



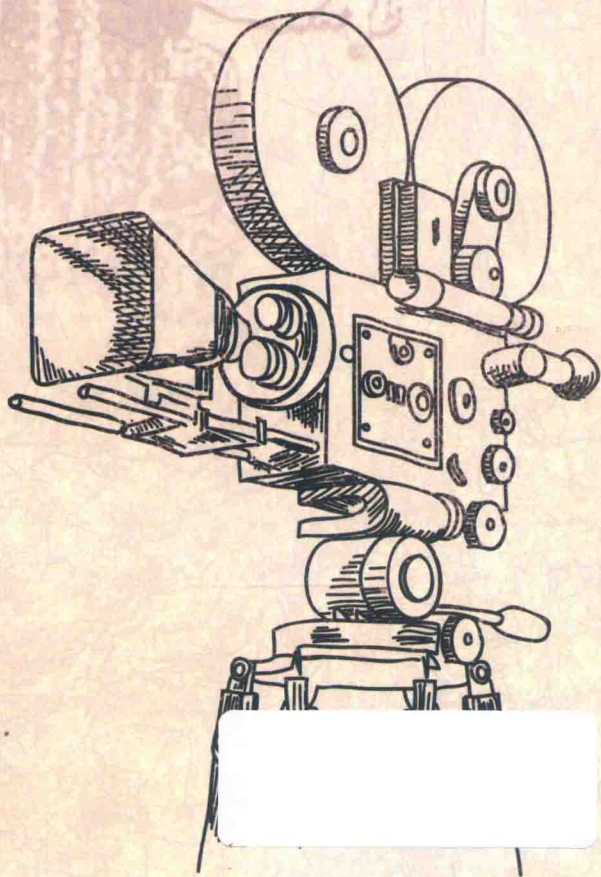
中国电影学派
学术文丛

CHINESE ART TRADITION AND CHINESE FILM

中国艺术传统与 中国电影

北京电影学院未来影像高精尖创新中心科研经费资助出版
北京电影学院未来影像高精尖创新中心科研项目成果

王海洲◎主编



CIP

中国电影出版社



中国电影学派
学术文丛

CHINESE ART TRADITION AND CHINESE FILM

中国艺术传统与

中国电影

北京电影学院未来影像高精尖创新中心科研经费资助出版
北京电影学院未来影像高精尖创新中心科研项目成果

王海洲◎主编 柳宏宇◎副主编

CFP 中国电影出版社

2019·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

中国艺术传统与中国电影 / 王海洲主编. —北京:
中国电影出版社, 2018. 10

ISBN 978-7-106-04988-1

I. ①中… II. ①王… III. ①电影事业—发展—中国—文集 IV. ①J992-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2018) 第250093号

中国艺术传统与中国电影

王海洲 主编

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: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email:cfpygb@126. com

经 销 新华书店

印 刷 中国电影出版社印刷厂

版 次 2019年3月第1版 2019年3月北京第1次印刷

规 格 开本/ 787 × 1092毫米 1/16

印张/ 24 字数/450千字

书 号 ISBN 978-7-106-04988-1/J · 2073

定 价 80.00元

PREFACE

序言

侯光明¹

近年来，中国电影市场快速崛起，成为世界电影业发展的瞩目焦点，尤其是2018年电影票房开局不错，屡创佳绩。目前全国电影界热情高涨、奋发向上，形成了一派砥砺奋进、硕果累累的生动局面。“中国电影学派”正是在建设电影强国这一关键时期，由北京电影学院适时提出的。其目标是践行具有鲜明的民族气派和审美趣味的电影创作与学术研究，形成具有中国美学文化特质的电影学派，以增强中国电影的国际影响力和国际话语权。

“建构中国电影学派”概念的提出，针对的是当下中国电影在创作和研究上存在的突出问题：

第一，虽然票房成绩一路高歌，但在对外文化传播、塑造中国形象方面尚有较大努力空间；中国电影不仅要做大市场，更要向世界塑造中国形象，表达中国价值，让电影成为中国文化的名片。

