

我们知道电影是一种特殊语言,它是由视听符号构成的一种特殊表意系统。因此,我们对电影作品的读解实际就是对电影语言这种特殊的视听符号系统的读解。

首先,我们想就什么是读解,读解的特性等问题作一些必要的论述。

一、“读解”是符号学的一个术语

“读解”(英文 reading,也译为解读),最初是符号学的一个术语。西方结构主义文艺理论家借鉴索绪尔的语言学符号论学

说,将一部艺术作品看作是一个复杂的符号系统,这些符号都是经过编码排列的。

对于电影艺术来说,电影的制作过程实际上是编者依据一定的编码规则即表意需要对电影语言的符号进行有机地、系统地排列组合的过程。“因此,电影导演就要做双重的工 作:一、他必须从混沌世界中选取形象符号,使其可用,并设法把它们编入一本形象符号词典;二、他还必须做作家所做的那种工作:使纯词的形象符号得到具有个性特征的表现。”^①帕索里尼所说的“双重工作”,实际上可以看作是对电影语言符号进行的排列组合。

对于电影的观赏者——观众与影评人来说,欣赏和读解的过程就是借助一定的与电影相适应的编码规律和程序进行观赏、理解、感受的“译对”过程。我们把这种主动地、积极地从电影语言符号中寻求知解与体验的特殊审美过程叫做读解。

二、读解是对电影语言符号及其价值的理性把握

影评人对电影的读解和一般观众对电影的观赏是有区别的:前者是以理性为主导的特殊的审美活动,它需要对电影的语言符号及其系统组织进行必要的分析、综合,甚而进行逻辑推理与判断;而后者则是一般性的感知满足,更多是凭经验与体验来完成的审美活动。

所以,影评人看电影时和一般观众看电影时的状态是有很大的差异的,这种差异性基本表现于这么几个方面:

^① 皮·保·帕索里尼《诗的电影》,见《世界电影》1984年第1期第2页。