



绚烂与平淡

——影片分析教程

XUANLAN YU PINGDAN YINGPIAN FENXI JIAOCHENG

黄琳 杨尚鸿 编著



重庆大学出版社

绚烂与平淡

——影片分析教程

黄琳 杨尚鸿 编著

重庆大学出版社

内 容 简 介

影片分析是联系电影艺术理论和电影艺术实践的桥梁。但是,影片分析不是电影艺术的附属物,也不是电影制作者的附庸,而是一种独立的思维能力和行为方式,它根植于广阔的艺术理论和文化语境中,本身具有强大的批判能力,兼备指导电影艺术创作和引导观众接受的能力,担负着提高影视作品的制作与接受水平的重任。

不同的批评操作机制必然会得出不同的读解结果。本书旨在提供不同的批评操作机制作用下的影片读解形式,为从事与影视艺术相关的艺术家、艺术工作者和高校有关专业的师生提供一部内容丰富、形式多样的参考书。本书可以作为相关专业的本专科学生的教材,也可供相关工作者以及影视文化爱好者阅读参考。

图书在版编目(CIP)数据

绚烂与平淡:影片分析教程/黄琳,杨尚鸿编著.

重庆:重庆大学出版社,2005.10

(高等学校实验课系列教材)

ISBN 7-5624-3533-2

I. 绚... II. ①黄... ②杨... III. 电影评论—高等学校—教材 IV. J905

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 117566 号

绚烂与平淡

——影片分析教程

黄 琳 杨尚鸿 编著

责任编辑:彭 宁 版式设计:罗莉莉

责任校对:任卓惠 责任印制:秦 梅

*

重庆大学出版社出版发行

出版人:张鸽盛

社址:重庆市沙坪坝正街 174 号重庆大学(A区)内

邮编:400030

电话:(023) 65102378 65105781

传真:(023) 65103686 65105565

网址:<http://www.cqup.com.cn>

邮箱:fxk@cqup.com.cn (市场营销部)

全国新华书店经销

重庆升光电力印务有限公司印刷

*

开本:787×1092 1/16 印张:20.75 字数:517 千

2005 年 10 月第 1 版 2005 年 10 月第 1 次印刷

印数:1—3 000

ISBN 7-5624-3533-2 定价:26.00 元

本书如有印刷、装订等质量问题,本社负责调换

版权所有,请勿擅自翻印和用本书

制作各类出版物及配套用书,违者必究。

把影片分析课程作为艺术类基础课程的实验课,是对艺术类本科教学改革的一项重要举措。这种举措旨在建立起电影艺术理论课程与影片之间的一种对应关系,揭示一种理论与实践结合的务实教风和学风,使学生既能看到电影艺术理论在实践中的应用,又能通过具体的影片去印证抽象的理论。

通过本书可以看到对一部影片批评操作机制是多种多样的,而不是单一的。在教学实践中,往往有这种情况:一个教师只用一种批评模式去读解或解析所有的片子。例如,前现代主义、后现代主义、后后现代主义、前后现代主义等等。本书提供的多种读解机制,则尽可能地去展示电影读解文化的多元性,去解构单一读解机制的话语霸权。

本书在多元文化状态中呈现另一主旨,这个主旨就是一般现实逻辑。建立在一般社会、文化、一般民族心理积淀上的现实逻辑,是审美价值判断最终核心。这个核心是生生不息的,它随人类各民族的生命进程永不停息的生成、生存、进化和发展。因此,电影艺术作为人类文化生活的必然现象,是永生的。

由于作者水平有限,书中错误难免,希望广大读者批评指正。

黄琳 杨尚鸿
2005年5月



MULU



绚烂与平淡——影片分析教程

从《黄土地》到《边走边唱》	1
《霸王别姬》(中国)	28
《芙蓉镇》(中国)	31
《人证》(日本)	35
《辛德勒的名单》(美国)	38
《玛丽亚·布劳恩的婚姻》(德国)	40
《泰坦尼克号》(美国)	45
《大红灯笼高高挂》(中国)	48
《菊豆》(中国)	54
《红高粱》(中国)	58
《2046》(中国)	62
《阳光灿烂的日子》(中国)	69
《城南旧事》(中国)	75
《花样年华》(中国)	79
《孔雀》(中国)	87
《那山 那人 那狗》(中国)	93
《十七岁的单车》(中国)	98
《天下无贼》(中国)	104
《秋天里的流星雨》(中国)	109
《小城之春》(中国)	112
《寻找周杰伦》(中国)	117
《春光乍泄》(中国)	124
《红色娘子军》(中国)	128
《绿茶》(中国)	134
《美人草》(中国)	138
《人间喜剧》(中国)	142
《活着》(中国)	150
《沉默的羔羊》(美国)	156
《爱德华大夫》(美国)	161
《低俗小说》(美国)	166