第二，在电影创作中，如何将电影思维和电影语言与中国传统文化与艺术经验融汇共聚，展现中国电影的民族风格，进而形成具有民族风格的代表作品，尚有一定的开拓空间。

第三，电影研究方面，尚未形成中国电影自己的理论话语体系。中国电影研究近些年来在理论方面、方法论方面受到西方话语的影响较多，而对自身的文化传统和民族特色关照不够。在这样一个风云际会的新时代，应该反思中国电影走过的历

¹ 侯光明，北京电影学院党委书记（任职至2019年2月），未来影像高精尖创新中心主任，国家电影智库秘书长。

程，梳理中国电影艺术探索走过的道路，面向世界的同时，回归我们自己的艺术传统，建构中国电影自己的理论表述体系，让我们的电影作品，既要融入国际主流趋势，又带有浓郁的中国文化气质。

回望改革开放40年，中国电影一路走来所取得的成绩大家有目共睹。若我们一味地沉浸在巨大的成功与喜悦之中，将错失百年不遇的发展机遇和先天优势。事实上，我们拥有世界上最多的单一市场银幕数和增长数最快的观众群，却并未拥有与之相匹配的同样数量的优秀电影和强有力的电影工业体系；我们拥有世界上唯一一支没有中断过的优秀而古老的中华文明，却并未有效地利用好传统资源讲好中国故事并在世界范围进行有效传播；我们拥有博大精深的哲学思想和将多元文化进行本土化的强大包容力、同化能力和创新能力，却并未有效地将西方电影理论与中国文化传统融合进而形成适用于自身发展的中国电影理论话语和理论体系——我们在收获成绩之余还有太多问题需要去思考、需要去解决，有太多短板需要我们去弥补、需要我们去提升。

为此，早在2011年北京电影学院就提出了“新学院派”的创作主张，意欲在创作层面弥合供给与需求、商业与艺术之间的鸿沟，纠正过度商业化而无视艺术性、过度追求个人表达而忽视大众接受的两个创作极端。我们在开展“新学院派”电影创作、提升社会服务能力和水平的过程中，逐渐认识到构建属于我们中国电影学派的重要性。2015年年初，中国电影市场成为拉动世界电影市场增长的强劲动力，但中国电影的国际影响力十分有限，亟待提升。我们分析其原因之一在于缺乏一股具有中国特色、能够形成世界性影响的电影力量。在这种情形下，我们开始尝试探索建构“中国电影学派”。2015年10月，我们借学院建校65周年校庆李岚清同志来校所表达出的希望“能够出现影响世界的中国电影学派”提议，拉开“中国电影学派”的探索之路。2016年，我们把“发展和夯实中国电影学派”作为北京电影学院建设“双一流”必须高举的一面旗帜。2016年5月19日，我们在上报北京市的“未来影像高精尖创新中心”建设方案里，明确了中心工作目标之一就是形成“中国电影学派”的理论研究成果。此后，我们在多个场合都提出了构建“中国电影学派”的倡议与设想。

“中国电影学派”是一个海纳百川、具有高度包容性的概念。它不是某个学者、某个流派、某个创作群体独占的体系，而是属于中国电影的、也是属于中华民族的电影体系。因此，它的胸怀是广博的。随着我们理论研究的深入，我们可以预

想，中国电影史上诸般理论与实践的成果，都可以内在于这个体系。此外，它是一个共时性的、开放式的范畴，这就使得它在恪守我们的理论框架之下能够兼收并蓄地容纳不同声音。中国电影学派是为中国电影发展提供的一条路径，更是一个具有国际视野的体系，这既是我们为中国电影的发展繁荣进行的思辨，也是我们为世界电影的发展繁荣提供的中国方案；它是我们中国电影人对中国电影业的担当，也希望成为我们对人类电影发展的积极贡献。

