

立象尽意 与 影像表意

中国传统美学在影视艺术中的理论再生

肖 帅◎著

中国社会科学出版社

立象尽意与影像表意

中国传统美学在影视艺术中的理论再生

肖 帅◎著

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

立象尽意与影像表意:中国传统美学在影视艺术中的理论
再生/肖帅著. —北京:中国社会科学出版社, 2014. 10

ISBN 978 - 7 - 5161 - 4888 - 4

I. ①立… II. ①肖… III. ①美学思想—影响—影视
艺术—艺术理论—研究—中国 IV. ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 228836 号



出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号(邮编 100720)
网 址 <http://www.csspw.cn>
中文域名:中国社科网 010-64070619
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京君升印刷有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2014 年 10 月第 1 版
印 次 2014 年 10 月第 1 次印刷

开 本 880 × 1230 1/32
印 张 8.25
插 页 2
字 数 212 千字
定 价 29.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社联系调换

电话:010-64009791

版权所有 侵权必究

目 录

绪 论	(1)
第一章 中国传统美学中的立象尽意	(14)
第一节 《周易》的“立象以尽意”与《诗经》的 比兴手法	(15)
一 《周易》的“立象以尽意”	(15)
二 《诗经》的比兴手法	(23)
第二节 老子的“大象”与庄子的寓言	(31)
一 《老子》的“大象”	(32)
二 《庄子》的寓言	(38)
第三节 中国古代文论中的“象”思维	(47)
一 一览中国文论之“象”思维	(47)
二 由《文心雕龙》中“风骨”的现代阐释再看 古代文论之“象”思维	(56)
第四节 立象尽意的美学特征	(60)
一 所尽之“意”的幽隐性	(60)
二 所立之“象”的旨归性	(64)
三 “象”与“意”合、虚实相生	(68)
第二章 当代影视的影像表意	(73)

第一节 影视影像的属性	(74)
一 自然逼真的具象性与含蓄暧昧的多义性	(74)
二 熟悉而又陌生的奇观性	(79)
三 叙事表意的合目的性	(84)
第二节 影像的叙述与表意功能	(87)
一 矛盾丛生的影像:叙述与表意功能的博弈	(87)
二 他山之石:组合与聚合关系理论的参照	(91)
第三节 影像与表意	(96)
一 影像的表意属性	(96)
二 影像何以表意	(99)
第四节 影像表意的辅助元素	(103)
一 锚定与中转:语言、文字对影像表意的辅助	(104)
二 境生像外:音响、音乐对影像表意的辅助	(109)
 第三章 立象尽意与影像表意	(115)
第一节 “象”与“像”的抵牾与融合	(116)
一 “象”与“像”的抵牾	(116)
二 “象”与“像”的融合	(119)
三 立象尽意与影像表意的融合	(124)
第二节 主客交融:立象尽意对影像表意的	
启示之一	(125)
一 影像的主客一体性	(125)
二 影像表意的主客交融之道	(130)
第三节 虚实相生:立象尽意对影像表意的	
启示之二	(138)
一 影像的虚实一体性	(139)
二 影像表意的虚实相生之道	(143)

第四节 意象经营:立象尽意对影像表意的	
启示之三	(152)
一 传统的固定意象	(153)
二 营造新的独特意象	(155)
 第四章 立象尽意与影像语言的融合及其理论再生	(158)
第一节 影视镜头语言与立象尽意	(159)
一 影视镜头语言的表意性	(160)
二 立象尽意与镜头语言的融合及其理论再生	(166)
第二节 影视造型语言与立象尽意	(171)
一 影视影像造型语言的表意性	(172)
二 立象尽意与影像造型语言的融合及其	
理论再生	(176)
第三节 蒙太奇与立象尽意	(180)
一 影视蒙太奇的表意性	(180)
二 立象尽意与蒙太奇的融合及其理论再生	(184)
 第五章 立象尽意对后现代影视影像的救赎	(190)
第一节 后现代影像的奇观	(191)
一 德波的景观社会	(192)
二 波德里亚的拟象与超真实	(196)
第二节 中国当代影视影像的后现代文化表征	(201)
一 后现代文化及其影像的特征	(203)
二 中国当代影视影像的后代表征	(214)
第三节 立象尽意:后现代影像的救赎之道	(232)
一 立象尽意的旨归性与工具性对后现代影像	
碎片化的救赎	(233)