《杯酒人生》(美国)	171
《莫扎特传》(美国)	176
《拯救大兵瑞恩》(美国)	180
《紫色》(美国)	187
《大鱼》(美国)	195
《公民凯恩》(美国)	202
《去年在马里昂巴德》(法国/意大利)	206
《蓝色》(法国)	211
《天使爱美丽》(法国)	217
《铁皮鼓》(法国)	223
《放大》(意大利)	227
《八部半》(意大利/法国)	232
《美丽人生》(意大利)	236
《黑暗中的舞者》(丹麦)	240
《钢琴课》(澳大利亚/新西兰)	244
《红色小提琴》(加拿大)	248
《牺牲》(苏联)	252
《小鞋子》(伊朗)	258
《青木瓜的滋味》(越南)	263
《八月照相馆》(韩国)	268
《我的野蛮女友》(韩国)	274
《老男孩》(韩国)	280
《罗生门》(日本)	284
《风之谷》(日本)	289
《情书》(日本)	297
《玩偶》(日本)	302
《花与爱丽丝》(日本)	310
《座头市》(日本)	315
主要参考文献	321
后记	323



从《黄土地》到《边走边唱》

——陈凯歌影片的综合分析

1. 叙事客观主题与创作主观主题的关系特征

1.1 叙事客观主题

我们先界定几个概念。

主题。主题即主旨,或称中心思想。

创作主观主题。创作主观主题即创作主体对其作品的中心思想的表达或阐释。

叙事客观主题。叙事客观主题即:在一部叙事艺术作品中,由叙事链条的逻辑展开的过程所呈现的中心思想。

创作主观主题是在主观创作动机层面上的界定;叙事客观主题是在艺术作品客体层面上的界定;从创作主体的主观创作动机到艺术作品的客观实现之间,永远存在着多种性质的,多种原因的条件制约。所以,创作主观主题与叙事客观主题之间,没有无条件的同一性,只存在着有条件的同一性——这是本文的基本思想之一。根据这个基本思想,我们对陈凯歌电影作品的叙事客观主题与陈凯歌的创作主观主题,做了必要的区别和划分。这种必要的区别可以使我们避免一个基本的错误,把创作主观主题与艺术作品的叙事客观主题直接等同起来。

《黄土地》的叙事客观主题。

《黄土地》通过翠巧婚姻悲剧的展示,对20世纪30年代生活在国统区中的劳动人民寄予了深切的同情;控诉了愚昧、反动的封建主义对劳动人民的毒害;讴歌了解放区人民充满光明和希望的蓬勃生活;寓意了“只有共产党才能救中国”的深刻道理。

《大阅兵》的叙事客观主题。

《大阅兵》通过在阅兵训练过程中,解放军受训官兵之间,受训官兵与施训教员之间的一系列矛盾冲突的展示,歌颂了中国人民解放军官兵的强烈的革命责任感和崇高的献身精神。

《孩子王》的叙事客观主题。

《孩子王》通过“文革”时期,插队知识青年老杆的命运悲剧展示,控诉了僵死的本本主义和教条主义,折射出“文革”时期人妖颠倒,是非颠倒,畸形的社会环境的时代特征。

1.2 创作主观主题

关于《黄土地》的创作主观主题,陈凯歌阐释道:“对于生活于旧中国民族整体中的翠巧而言,她的命运带有某种悲剧色彩,是必然的。在具体写法上,我们之所以让翠巧消失在黄河之中,是为了使影片的主题得到进一步深化。热爱黄河而去歌颂黄河,对于每一

个尚未丧失激情的人来说,都不难。但是,能够孕育一切的,也能够毁灭一切。只有清醒地看到这一点,才算得上是对黄河有了深刻的认识。翠巧曾经对养育她的黄河水,唱出了自己的痛苦和向往,然而,当她把理想付诸行动时,却被黄河水埋葬了。”^①

从上述引文中我们可以归纳出《黄土地》的创作主观主题的简略表达:能够孕育一切的,也能够毁灭一切。

关于《大阅兵》的创作主观主题,陈凯歌阐释道:“这部影片涉及个体和群体,个性与共性的关系。但很多人并没有看出我的真实的倾向性。我实际上是不赞成笼统地提倡大群体的所谓集体主义精神的。就广义的生活而言,世界上每个人都处在阅兵序列之中,阅兵训练要求消灭个性,这在每个国家都一样。”^②