北京电影学院提出构建“中国电影学派”，并成立中国电影学派研究部，不仅仅是出于一种学术研究的方向设定，也不仅仅是源于一种对经验事实的汇集总结，而是要在理论方法上、历史沿革上、学术理念上、逻辑关系上以及知识谱系上搭建自身的总体研究框架，力图使之成为学术界认可、社会接受的公共电影概念。

在具体的实践中，中国电影学派在创作研究、学术理念和研究团队建构方面强调的是民族气派、国际视野和开放的格局。

第一，在创作研究方面。中国电影学派将带着明显的中国民族特色、带着中国传统文化优秀的因子、带着自信，对外开放，并融入世界电影文化的潮流。

中国电影学派以当代中国人的审美诉求和时代精神为导向，继承弘扬中华优秀传统文化传统，在电影创作与理论研究领域体现文化自信，它是对中国现实、中国社会与民生百态的创作形象体现，是对中国美学风格、形式手法的认证与概括。

中国电影学派理论体系的建构亟须汲取中国古典美学、中国艺术传统的养分，借鉴中国诗歌与绘画美学、中国古典文学叙事美学，结合中国的影戏传统，不断探索中国电影美学的基本规律，在此基础上，解决如何将中国电影美学理论与方法应用到当下电影创作中，如何构建影片、观众、批评与市场之间的良性互动关系等重要问题。

第二，在学术理念上。中国电影学派需要在国际化、多元化的学术视野下，强化其跨地域、跨学科、跨类型、跨题材的开放性研究。

中国电影需要根据建设人类命运共同体的理念，表现具有人类共同情怀和中国现实性的故事题材。在新的时代，创建自己的表达方式，用全世界通约的视听语言向全球观众生动地讲述国际化的、人文化的中国好故事，塑造美好的国家形象、传播中华优秀文化。

第三，在研究队伍建设方面。我们希望以中国电影学派研究为契机，有效整合校内外、国内外的精干研究力量，组建一支开放性的研究团队，快速构建中国电影学派。

我们将以中国电影学派为线索，形成建构美学体系、工业体系、思想体系的三

位一体的研究团队。中国电影学派的建构不是北京电影学院或者哪所高校、哪个群体的专属，而是要吸纳全中国的甚至是海外的，对中国电影发展有抱负、有能力的专家学者，形成聚合力。同时，我们还要以中国电影学派研究为契机，加强对青年学者的培养和团结，陆续举办青年学者论坛等活动，发现人才，凝聚队伍，为中国电影研究的可持续发展做好智慧储备。

未来，我们希望联合各界有识之士，凝聚力量，推进中国电影学派的建设，开创新时代中国电影文化建设新局面。

我们有以下设想和规划：一、全面、系统地梳理中国电影史中的能够体现“中国电影学派”精神的电影，并制作大典；二、与各大电影杂志期刊合作，设立“中国电影学派”专栏，展示“中国电影学派”的研究成果；三、设立“中国电影学派”大奖，评选出优秀的、弘扬中国电影学派理念的电影，并对其进行嘉奖；四、重点扶持和培养一批“中国电影学派”人才，创作“中国电影学派”的优秀影视作品，推出一系列代表性成果；五、每年优选能够代表当年中国电影艺术水准、具有中国文化美感和艺术特质的影片，以“中国电影学派”的品牌向国内外推广，并在国际电影节等相关活动中，集中进行展映、推介和研讨，推广和强化“中国电影学派”的品牌。

当今，和平发展是世界文化的主流，中国的经济也发展到了一定高度，文化的承续性也具备了一个合适的氛围，前辈电影人的实践和著述给我们提供了出发的基础，中国艺术传统可以给我们丰富的营养。随着中国文化自觉与自信意识的加强，中国电影也开始结合中国艺术传统重新反思，探索中国电影美学的基本规律。因此，迫切需要电影工作者深入挖掘中华优秀传统文化的价值与内涵，加强对优秀传统文化深度学习和创造性转化、创新性发展，创作出既“继承优秀传统文化又弘扬时代精神、立足本国又面向世界的”的优秀作品，这也是促使我们今天举办：“中国艺术传统与当代中国电影学术论坛”的主要动因。