二 立象尽意的主客交融对后现代影像情感衰竭和 风格缺失的救赎	(235)
三 立象尽意的幽隐性对后现代影像无深度感的 救赎	(238)
四 立象尽意的虚实相生对后现代影像不辨真伪的 救赎	(241)

参考文献	(244)
------------	-------

后记：“言不尽意”	(253)
-----------------	-------

绪 论

为了解决“书不尽言，言不尽意”的难题，《周易》明确提出了圣人“立象以尽意”的美学思想，此后这一美学思想便或隐或显地影响着后世的文学艺术创作，而《周易》正是中国立象尽意这一传统美学思想的开端。立象尽意不同于西方传统美学严密的逻辑思维和纯粹的概念推理，在表达难尽之意时中国古代人深知“书”与“言”的局限，因此摒弃了玄之又玄的纯粹理念，而是诉诸“象”——物象、人象与事象，通过对易于感知的“象”的援引来通达幽微难明的“意”之境界。

然而，在文字文明时代，如此之“象”虽可感可知但并非直观可见，而是通过语言文字构筑出来的，因此在某种程度上来说，它是既实且虚、既有且无的，由此看来，“象”与“意”之间终究还是隔了一层“书”或“言”。当人类发明了电影、电视之后，“尽意”之目的便可以在一定程度上绕开语言文字的中介作用，直接借助于影像而便捷通达了。巴拉兹曾说过：“电影将在我们的文化领域里开辟一个新的方向。每天晚上有成千上万的人坐在电影院里，不需要许多文字说明，纯粹通过视觉来体验事件、性格、感情、情绪，甚至思想。因为文字不足以说明画面的精神内容，它只是还不很完美的艺术形式的一种过渡性工具。”^①

^① [匈牙利] 贝拉·巴拉兹：《电影美学》，何力译，中国电影出版社1979年版，第29页。

出于对新生的电影艺术的袒护，这么说虽然未免显得有些偏激，但在某种程度上巴拉兹也道出了一些实情——文字语言在表达人们某些情感体验和难言之意时往往显得捉襟见肘，而影像语言却以最直接、最真切的方式冲击着人们的视听感官，直观无碍而又淋漓尽致地表达着人们的细腻之情和幽微之意。

或许正是由于具备这些优势，电影、电视一诞生便以迅雷不及掩耳之势雄霸了传播媒介的半壁江山，以至于今天以其为代表的视觉文化传播载体已经明显地压倒了传统的纸质媒介，开始占据绝对优势地位，而纸媒曾经拥有的一统天下的霸权地位恐怕也是一去不复返了。如今，越来越多的人更愿意去轻松地欣赏各类影像，而不再是于青灯之下博览书卷，图像时代的到来直接导致了语言文学的危机，这是一个不争的事实。我们从作家张抗抗题为“不读小说”的短文可以看出，当传统知识分子面对“文字”的霸权地位为“图像”所取代、文学读物日益被“边缘化”时，也只能发出一种无奈的哀惋和叹息，但哀惋和叹息却无助于阻止这一局面的转变，可以说，目前谁都无挽狂澜之力来扭转这一转向——“视觉文化转向”。“视觉文化转向”的背景正是本书的研究缘起之一，而将中国传统美学中的立象尽意引入作为视觉艺术的影视研究中则是本书的目的所在。我们就先来看看这种视觉文化的转向吧。

美国社会学家丹尼尔·贝尔认为：“目前占‘统治’地位的是视觉观念。声音和景象，尤其是后者，组织了美学，统率了观众。在一个大众社会里，这几乎是不可避免的。”^①不管我们是否愿意承认，现代人的生活已经渐渐地为图像所包围了：随处可见的各类宣传画、广告牌、大屏幕、各种交通工具上的移动媒

^① [美] 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡等译，生活·读书·新知三联书店1989年版，第154页。