从上述引文中我们可以归纳出《大阅兵》的创作主观主题的简略表达:不赞成笼统地提倡大群体的所谓集体主义精神;每个人都处在阅兵的序列之中。

关于《孩子王》的创作主观主题,陈凯歌阐释道:“影片有三个层次,教育层次、文化层次,人的层次。”^③“人一旦进入传统文化这个‘道’,就被束缚了,而教育和文化做为传统文化的卫道者,使得传统文化得以周而复始地循环。”^④“文化的本义是要提高人的智慧,而借文字得以延续的文化,对人类智能的影响并不是特别重要的。中国传统文化的一个基本特征就是循规蹈矩,就是周而复始的循环。”^⑤

回顾我们所揭示的陈凯歌影片的叙事客观主题的具体内容,并与陈凯歌主观阐释创作主题的具体内容相比较,可以清晰地看到:我们对叙事艺术作品的叙事客观主题的批评机制,与陈凯歌对自己影片的主观创作主题的批评机制,有着根本的区别。因此,我们将给出我们赖以操作的批评机制在方法论意义上的证明,以及这种批评机制的一般实施步骤及操作程序。

1.3 叙事客观主题的批评机制和方法论

艺术作品一旦被创作出来,就成为相对于创作主体而独立存在的客体。这种艺术客体的客观社会价值和客观的艺术价值,是不以创作主体的任意阐释为转移的。当任何阐释与艺术作品客体的客观社会价值和客观艺术价值相符合时,其阐释才是正确的,这是其一。

其二,既然艺术作品作为有客观社会价值和客观艺术价值的客观存在,那么,艺术作品客体必然具备客观的中心思想,即客观主题。在叙事类艺术作品中,客观主题则必然在叙事链条的逻辑展开中体现出来。

其三,艺术掌握世界的方式的特殊性,在于它的形象特性,这种以艺术形象掌握世界的特殊方式,既使艺术掌握与宗教掌握、实践——精神掌握和科学掌握的方式从根本上区别开来,又为我们正确地、客观地揭示一部艺术作品的客观主题,提供了在实践中操作

① 《怀着深挚的赤子之爱》——陈凯歌谈《黄土地》,载于《电影艺术参考资料》1984年第5期。

② 陈凯歌谈《大阅兵》,载于《中国青年报》1987年9月9日第二版。

③ 《思考人生,审视自我》——陈凯歌谈《孩子王》创作体会,载于《电影艺术参考资料》1987年第3期。

④ 同上。

⑤ 同上。



的切入点——以艺术作品提供的艺术形象入手,去揭示其客观主题,从而正确地、客观公正地评价其社会价值和艺术价值。

所以,我们对陈凯歌影片的叙事客观主题的揭示机制或称批评机制,呈下列主要程序或主要步骤,从影片提供的具体故事中的具体人物的命运,追溯具体人物的具体阶级或具体阶层的本质属性;追溯具体人物赖以存在的具体社会、历史时代的某一具体的本质特征。

1.4 两种主题批评机制的根本错误

我们注意到了两种错误的主题批评机制:“陈凯歌式”和“德里达式”。

陈凯歌以“翠巧非翠巧”论表达了这种批评机制的内容:翠巧之所以“非翠巧”,即翠巧的共性在于,她是中华民族命运的一般代表;老杆是一种参禅悟道者的一般代表,“文革”时期也成了人类社会的一般象征。^①

我们所讲的艺术形象的共性,是指经过对实际生活的概括、提炼、加工以后,艺术形象以“这一个”,反映其在特定时代中的,与其具有本质特征的“千万个”。简言之,艺术形象的共性,是相对于具体现实生活中的个性而言的共性,是有条件的共性,不是无条件的共性。脱离了具体的历史社会环境,艺术形象就无法生存。从一定意义上讲,每一个具体的艺术形象的本质属性,特定的意蕴,都必然受到产生这一艺术形象的历史社会环境的具体性的制约。同样是在旧中国,如果说产生翠巧命运悲剧的主要原因是经济贫穷的话,那么,祥林嫂命运悲剧的重要原因还是封建神权的罪恶因素。至少可以说,翠巧的命运不可能代表祥林嫂的命运,不可能代表旧中国封建贵族妇女的一般命运,也不可能跨历史来成为现代妇女的命运代表,就更不可能成为中华民族命运的一般的、普遍的代表或象征。所以,“陈凯歌”式的主题批评机制的实质性错误在于:把艺术形象的共性的有条件,抽象为无条件,把艺术形象与其赖以存在的具体社会历史环境割裂开来,对具体的艺术形象,具体的叙事主题,作了泛历史的“共性”的伪解释——仅仅以方法论意义上看,“陈凯歌”式的主题批评机制是一种形而上学的认识论范畴。

关于“德里达式”。德里达认为:“文本是自主的,它可以自由地去获取意义,自由地被予解释:文本处在一个分延网中,它可以走向任何方向,选择任何参考系,得到任何一种解释。每一次解释都是一种扩散。文本没有中心,没有结构,没有根源,没有本质,只有分延之网。扩散是文本的文本性。”^②