习近平总书记指出，中华优秀传统文化是中华民族的精神命脉。我们可以从中华文化的精神源泉中发掘历史智慧、汲取政治智慧，艺术工作者更要在传统资源中发掘创新智慧。期盼各位专家就中国艺术传统与当代中国电影的创新发展的互动关系发表看法，阐述观点，推动中国电影理论的发展，促进中国电影创作质量的提升，这是我们电影界责无旁贷的使命和追求，北京电影学院将与大家团结在一起，为此尽责、努力。让我们全国的电影工作者一起努力，建构中国电影学派，推动中国电影实现新的跨越式发展。

CONTENTS

目录

中国艺术传统与中国电影 / 001

源于想象的冲动：影像思维与中国人的审美意识	陈 山 / 002
“中国电影学派”的历史脉线与文化内核	王海洲 / 011
从“赋比兴电影理论”的建构过程探索“易电影理论”的 创建与当下电影在创作和学术研究上的互动	刘成汉 / 021
中国传统美学“传神论”对电影创作鉴赏的潜在影响	胡 克 / 041
试论中国艺术精神的现代影像转化 ——兼及“中国电影学派”的一些思考	陈旭光 / 050
白描的镜头感及其视觉再现问题	赵 斌 胡 岳 / 069
中国传统文化对演员培养的作用	钱学格 / 082
电影摄影与中国传统绘画的关系	孙 明 / 085
中国传统文化与电影美术造型创作	霍廷霄 黄 非 / 095

中国电影学派的多维建构 / 105

“中国学派”动画电影中的“东方神韵”及其现实意义	孙立军 高 超 / 106
中国电影学派的知识构建、价值诉求与创新工程	李道新 / 114
再论创建有中国特色的电影美学体系	周 斌 / 119
上海电影、上海电影传统与中国电影学派	万传法 / 127
中国电影学派“在地性”文化符号的研究	左亚男 / 135
重叠的意象——中国电影创作中传统文化场域的沿袭与重构	张 琦 / 142

港台电影对中国电影学派的多元化构建	赵卫防 / 152
回眸台湾电影百年来的中国身影	刘现成 / 159
改革开放40周年：中国电影表演学派渐行渐近	厉震林 / 169
新环境下对中国戏剧与影视学科发展的几点思考	胡智锋 / 177

电影叙事与造型艺术 / 185

舞台化与电影化：中国舞台艺术片的空间美学变迁与发展困境	侯克明 / 186
中国电影中的季节叙事策略——以《春蚕》和《小城之春》为例	王海洲 张琳 / 192
中国电影空间造型格局	宫林 / 201
“退隐叙事”：中国文化和美学传统影响下的电影叙事模式	陈阳 / 220
《玉梨魂》叙事样貌与意识的变迁——兼谈早期中国电影文化的身份	左衡 / 233
传统戏曲美学的电影化实践：写意与叙事	龚艳 / 243
传统可视化过程中的精神冶炼术——以2017年华语古装玄幻片为例	杨俊蕾 / 258
武侠电影的“身体程式”初探——观念、意识与文化疆域	周钰桐 / 266

作者与文本中的美学 / 281

影视作品演绎赵氏孤儿故事源流辨	王志敏 / 282
从《寄生》到《花为媒》：小说、剧本与电影的叙事比较	林文淇 / 291
大师谢晋：横站在传统与现代之间	黄式宪 / 310
论“十七年”时期中国电影歌唱片的“经典创造”	盘剑 / 322
风雨兼程——论郑君里对中国影剧传统的发现、继承和创造	李镇 / 331
现代性、传统审美与类型混搭	
——以朱瘦菊的《风雨之夜》为例谈中国电影的融合之道	秦喜清 / 341
狂欢的困惑：笑闹喜剧传统在当代	秦翼 / 350
动作中的伦理——丁晟电影的文化意义	叶航 / 361