体、便携式随身视频播放器、互联网络的图片和视频新闻、汹涌如潮的各类影视作品……我们每天都要接触这些如潮而至的图像，图像化就是我们现代人生活的环境，而学会“读图”应该成为人们基本的素养，因为的确如海德格尔所说，整个世界已经“被把握为图像了”^①。

在美国视觉文化研究专家尼古拉斯·米尔佐夫看来，视觉文化并非取决于图像本身，而是取决于现代人对图像或视觉存在的偏好，为何图像成了现代人的偏好呢？在他看来：“视觉化使现代世界与古代或中世纪世界截然区别开来。视觉化在整个现代时期已经是司空见惯，而在今天它几乎是必不可少的。这一历史可以说肇端于弗朗索瓦·魁奈（Francois Quesnay）所谓的18世纪经济的视觉化，魁奈在谈到他所说的社会的‘经济图景’时说：‘（它）把某种编织严密的观念带给你眼前，而这种观念是智力很难通过推理方法来独立把握、拆解和调停的。’魁奈实际上是大体表述了视觉化的原则——它并不取代话语，而是使其变得更易理解、更敏捷、更有效率。”^② 米尔佐夫所说的视觉化使现代世界和古代或中世纪截然区别开来，其实也正是海德格尔所说的“根本上世界成为图像，这样一事情标志着现代之本质”^③。即图像化已经成为现代社会的一个区别性标志，而这也正是现代文明发展的一大进步。通过对魁奈言论的援引，米尔佐夫再次正面肯定了视觉化与话语相比显现出来的某些优势——图像对推理的超越以及在不取代话语的前提下使其变得更易理解、更有效率。

① [德] 马丁·海德格尔：《世界图像时代》，载孙周兴选编《海德格尔选集》，上海三联书店1996年版，第899页。

② [美] 尼古拉斯·米尔佐夫：《视觉文化导论》，倪伟译，江苏人民出版社2006年版，第6页。

③ [德] 马丁·海德格尔：《世界图像时代》，载孙周兴选编《海德格尔选集》，上海三联书店1996年版，第899页。

米尔佐夫在他的研究中给予视觉文化以很高的地位，他认为视觉文化之所以成为现代社会的一种新东西，是因为它“把视觉聚焦为一个意义生产和竞争的场所”，在他看来，“西方文化一直把口语当作知识实践的最高形式，而把视觉再现形式看作是对于理念的第二等的图解”。这样的观念是不合理的，因此，他要为视觉文化正名，他转引了米切尔对图像理论的理解，从图像理论的根源上说事：“观看（看、凝视、瞥见、观察、监视以及视觉快感）与各种阅读形式（解读、解码、阐释等）一样，也可能是一个深邃的问题，而视觉经验或视觉识别力并不能在文本模式中获得充分的解释。”^①

感性的视觉经验尽管有理性文本模式难以解释的一面，但传统观念认为，感性的东西总是难以把握、不足为据的，视觉同味觉、嗅觉、触觉等均作为人类低级的身体本能，和思维等高级的、理性的活动尚不能相提并论。美国艺术心理学家鲁道夫·阿恩海姆则在其《艺术与视知觉》和《视觉思维》等著作中对这些传统观念做了一次较为彻底的反动。他认为，以往的观念总是把视觉等获取感性材料的活动看成一种“粗活”，尽管它们不可或缺，但总被视为低级的，而只有那些创造概念、积累知识、进行推理的活动才被看作大脑中的高级认识活动，因为它们的任务是从感性个别中抽象出理性概念。然而在他看来，“被称为‘思维’的认识活动并不是那些比知觉更高级的其他心理能力的特权，而是知觉本身的基本构成成分”^②。思维的认识活动并非为某一心理作用所特有，视觉活动同样包含思维，即他所说的“视知觉”、“视觉思维”。