我们与德里达的根本分歧在于,我们是艺术作品的主题的客观决定论者,德里达是非决定论者。我们的决定论思想蕴含两种意义:从创作主体层面——只要创作主体遵循该门艺术内部的种种特殊规律,具备一定的创作能力,那么,他就有可能把自己的创作意图转化为艺术作品客体的客观实现。如果艺术作品客体的客观价值并没体现为创作意图,那么,有可能是创作主体的艺术表达能力低劣的原因,更重要的是,也有可能是创作

① 参阅陈凯歌《思考人生,审视自我》——陈凯歌谈《孩子王》创作体会,载于《电影艺术参考资料》1987年第3期。

② 德里达《立场》,转引自《20世纪西方美学史》张法著,中国人民大学出版社1990年第1版,225页。

主体违背了该门艺术内部的种种特殊规律的原因。从接受主体层面——只要接受主体避免种种原因形成的“前理解”障碍,公正、客观地理解艺术作品,那么,理解总是可能的。简言之,从创作主观到艺术作品客体,从艺术作品客体到这种客观客体的被认识理解,存在着有条件的同一性。如果创作主观——作品客体——客体被理解这三者之间连有条件同一性都没有,那么,这不仅意味着理解的不可能,同时,那也意味着否定了创作的可能性,表达的可能性。所以,“德里达式”的主题批评机制的根本错误在于,以理解的差异性否定了理解的客观可能性,从而隐蔽地否定了创作,表达的可能性。

1.5 叙事客观主题与创作主观主题的关系特征

回顾我们所揭示的陈凯歌前三部影片的叙事客观主题的具体内容,再把这些具体内容与陈凯歌的创作主观主题的具体内容加以对照、比较,我们立即可以发现,陈凯歌前三部电影作品的叙事客观主题与其创作主观主题是不吻合的,或者说,陈凯歌的创作主观主题在叙事层面上没有得到客观实现。

“能够孕育一切的,也能够毁灭一切”的创作主题,没有通过翠巧的婚姻悲剧得到的客观实现,翠巧婚姻悲剧的叙事主题,或中心思想,客观上指向了另外的内涵。

“每个人都处在阅兵的序列之中”与“不赞成笼统地提倡大群体的所谓集体主义精神”的创作主题,在《大阅兵》的叙事客观主题中,未见任何客观印迹。

“参禅悟道”与教育、文化的一般性,玄秘性结论的创作主观主题,在《孩子王》的叙事客观主题中,也无从体现。

简言之,陈凯歌前三部作品的叙事客观主题,在与创作主题的关系上,呈现分裂状态的特征,这就是本文第一部分的结论。

本文行将进入第二部分的阐释。从非言语性元素切入一个新的角度展开分析。

考虑到电影艺术的元素的比较正式、经典的一种分类方法,依据动作性或非动作性的特征,我们援用把“电影艺术的种种元素分成动作性元素与非动作性元素两大类。”^①

动作性元素包括:言语动作,外部形体动作,内心动作(亦称内部动作)。言语动作与外部形体动作可称外部动作。外部动作是人物在与周围环境和人物矛盾冲突表现在形体上,言语上的有意识或无意识的反应,内心动作是人物在与周围环境和人物的矛盾冲突中产生于内心的反应活动。外部形体动作和言语动作是内心动作的外部表现,内心动作是外部形体动作和言语动作的依据。

非动作性元素包括:光线、色彩、声音(除去言语),景别、机位调度的各种方式(推、拉、摇、移、跟),摄影构图的各种形式,以空镜头形式出现的各种具象景物等等。

本文有第二种分类:言语性元素(言语动作);非言语性元素(外部形体动作、非动作性元素)。

^① 参阅许南明主编《电影艺术词典》,“电影动作条”,1986年第1版第145页。



2. 非言语性元素的主观意蕴与客观意蕴的关系特征

2.1 非动作性元素的主观意蕴象征

非动作性元素的主观意蕴,即作者对自己影片的非动作性元素的象征意蕴的主观阐释。

对于《孩子王》中的非动作元素,陈凯歌主观赋予的象征意蕴是:“影片中反复使用框的概念,是一种自觉的构思,目的是想说明人一旦进入了传统文化这个‘道’,就被束缚住了。”^①

“孩子王宿舍里那个大树墩,人们通过这个造型,可以想象这个地方以前或许曾是一片森林,人们为生存而砍伐,砍伐又破坏了生存”^②。

“那金光灿灿的校舍,是教育和文化的象征,它高居于群山之上,处于天道运行的中心,从黎明大雾起,到破雾日出,然后再到斗转星移,自然界的时序周而复始地循环变化,而校舍却伴随着白色的雾气和‘逍遥游’的歌声,悠闲安适,纹丝不动地坐落在山坡上。它代表了中国传统文化中最腐败最顽固的部分。”^③