中国艺术传统与 中国电影

源于想象的冲动：

影像思维与中国人的审美意识

陈 山¹

19世纪90年代电影影像的传入，虽对于近代中国人固有的艺术思维方式和艺术接受心理产生了巨大的冲击与碰撞，但它与现代小说（章回体小说）、现代戏剧（话剧、歌剧）、现代绘画（油画、木刻、版画、雕塑）、现代音乐（西洋器乐、声乐）、现代舞蹈（芭蕾舞、现代舞）等几乎同时引进的外来艺术样式相比，竟能在短短的时期内赢得各阶层中国人的普遍认同，并成为现代中国具有最广泛影响力的大众传播媒介，除了它作为现代媒介所具有的影像传播的优势处，一定在受众思维层面还具有更深刻的心理因素。

“实像实示”与视听表达

中国影像的萌发，首先来源于一种对于现代想象表达的冲动，这种冲动是在这种想象表达把握和完善过程中才逐渐形成的。这种对于现代想象表达的冲动又是与中国人固有的想象表达方式接轨的。中国人固有的艺术思维本质上源于一种“实像实示”的艺术思维，²但它同时又超越了具体的艺术媒介，获得“虚实相生”和钱钟书先生所揭示的“通感”——即“感觉挪移”的艺术效应，³这就是中国艺术特有的写意美学。在中国人看来，不但诗、书、画、舞、乐——即视觉艺术、听觉

1 陈山，北京电影学院文学系教授。

2 叶维廉：《中国诗学》，三联书店1992年版，第175页。

3 钱钟书：《旧文四篇·通感》，上海古籍出版社1979年版，第52页。

艺术、语言艺术——各艺术门类是一体的、相通的，而且无论是艺术创造思维和接受心理同样是以一种意象思维来认识另一种形象，即使对于艺术作品的阐释，其原创的艺术语言是可以直接读解的，无须借助概念的演绎。中国的《诗话》《词话》即以此种方式来读解诗词作品。最著名者如唐司空图《二十四诗品》，他品释诗中“沉著”一格一气连用了十多个意象来加以比况：“绿杉野屋，落日气清。脱巾独步，时闻鸟声。鸿雁不来，之子远行。所思不远，若为平生。海风碧云，夜渚月明。如有佳语，大河前横。”清沈德潜《唐诗别裁》评杜甫七言古诗曰：“少陵七言古如建章之宫，千门万户；如巨鹿之战，诸侯皆从壁上观，膝行而前，不敢仰视；如大海之水，长风鼓浪，扬泥沙而舞怪物，灵蠢毕集。别于盛唐诸家，独称大家。”而这一种“实像实示”的艺术思维正是电影视听语言基本的形态，电影就是一种通过影像、画面、色彩和声音等注重元素的有机构成直接作用于人们的感官的。基于此，中国人固有的艺术思维及其对于艺术的接受和读解方式，恰恰和电影艺术的影像思维具有某种近亲性。

“象”与“镜头语言”

影像思维和中国人固有艺术思维的近亲性首先体现在“形意合一，以实指虚”的艺术表达方式上。镜头语言与中国艺术的基本构成元素实质上都是“象”，而非单纯的“形”，这是我们必须清醒看到的。在电影镜头和画面构成中，电影影像通过自身直感的形象传达意义，即靠激发观众的形象思维来捕捉影像的表层存在及其深层内涵，其再现形式等同于被再现物，这正和中国诗、书、画、舞、乐的艺术本体的性质是一致的，这就是所谓硬逼真（外部视听信息的逼真）和软逼真（艺术内涵的真实把握和呈见）的短路。因为中国人的根本艺术思维方式是超逻辑、重直觉体验的悟性思维。这种思维方式排除一切概念体系与抽象思维的中介，直接对审美对象进行美的感悟。有学者在研究钱钟书的学术巨著《管锥编》时曾提出：“《管锥编》论《周易正义》，指出《易》中之象，分‘实象’与‘虚象’……‘象’先而‘形’后；由‘象’而近乎‘意象’，转捩之机，在于‘易象’。”¹文中说的“易象”，即“虚实相生”的艺术表现方法正是打开中国艺术之谜的一把钥匙，中国艺