① [美] 尼古拉斯·米尔佐夫：《视觉文化导论》，倪伟译，江苏人民出版社2006年版，第7页。

② [美] 鲁道夫·阿恩海姆：《视觉思维》，滕守尧译，光明日报出版社1987年版，第56页。

但并不是所有的“感觉”都能够引起人们的思考，进而产生思维。思维的产生与采撷来的感觉材料的进一步接合和组织有关，如果丰富多样的感觉材料不能呈现为明确的形状或序列，那么它们在思维中就不会产生较大的影响，比如：“虽然味觉和嗅觉具有丰富微细的多样性，但这种丰富所产生的——至少对人类的心理——却仅仅是一种非常原始的秩序。因此，人们纵然可以沉湎于味觉和嗅觉中，但很少有人去思考它们。而在视觉和听觉中，形状、色彩、运动、声音等等，就很容易被接合成各种明确的和高度复杂多样的空间的和时间的组织结构，所以这两种感觉就成了理智活动得以行使和发挥的卓越的（或最理想的）媒介和场地。”^① 因此，也正是由于视觉材料能够给人们提供十分丰富的外界信息，才使它成为思维的一种最基本的工具。

在阿恩海姆拿味觉、嗅觉同视觉和听觉对比的过程中，我们已经可以清楚地认识到，同样具有丰富微细的多样性，为何前者只能给人带来稍纵即逝的沉湎却不能引起人们的思考，而后者却能引起人们的思维了，简单来说就是因为后者可以被接合成各种形状、色彩、运动等复杂多样的组织结构。如果非要用两个词来形容二者的不同，我们可以说前者更接近于一时的“快感”，而后者则是一种持续的“审美”体验。因此，视觉文化产品的目的就是要创作出“各种明确的和高度复杂多样”的艺术组织结构，使人们在欣赏之时能够产生积极的思考和高度的参与。如果用克莱夫·贝尔的话来说即是要创造出“有意味的形式”来。贝尔认为，艺术作品之所以作为艺术品而存在，就必须具有某种属性，这种属性是什么呢？通过纵观圣索非亚教堂、墨西哥雕塑、波斯碗、中国地毯等世界艺术品，以及皮耶罗、德拉·弗朗

^① [美] 鲁道夫·阿恩海姆：《视觉思维》，滕守尧译，光明日报出版社1987年版，第61—62页。

切斯卡和塞尚等艺术大师的巨作，贝尔找到了这些看似毫无关联但同样都能够唤起我们审美情感的艺术作品所共有的属性——它们都是“有意味的形式”：“在每件作品中，以某种独特的方式组合起来的线条和色彩、特定的形式和形式关系激发了我们的审美情感。我把线条和颜色的这些组合和关系，以及这些在审美上打动人的形式称作‘有意味的形式’，它就是所有视觉艺术作品所具有的那种共性。”^①

以上是我们对视觉文化所做的客观正面了解，所引研究者的观点也均为正面肯定的态度，从中我们认识到视觉文化存在的合理性和其内在的运行机制。然而，事物的发展总是具有两面性，尤其是当这两面中的“一面”拒绝承认“另一面”的均衡合理存在时，事态将会走向霸道与极端。视觉文化转向是伴随着现代文明，尤其是后现代文化的语境产生的，必然带有现代、后现代主义文化发展的痕迹，而这种痕迹似乎给人们带来了一定程度的恐惧。从我们常听到的“读图时代”“视觉轰炸”“视觉冲击”“视觉盛宴”“视觉快感”等形容词来看，人们对视觉时代到来的态度是欲迎还拒的，视觉文化尽管给人们带来了全新的审美享受，但某种程度上也让人们产生了审美疲劳和视觉匮乏。出现这样的局面，一方面当然和视觉文化产品过于强劲汹涌的大量来袭有关，但更为深层次的原因恐怕应归咎于视觉文化产品本身。目前，为了在所谓的“眼球经济”中大获全胜，许多文化产品的生产者便无所不用其极地去追求刺激诱人的“视觉奇观”，结果导致视觉本身成为目的而不再是手段，视觉产品也不再是为人们提供什么，而是开始自恋于“视觉”本身了。长此以往，视觉文化发展的最终结果恐怕会将视觉沦为同味觉和嗅觉一样的层面