“360度的摇镜头,意味着一个循环,它体现了影片宗旨:关于圆的概念。”^④

“他(指牧童)所象征的,是摆脱了由文字构成的文化束缚,自然舒展,合乎人性的理想世界。那群中的孩子们的代表,他们属于天国里的牧童所掌管,是孩子们在意识世界中的变相。”^⑤

“字典在影片中做为文化的承载,表现又一种循环。”^⑥

对于《黄土地》中的非动作元素,陈凯歌主观赋予的象征意蕴是:

“空间环境不具体,既不像村口,也不像道路,更没有富于特色的环境造型说明这是解放区。在全片绝大多数镜头都是阴天拍摄的情况下,这场戏是在晴天拍摄的。在构思上想形成一种对比,明丽的天空、振奋的农民这是解放区的生活的象征。”^⑦

“陕西流段的黄河,平静、安详而底蕴深厚,很富于一种对我们民族的象征意味,使人



影片《黄土地》剧情截图

① 陈凯歌:《思考人生,审视自我》——陈凯歌谈《孩子王》创作体会,载于《电影艺术参考资料》1989年第3期。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 同上。

⑥ 同上。

⑦ 同上。

联想起很深广的东西,虽然文学剧本没有写到黄河,但出于主题的需要,我们也把作为一个重要的造型因素,拍进了影片。”^①

“一个穿着红袄,红裙,顶着红盖头的新娘从遮着红轿帘的花轿上下来,走到一群穿着黑棉袄的男性之中。这二色彩的对比运用产生了一种思想内涵——揭示封建婚姻的悲剧性。我们还多次使用了暗示性的镜头——多次拍了红门帘,这是一种热烈的色彩,但这个女孩子一旦进入其中,就永无翻身之日。”^②

2.2 外部形体动作的主观意蕴象征

外部形体动作的主观意蕴象征,即作者对自己影片的外部形体动作的象征意蕴的主观阐释。

对于《黄土地》中的一些外部形体动作,陈凯歌主观认为的象征意蕴是:

“从影片的整体看,是大块的写意与大块的写实的结合,而‘迎亲’,‘腰鼓’,‘求雨’三场戏集中运用了象征手法。”^③

“在‘迎亲’这场戏里,顾青走进乡亲庄院之前那个段落,都是写意的,直到顾青走进庄院之后,才出现了真实的生活场景。山道上披红挂彩,鼓乐齐鸣的迎亲队伍和庄院里繁琐的婚礼仪式,象征着一种千古不变的,近似乎宗教仪式的东西。”^④

“我们选了一百五十个农民打腰鼓,让他们服饰打扮完全一样,都是黑棉袄,白羊肚手巾,红腰带,红腰鼓,但是完全按写实手法来要求,穿戴哪有那么整齐?我们现在这种处理,是一种写意手法。”^⑤



影片《黄土地》剧情截图

“这场戏(‘求雨’)采用的也是象征手法。环境不具体,农民们来自何处,在什么地方求雨,都没有做写实性的交待。在求雨阵容上也有一定程度的夸张。以陕北实际情况看,那里地广人稀,求雨二三十人就行了,而且也不必跪得那么整齐,应该是东一片西一片散乱地跪在地上。”^⑥

“这部作品是以情绪为线索结构全体,所以,‘求雨’和‘腰鼓’两场与全体的关系,也不是通常意义上的情节联系;而是内在的,情绪上的沟通。”^⑦

对于《孩子王》中一些外部形体动作,陈凯歌主观赋予的象征意蕴是孩子王和老黑初

① 陈凯歌《怀着深挚和赤子之爱》——陈凯歌谈《黄土地》载于《电影艺术参考资料》1984年第5期。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 同上。

⑥ 同上。

⑦ 同上。



到学校宿舍,把木椅和竹桌相继坐塌,两人又坐到床上,先是心有余悸,将屁股试来试去,待到坐稳以后,便使劲摇晃床等,边摇边放声大笑。“这场戏有一种幽默色彩,特别能说明我们民族的一种心理状态。明明是绝对可信赖的事物,却谨慎多虑;一旦认为可信了,又变得十分放肆。像这样把有一定思维价值的心态通过具体动作来表现,是《黄土地》中所没有的。”^①