1 臧克和：《语象论——〈管锥编〉疏证》，贵州教育出版社1992年版，第38页。

术中所谓“言外之意”，所谓“意象”“韵味”“天趣”，都是“虚实相生”的表现方法——即把握好‘象’与‘形’超越关系——的体现。中国艺术作品转虚成实，以实指虚，往往能产生审美余韵的“灵的空间”，留下更深层的艺术想象空间。清画家笪重光在总结其在造型艺术中空间处理时的具体体验时说：

空本难图，实景清而空景现。神无可绘，真景逼而神景生。位置相戾，有画处多属赘疣。虚实相生，无画处皆成妙景。¹

他的话真是一语道破天机。中国人的造型艺术偏偏在“虚”与“实”的相通处着力，所谓“气韵生动”“骨法用笔”²；中国的诗歌艺术也强调“诗境”，而“诗要透彻到我们看之不见诗，而见着诗欲呈现的东西，诗要透彻到，在我们阅读时，心不在诗，而在诗之‘指向’。”因此，“一般正常语态所无法言传的诗境，经过诗人对文字独特的处理产生，仿佛读者在读诗时，他已经不觉察到语言本身”。³ 这样一种类似于“实像实示”的深度艺术逻辑思维，我们在现代电影的艺术思维中同样可以看到。现代电影叙事表意都是通过视听语言作用于人的直觉感官而产生艺术效应的，但这样一种视听语言实际上是“象”，而非仅仅是“形”，所以它无须概念和语词的中介，同样能产生“以实指虚”的审美心理走向。当然，在电影影像中，由于现代科技手段的介入，“象”的硬逼真更突出、更讲究，与中国人的艺术思维注重神似，不酷肖形似的具体艺术把握方式还是有所不同的，所以中国人在面对现代影像时，使原有的艺术思维借助于现代科技手段，有所调整，产生飞跃。

“意象组合”与“蒙太奇”

中国人固有的艺术思维和电影艺术的影像思维在想象表达上的近亲性，还体现在“意象组合，思维跳接”的思维特征上。中国人的艺术思维和电影艺术的影像思维都是一种非线性的跳跃性思维。中国人的艺术思维往往通过独立的形象和形象的

1 笪重光：《画筌》（线装版）。

2 谢赫：《古画品录》（线装版）。

3 叶维廉：《中国诗学》，人民文学出版社2007年版，第156页。

组合，来传达出比两个形象的叠加更为丰富的内涵来。我们从汉字的构造中，可以窥出中国初民的形象思维特征。例如“田”字，就类似于电影的一个大俯拍镜头。爱森斯坦是受中国汉字的基本造字方法——“六书”中的“会意”启发，而揭示电影思维的内核——蒙太奇思维的。他说：

最有意思的事始于第二类汉字——“会意”……通过两个“可描绘物”的组合，画出了用图画无法描绘的东西。

例如：水的图形加上眼睛的图形，这就是“泪”，耳朵的图形放在门的图形旁边，这就是“闻”，犬和口就是“吠”，口和鸟就是“鸣”，刀和心就是“忍”，如此等等，这不分明就是蒙太奇吗？

是的，这和我们在电影里尽量把单义的、中性含义的图像镜头对列成为有含义的序列的做法完全一样。¹

中国最早的一部诗歌集《诗经》中所谓“六义”一部分的“赋比兴”，实际上是中国人基本艺术思维方式的一个表述。其中的“兴”是把握中国人诗思的一个内核。唐皎然在《诗式》中说：“凡禽鱼草木人物名数万象之中，义类同者，皆入比兴。”据研究，“兴”起源于原始兴象，与中国初民的图腾意识有关，“它经历了个别的具体的原始兴象和作为一般的规范化的艺术形式的兴这样两个发展阶段。”²因此，“兴”中的物象既是独立的构思，又在深层是有着它内在的指向性的。对于作为诗歌艺术中的“兴”，朱熹《诗集传》阐释道：“兴者，先言他物以引起所咏之词也。”唐皎然在《诗式》中也说：“取象曰比，取义曰兴，兴即象下之意。”这两个关于“兴”的权威性阐释，合起来恰好说明“兴”正是“会意”思维在诗歌创作中的发展。例如：《国风·周南·关雎》中的一节：