^① [英] 克莱夫·贝尔：《艺术》，薛华译，江苏教育出版社2005年版，第3—4页。

上去,即如阿恩海姆所说的,虽有丰富微细的多样性,但对人类的心理来说仅仅是一种原始的秩序,不再能引起人们的思维。至此,视觉文化产品也只是一堆毫无意义的影像碎片而已。

作为视觉文化的主要代表,电影和电视具有视觉文化的所有属性,不可避免地也带有视觉文化转向中所出现的种种弊端。如果说欧美等国是将电影作为科学技术在文化领域里的实验、以追求视觉上的逼真新奇和奇观性作为要务的话,中国的电影似乎承担了更多的社会、历史、文化、政治的使命,这可能是受中国文以载道的传统美学观影响所导致。比如,中国电影在古典化追求时期^①,曾因受到古典文化和审美传统的影响,不懈地追求着对忠孝节义的阐释与表达;在社会悲剧美时期,它又带着悲壮精神和悲剧意识,勇于承担起“猛醒救国”的责任和使命;在浪漫化英雄时期,它对革命和建设热潮激昂高歌;在真实化的纪实美学时期,它直面尖锐的现实矛盾,密切地关注着社会和个人发展及生存状态;在表现化美学时期和自由美学时期,它对自身美学做出各方面尝试的同时仍不忘记对情感意义的追求……这一切都清楚地证明了中国电影从未忘记自己所承担的各种责任与使命。当然,中国电视对社会历史的发展更不会作壁上观,它似乎有着更强的使命感,无论是第一部电视剧《一口菜饼子》所传达的稍带说教性的“忆苦思甜”教育,还是后来的《红楼梦》《四世同堂》《围城》等对文学经典改编的过程中客观公正的历史态度,还是《渴望》《外来妹》《北京人在纽约》等电视剧对改革开放大潮中当代人生活、精神、伦理等生存境遇的多方面关注,还是后来《康熙王朝》《宰相刘罗锅》等历史剧以史为鉴对现代社会的观照,等等,中国的优秀电视剧无时无刻不在追求某

^① 参见周星《中国电影艺术史》,北京大学出版社2005年版,“绪论”第6—15页。

种超越于影像嬉戏之上的意义传达。

提到上面这些例子，本书并无意将文艺的发展重新引到“为艺术而艺术”还是“为社会而艺术”的辩论中去，这也不是本书的重点，本书无非是想说明中国电影和电视艺术的产生和发展，都并未为单单追求视觉的享受或影像的尽善尽美而牺牲掉作品所应表达的情感和意义，这是值得肯定和褒扬的。当然只注重内容而否定形式也是不可取的，作为艺术，尤其是视觉艺术，“文质彬彬”才是正道。所以，从第五代电影导演开始，中国电影在影像美学方面展开了多方面的尝试，彰显了影像本身的审美魅力，在影像造型及其所传达的深刻意蕴等方面成就斐然，这对影视本体美学的发展是大有裨益的，但近年来一些影视创作在影像美学的追求上似乎剑走偏锋了。

这和当今世界文化的一体化进程是分不开的。随着世界“全球村”时代的到来，世界文化的一体化进程也不可避免地影响到了积极投身于全球文化发展中的中国。随着现代电子技术的发展及其对影视艺术的不断渗透，已经使影视艺术发展的每一步都体现出科学技术的成分。如今的电脑特技、数字技术等让电影电视制作者们趋之若鹜，人们的各种奇思异想都可以通过技术化处理来实现，出于对魔术神奇手段的原始热衷以及为满足观众对新奇刺激的追求，影视艺术开始变成饕餮影像了。从《泰坦尼克号》对灾难的复制重现，《阿甘正传》在历史与现实的时空中任意穿梭时对影像资料的粘贴与逼真再现，到《侏罗纪公园》《指环王》等想象性甚至幻想性世界的视觉呈现，再到全三维动画《阿凡达》纯粹的视觉享受与感官新体验……以好莱坞为代表的欧美影视制作近些年对视觉影像的追求已经到了登峰造极的地步。中国电影当然也不甘落后，张艺谋导演的《英雄》可以说是最突出的代表，在赚得盆满钵溢的同时，这部电影也受到了褒贬不一的评价，但导演本人自有其个人的想法。张艺谋在谈到