“你看到‘烧林’这场戏了吧,很悲惨,很壮观,它象征着对于我们文化中腐朽的东西应该放一把火烧掉。”^②

从上述引文可以看到:在陈凯歌主观层面上,他的主观创作主题在非动作元素的象征意蕴中,在外部形体动作的象征意蕴中,得到了实现。但是,客观上并没有实现。问题的关键在于,从更为深邃的角度,更为根本的层面上考察,电影艺术的种种元素中,言语动作、形体动作、非动作元素的客观功能是什么?这三者的客观功能是否完全一致?如果完全一致,那么这种一致的原因或基础是什么?如果不一致,那么这种不一致的原因或基础又是什么?这是关键所在之一。关键所在之二:言语动作、形体动作、非动作元素的客观功能,与这三者的主观意蕴象征的关系是什么?是完全一致即无条件的一致呢,还是有条件的一致?如果是有条件的一致,那么这种条件是什么?——凡此种种,无疑是一些重要的理论问题。

2.3 言语动作的客观功能

言语动作的具体体现或在一般意义上的界定,即指语言(文字是语言的书面表达或符号形式,语言是文字的口头表达或话语形式)。

语言是人类思维赖以进行的工具,或物质外壳,或称思维媒介。人类凭借语言这个物质外壳来交流信息,传达或表述思想。语言是思想的物质外壳,思想是语言的直接现实。没有语言作为媒介,任何思维都不可能进行,离开了语言作为媒介的赤裸裸的思维,在理论上是荒谬的,在实践中是不存在的,严格地讲。人类思维是否需要媒介,如果需要的话,那么这种媒介是什么?以及离开了媒介的赤裸裸的思维是否存在,这不是一个理论问题而是一个实践问题。每一个有正常感知系统和认识系统的人,只要验证自己一旦在思维或思考时,是需要或不需要语言作为媒介来进行,他立即就会得出与我们相一致的结论。

当然需要回答所谓“形象思维”的问题。

我们经常提到的“形象思维”的命题或概念,并不是说思维的媒介是赖以具体形象或具象得以独立进行,从而不依赖以抽象概念形式的语言。“形象思维”的科学内涵是指,“在以艺术这种具体形式掌握世界时,其思维过程中,伴有具体形象活动,这种具体形象活动的程度,是以实践——精神掌握世界的具体形式时,比以自然科学、哲学掌握世界的具体形式时,要来得强烈得多。”^③简言之,艺术思维比其他任何具体思维,其具体形象活

① 参阅陈凯歌:《思考人生,审视自我》——陈凯歌谈《孩子王》创作体会,载于《电影艺术参考资料》1989年第3期。

② 同上。

③ 参阅《艺术概论》,高等艺术院校《艺术概论》编著组,文化艺术出版社1983年2月第1版,179页。

动的程度更为强烈。这并不意味着除艺术思维以外的思维形式,就没有具体形象的活动,而仅仅是说,其他思维形式的具体形象活动的程度,比艺术思维要来得弱小一些,更为重要的是,思维有具象的活动,与思维本身所依赖的媒介,是两个根本不同内涵的概念,任何思维只要一旦进行其媒介就是语言,而不是具象——自然科学提供了形而下层面和意义上的科学证据。

现代自然科学,特别是现代脑生理科学证明。人脑是一个有明确分工的,互相联系的有机整体,人脑分成左半脑和右半脑两大部分,左半脑与右半脑通过胼胝——两亿条神经束互相联结;思维,这种人类大脑特有功能,完全是由大脑的左半部分完成的;这左半部分大脑以下洛卡区域(Broca area)和维尼克区(Wernicke area)专司词语、阅读等思维活动;而大脑的右半部分则主管具象物的形式,空间结构的感知。思维,在左半脑以语言为媒介进行,而不是在主管具象的右半脑进行或完成,同时也是人类与动物的根本区别之一;而且,“随着人类社会的进步和发展,人类的思维能力愈加提高,以语言概念为纽带的认识之网愈加扩大,人类大脑的左半球就愈加进化,并呈现出一侧化发展的趋势。”^①

从上述哲学、实践、自然科学层面的论据的支持性论证下,我们可以看到:言语动作(语言)是人类思维的媒介,具备直接传达思想的客观功能。

2.4 外部形体动作的客观功能

察电影艺术实践,卓别林的默片和新藤兼人的《裸岛》给出一个实质性的结论,外部形体动作可以独立地完成一个事件或一组事件的叙述任务。即:它有独立的叙事功能。

问题的关键在于:外部形体动作的叙事功能,与言语动作的直接传达思想的功能,是否仅仅是一种文字意义上的区别,而在实质意义上是完全一致的呢?让我们阐释两者的本质区别。言语动作具备直接传达思想的客观功能,这实际上已经涵盖了语言(言语动作)的叙事功能。在是否可以独立地完成一个事件一组事件的叙述任务的意义上,言语动作的客观功能与外部形体动作的客观功能,这两种功能有其公共的交叉部分。言语动作与外部形体动作都能各自独立地完成对事件的叙述任务。简言之,外部形体动作能够叙事,言语动作也能够叙事。