关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。

诗中通过美丽的水鸟和少男们留恋的窈窕少女这两个既互相映照又具有内在联系的独立形象的跳跃性组合，来传达诗人对少女深深的爱慕之情。

1 [俄]谢尔盖·爱森斯坦：《镜头以外》，《蒙太奇论》，中国电影出版社1999年版，第451页。

2 赵霭霖：《兴的源起——历史积淀与诗歌艺术》，中国社会科学出版社1987年版，第5页。

汉唐以后，中国的诗词曲赋的创作，进一步创造性地根据汉字造型会意、声画合一的独特功能，通过一系列具体的格律有效地将中国人的艺术思维完美地呈现出来。中国的诗词曲充分利用汉语和汉字的视听效应和弹性极大的表意空间，通过一系列形象的独立并置，以形象至意境，在诗人给予的大致的形象空间中不断与读者的艺术思维互动，产生新鲜的艺术体验。如：唐张继著名的七言绝句《枫桥夜泊》：

月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。

这首诗由月色、郊桥、寺庙、客船、游子等意象构成，它的组合方式有的类似于独立的空镜头、也有的类似于移动镜头中景物的组合，诗中意像展示的方式仿佛镜头下的全景、近景，乃至长镜头。落月、江枫、渔火和乌啼、钟声提供的由色彩和音响构成的艺术时空传达了悠远深长的游子的寂寞和苦闷。这种艺术创造和鉴赏的体验，就类似于电影的声画全息、镜头动感的体验，产生了类似于“蒙太奇”的艺术效应。1957年1月号的《中国电影》发表了李玉华的《诗与电影——学习札记》一文，引起了电影理论界的广泛关注。这篇文章将中国古诗与电影蒙太奇手法进行了直接的对比，作者甚至将唐代诗人韦应物《初发扬子寄元大校书》一诗的前四句切分成镜头，并把它构成一个蒙太奇片断：

诗句	镜头数	镜头	内容	音响
凄凄去亲爱 泛泛入烟雾	1	远景	薄暮，扬子江上，一只有蓬的客船逆流而上，渐渐进入江面晚霞中。	
归棹洛阳人	2	全景	船篷里，韦应物怀着深沉的惜别情绪，茫然坐在那里。	
残钟广陵树	3	近景	韦应物茫然坐在船上。忽然远处飘来晚钟声，他微微转脸朝岸边看去。	钟声
	4	全景	摄影机依船行速度跟摄，江岸、广陵特有的树木，远处铿锵钟声。	钟声
	5	近景	韦转过脸来沉思地听着钟声。	钟声
	6	远景	客船消失在远处烟雾中。	钟声

资料来源：李五华《诗与电影——学习札记》，《中国电影》1957年1月号。

当然，电影艺术的传入，在声画组合、镜头运动、场景调度、画面剪辑方面带来胶片艺术更为直感、复杂而丰富多样的艺术表现的可能性，这是由一种艺术介质到另一种艺术介质的转换，中国人固有的艺术思维要转化为现代的电影思维，当然还必须产生由旧质到新质的飞跃。

“时空通借”与镜头运动

“时空通借，视点变易”这一艺术思维特征也体现了中国人固有的艺术思维和电影艺术的影像思维在想象表达上的近亲性。影像的呈现方式主要是一种空间展示方式，时间性是通过空间展示的前后语境关系体现出来。这一点与中国的诗书画的呈现方法存在着部分一致性，例如：电影长镜头的空间完整性、镜头内部蒙太奇与国画的观看方式；景别机位与国画的散点透视；电影影像与中国诗书画对氛围、调子、意韵的共同追求等等。如中国风俗画长卷《清明上河图》的观看方式，就好像一架航拍当中的高空摄影机，自右向左将宋时的城市风俗统摄于流畅的长镜头之中。正如宗白华所说：“中国画的透视法是提神太虚，从世外鸟瞰的立场关照完整的律动的大自然，他的空间立场是在时间中徘徊移动，游目周览，集合数层与多方的视点谱成一幅超象虚灵的诗情画意。”¹ 宋朝郭熙在《林泉高致》中所提出的“三远”之说，极其典型地描绘出中国国画艺术中所体现的中国人独特之时空观念：