其电影观以及对《英雄》的看法时曾说：“过两年以后，说你想起哪一部电影，你肯定把整个电影的故事都忘了。但是你永远记住的，可能就是几秒钟的那个画面。……但是我在想，过几年以后，跟你说《英雄》，你会记住那些颜色，比如你会记住，在漫天黄叶中，两个红衣女子在飞舞；在水平如镜的湖面上，有两个男子在以武功交流，在水面上像鸟儿一样的，像蜻蜓一样的。像这些画面，肯定会给观众留下这样的印象。所以这是我觉得自豪的地方。”^①

的确，我们如今可能也只记得这些美丽的画面了，因为它们是一堆为了画面而制作的美图集锦、影像碎片，导演本人没有表达意义与价值，我们又何尝清楚电影确切地告诉过我们什么呢。除此之外，《无极》《夜宴》《十面埋伏》等和《英雄》一样都是由华丽影像外衣包装起来的大制作，但这些影片并未给人们留下太多的印象——除了画面本身，因为华而不实的视觉外观也仅止于对人们大脑皮层产生一时的刺激，风过波息之后，没有多少人还会深深地记得那层涟漪，花里胡哨的影像外表难以遮掩意义与内涵的匮乏，这注定了它们将成为速朽之作。和这些残留在我们脑海里的美丽视觉碎片相比，以往那些追求影像造型的创新尝试，而同时又有着充实内容和深刻意义的作品却一直在深深地吸引着观众，如《黄土地》《红高粱》《菊豆》《黑炮事件》《大红灯笼高高挂》，等等。它们都是在运用影像叙事，运用影像造型表意，同样是追求影像的各种形式之美，但是这些电影在影像的背后蕴含着更多值得人们思考的东西，它们才可以算得上是一种“有意味的形式”。

视觉文化转向中的影视影像给人们带来了强烈的视觉冲击，但由于其忽略了对含蓄丰富的情感意义以及深邃的人生宇宙之理

^① 转引自周宪《视觉文化的转向》，北京大学出版社2008年版，第245页。

的追求，而使影视艺术变成了缺乏意味的形式，这是本书的缘起之一。本书的另一个缘起，则是鉴于目前大多数影视剧只注重叙事而忽视影像造型的创作倾向。不管叙事本身是平铺直叙还是跌宕起伏、是舒缓从容还是快速紧凑，如果将影视创作重心只放在了叙事上而忽略了影像的造型表意功能，势必偏离影视艺术的影像本体属性。在这种影视剧创作中，影像的作用只剩下对故事的简单图解，失去了丰富的喻指功能和造型写意的能力，影像叙事以一种愉快而又省力的策略迅速捕获了观众让其沉浸在故事之中，但同时却让他们无闲暇对任何含蓄微妙的深层意义领域进行思索，最终，观众可能会有沦为失去思考能力的文化傻瓜的危险。

不论是后现代视觉文化的过度饕餮影像掏空其内在的意义，还是影视剧只注重影像的叙事功能而忽视掉其造型写意性，其弊端都在于没有处理好影像的表意功能。同样是处理“象”与“意”的关系问题，中国传统美学中的立象尽意虽然算不得是尽善尽美，但在数千年的文化传承中却已积累了足够丰富而又成功的理论经验，以此为借鉴指导影视影像的表意实践，无疑是一种有益的尝试。

由《周易》“圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言”（《系辞上》）可知，“象”的目的在于“尽意”，与“卦”之“尽情伪”和“辞”之“尽言”的功能相同，都具有作为工具的属性。通过对这一工具的使用，人们可以由显入微看到“意”的本质。虽说是作为表意的工具，但由“意者，象也。象也者，像也”（《系辞下》），可以看出《周易》是十分重“象”的，“意”与“象”并未截然二分。而庄子在以象表意时，目的性似乎更加明显了，并且达到表意的目的后不再胶着于象，甚至可以忘掉象。继承了庄子思想的魏晋玄学大师王弼在运用老庄之道解释《易》时，明确提出了“象者所以存意，得意