但是,外部形体动作虽然能够叙事,它却不能够直接表达思想。作为一种极其特殊的实践现象,只有残疾人(聋哑人)的外部形体动作(手语、指语)才能够直指一种思想。残疾人通过一套特殊的对应关系,使外部形体动作(手势)直接与语言概念对应起来,即每一个特定的外部形体动作,都成为一个语词的外部动作表现或呈示。运用这种有确定的语言意义的外部形体动作来直接表达思想,且仅仅是残疾人(聋哑人)的“语言”特征。

所以,在一般条件下,在普通的意义上,外部形体动作能够叙事,而无法直接表达思想,这既是外部形体动作的客观功能,又是它与言语动作(语言)的客观功能的根本区别。

2.5 非动作元素的客观功能

对于电影艺术的非动作元素——声音(除去言语)光线、色彩,构图形式,机位调度方

^① 参阅陈明远《语言学 and 现代科学》第六章“语言的物理、生理心理实验”,四川人民出版社,1984年6月第2版。



式,以空镜头形式出现的景物、具象物等等,我们发现有下列特征。

第一,非动作元素的生理效应是确定的。

举色彩的生理效应为例,“弗艾雷试验”^①证明。在彩色灯光的照射下,肌肉的弹力能够增大,血液循环能够加快,其增加的程度,以蓝色为最小,并依次按照绿色,黄色,橘黄色,红色的排列顺序逐渐增大,同时,“古尔德斯试验”^②也证明了与“弗艾雷试验”性质相同的结论。色彩学中的“光适应原理”“色适应原理”“补色现象”“彩色后象”等等,都科学地证明了“光线,色彩的生理效应是确定的。”^③

一般地讲,非动作元素都具备确定的生理效应,严格限制在生理效应的意义上,那么我们同意阿恩汉姆对非动作元素的生理效应的研究结论。^④



影片《去年在马里昂巴》剧情截图

第二,非动作元素的情绪效应是不确定的。

非动作元素具备情绪效应功能,但这些情绪效应是不确定的。蓝色能使人感到心旷神怡,蓝色也能表现病态和畸形——毕加索蓝色时期作品,以蓝色为主色调来表现了一个病态,畸形的世界。

① 王树薇《色彩学基础与银幕色彩》,中国电影出版社1987年10月第1版,77页。

② [美]阿恩海姆《艺术与视知觉》腾守光、朱疆源译,中国社会科学出版社,1984年第1版。

③ 王树薇《色彩学基础与银幕色彩》中国电影出版社,1987年10月第1版,77页。

④ 同上。

同样是摄影机的运动,但这种运动能使人产生“欢欣鼓舞”的情绪效应(例如《地道战》)也能使人产生“神秘莫测,压抑沉闷”的情绪效应(如《去年在马里昂巴》)。

同样是一个仰拍角度,它既可以表现傲慢无礼,也可以表现顶天立地的英雄气概(例如《青松岭》)。

第三,非动作元素的象征意蕴是不确定的。

白色可以象征纯洁、天真,也可以象征恐怖、死亡;黄色可以象征至高无上,也可以象征淫荡、下流。这是色彩的象征意蕴的不确定性。

关于以空镜头形式出现的景物、具象物的象征意蕴的情况,可以分为两种。第一种基本上可以说是无条件的,然而屈指可数的、极为有限的。“具象物天安门是中国的象征,自由女神像是美国的象征;民间传统或神话故事中的某些具象物的象征意蕴,也立即为我们所接受理解,例如图腾崇拜标志。”^①“羔羊在圣经故事中,也有明确的象征意蕴。”^②第一种情况的特殊性在于,这些具象物所在的故事背景或文化、历史渊源背景被我们熟知理解到了这种程度,以至于这些具象物离开这些故事背景或文化、历史渊源背景后,它们仍然是具有确定象征意蕴的具象物。第二种情况则是有条件的。在日常生活中的无数具象物,我们则很难说这些具象物有惟一确定的象征意蕴。例如:茶杯的破碎,是象征“岁岁平安”呢,还是象征某个妇女的失贞?(《去年在马里昂巴》)。渔网究竟仅仅是捕鱼的工具呢,还是“恶毒谰言”的象征?(苏联电影《奥赛罗》)^③如果渔网对应的惟一词汇是“恶毒谰言”的话,那为什么我们常常讲起“坠入情网”?凡此种种,不一一列举。至少我们可以说,一般情况下,除去第一种情况下的极少数特例,具象物没有惟一确定的象征意蕴。