山有三远：自山下而仰山巅，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈缈缈。

这种不重科学化的、明确性的，却更突出艺术化的散点透散法，将现实的三维空间组织为一个个平面，形成空间性的单元共存并置于人们目前，观者似乎被置于景色之上，使远近空间都可以看得清楚。它强调的是随着创作者及欣赏者视点的空间变换，而从画面中获得的“山形步步移”、“山形面面看”般的奇妙景观。画面空间中的物象由于视点的移动而被时间化，类似于电影影像中的运动长镜头的内部蒙

1 宗白华：《论中西画法的渊源与基础》，《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第111页。

太奇，画家与其说是去记录景物，不如说是唤醒我们心临其境的人生体验。中国人这一艺术思维特征，宗白华名之曰“时空合一体”¹，朱光潜称之为“流动的美”²。

但我们需要强调的是，运动是电影影像的本质。这个本质体现在两个方面：首先，体现在它的主要艺术表现对象上。正如卢米埃尔的摄影师梅吉希所说：“凡是运动的东西都在电影机的拍摄范围之内。电影机的镜头是向世界开放的。”³其次，在艺术本体上，电影影像的运动，是通过影像具体呈现出来的活动画面，而非调动想象力产生的联想；而且，各个活动的影像都是动态变化中的整体结构关系的一部分，现代电影的“广义的蕴涵”需要活动影像之间的动态连接关系来完美地完成。中国电影理论家刘呐鸥在20世纪30年代就已经认识到“影片美”的核心，就在于“影像（映象）的运动底、不绝的流动和音响的有机性的交叉”⁴。而中国的诗书画艺术本质上是“化静为动”⁵的艺术，它必须将自然界的物象凝固化、定型化以后才能令观者对之静默观照，产生灵动的感觉，两者有着质的差异性，这是必须清醒地看到的。但到了明清以后，中国人固有的艺术思维也在不断发展变化中。中国资深导演张骏祥曾赞扬中国明清小说《水浒传》字里行间有明显的镜头感，读《水浒传》犹如看电影剧本，他在《中国电影》1956年1期上发表的长篇论文《关于电影的特殊表现手段》中曾举引中国古典小说名著《水浒传》第三十八回“黑旋风斗浪里白条”和第四十回“梁山泊好汉劫法场”两段文字，来说明中国古典小说里“有些写得节奏鲜明的文学作品，几乎可以毫不费力地搬上银幕”。张骏祥解析说：

显然，在第一段里，镜头一定是跟着李逵慢慢地走到江边，然后逐步推到那一溜渔船，近景中有人在船上打盹，远处有人在水中洗澡，背景是一轮红日将及西沉，最后才翻过来拍到李逵的近景，喊人卖鱼给他。而第二段就显然地需要一串短促有远、近的交叉的镜头来表现。因为文字确切地传达了动作的节奏，任何导演都不会愚笨到不运用与这节奏符合的镜头动作来处理它。

1 宗白华：《中国诗画中所表现的空间意识》，《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第95页。

2 朱光潜：《诗论》，《朱光潜美学文集（第1卷）》，上海文艺出版社1982年版，第131页。

3 [德]齐·克拉考尔：《电影的本性——物质现实的还原》，中国电影出版社1982年版，第38页。

4 刘呐鸥：《Ecranesque》，载《现代电影》1卷2期，1933年4月1日。

5 朱光潜：《诗论》，《朱光潜美学文集》，上海文艺出版社1982年版，第1卷第137页。