如果我们把日常生活中的具象物或具体动作的象征意蕴认为是确定的话,那么这将是十分荒谬的。在弗洛伊德、容格、弗洛姆的文艺论著中,他们把任何一个具象物,任何一个具体动作,都认为是性象征、性符号。^④弗洛姆在分析圣经中“约拿”^⑤的故事说道:“上船,入睡,驶入海洋,进入鱼腹。所有这些动作都象征着同一内在经验——寻找保护和隐居,避免与人世交往。”^⑥对于弗洛伊德、容格、弗洛姆文艺理论,阿恩海姆批评道:“这种用某一特定的具体事物去代替另一种具体事物的象征主义解释,向来都是极其随便的,而且从来就没有得到过证明。”^⑦

综上述分析,电影艺术的种种非动作元素的客观功能中,只有生理效应功能是确定的,惟一的,即非动作元素完成“生理效应”的功能是无条件的,非动作元素的“情绪效应”功能、“象征意蕴”的功能,在电影艺术实践中是客观存在的,因而是客观的。但“情绪效应”功能和“象征意蕴”功能是不确定的,多种的,甚至是歧义的,相反的,所以,非动

① 参阅贡布里希《贡布里希文选》。

② 同上。

③ 参阅许南明主编《电影艺术词典》“象征手法”条,中国电影出版社1986年第1版,175页。

④ 参阅[美]弗兰克·戈布尔《第三思潮:马斯洛心理学》,吕明,陈红雯译,上海译文出版社1987年第1版。

⑤ 参阅《圣经·约拿书》907页,中国基督教协会1998年版。

⑥ 参阅[美]阿恩海姆《艺术与视知觉》,滕守光,朱疆源译,中国社会科学出版社1984年第1版634页。

⑦ 同上。



作元素完成“情绪意蕴”和“象征意蕴”功能,不是无条件的,而是有条件的。

重要的结论是,电影艺术的言语动作,外部形体动作,非动作元素——这三大种类的元素中,言语动作(语言)能够独立地叙事,同时,能够独立地直接表达思想;形体动作能够独立地叙事,但是不可能独立地直接表述思想;非动作元素能够有确定的生理效应,但不能独立地叙事,更不能直接独立地表述思想。而且其情绪效应和象征意蕴是不确定的,多义的,乃至歧义的,反义的。

2.6 非言语性元素的客观意蕴的批评机制

回顾我们的定义。外部形体动作和非动作元素——两者总称非言语性元素。当我们意欲使用外部形体动作,而不用言语动作表述思想时,当我们意欲用非动作元素,而不用动作元素(语言,形体动作)来叙事,或表述思想时,由于外部动作或非动作元素的客观机能的限制,我们的表达途径就不可能是直接的,而是间接的,或称象征的。这里,“象征”既是一种间接表现手法本身,又是这种间接表现手法的目的。以“象征”的手法,达到“象征”的目的。

中外文艺理论家在不同程度上阐释了“象征”的多义、歧义的本质特征,提出了“以解释克服象征的暧昧性”的精粹思想。

黑格尔指出:“象征在本质上是双关的,或模棱两可的。”^①

劳·坡林指出:“象征好比蛋白石,它的光能在慢慢转动的不同角度下放射不同的光彩。”^②

刘勰指出:“兴,明而未融,故发注而后见也”^③(也许,这是中国文艺理论中“以解释克服象征的多义性”的著名思想的最早表达。)

贡布里希指出:“所有的象征都不一定必然具有代码特征。”^④

——既然象征功能的完成必须同时具备两大条件:1. 象征体或象征媒介的存在; 2. 对象征体或象征媒介的解释机制(或称批评机制)的存在。那么,我们所关心的是:

(1)在电影艺术中,这种解释机制的性质是什么?是客观的还是主观的?是个人化的还是社会化的?是与象征并存于某一艺术作品之中,还是解释机制游离于象征体存在于艺术作品之外?

(2)这种解释机制的具体内容是什么?运用这种解释机制实施对象征媒介的客观意蕴的批评操作步骤是什么?

我们必须解决以上两大课题。

阿恩海姆在分析米开朗基罗的名画《亚当出世》时指出:“知觉样式是人们理解这个创世故事的媒介,而这个故事本身又反过来说明和解释了那种具有一般或普遍意义的媒介。”^⑤他指出:“如果我们不理解,不知道‘亚当出世’这个宗教故事,那么,由绘画艺术元

① 黑格尔《美学》第2卷第12页。

② 劳·坡林《波特的象征》,《世界文学》1981年第2期。

③ 刘勰《文心雕龙·比兴》。

④ 贡布里希《贡布里希文选》第61页,72页。

⑤ [美]阿恩海姆《艺术与视知觉》,滕守尧、朱疆源译,中国社会科学出版社,1984年第1版,631页。