

什么是好电影

修订版

从语言形式到文化价值的多元阐释



贾磊磊
著

中国电影出版社

什么是好电影

修订版

从语言形式到文化价值的多元阐释

贾磊磊
著

CFP 中国电影出版社

2014 · 北京

图书在版编目 (CIP) 数据

什么是好电影：从语言形式到文化价值的多元阐释 /
贾磊磊著. —修订本. —北京：中国电影出版社，
2014. 11

ISBN 978 - 7 - 106 - 04055 - 0

I. ①什… II. ①贾… III. 电影评论—中国—现代
IV. ①J905. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 255061 号

什么是好电影

——从语言形式到文化价值的多元阐释 (修订版)

贾磊磊 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100029

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

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

经 销 新华书店

印 刷 中国电影出版社印刷厂

版 次 2015 年 1 月第 1 版 2015 年 1 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16

印张/21 字数/330 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 04055 - 0/J · 1613

定 价 49.00 元

电影是一种音画结合、动变兼具、时空一体的影像艺术。它根据“视觉暂留”原理,通过摄影机模拟人对世界的感知方式,利用化学感光与数字化技术,逼真地复制现实世界的物质形态,并采取讲故事的方法,在梦幻般的观赏情景中建立与观众想象性的心理认同机制。

好电影首先是选择适合于电影表现的故事题材,然后再确定与这个题材相适应的表现形式,并在整个创作过程中建立个性化的艺术风格,最终创造出叙事与隐喻融会贯通的影像美学体系。好电影是一个从电影的被表述层面到表述层面、从电影的艺术风格向电影的美学意境逐级提升的完形过程。

修订版序言

好电影的寻幽探胜之路

《什么是好电影——从语言形式到文化价值的多元阐释》出版之后,有许多读者朋友见了我都会谈及对这本书的见解,其中有电影理论界的元老,有我们一代的同仁,还有电影学的博士,以及单位的同事,包括他们的亲属对这本书的看法。尽管,我们没有那种在悦耳的琴瑟中悠然忘我的神妙感悟,可是,在我们的交谈中同样感受到一种“高山流水遇知音”的欣喜。与此同时,我越来越感到“什么是好电影”这个关于电影学的终极命题的重要意义——它不只是对电影的学术研究极为重要,更重要的是,它对确立人们对电影的审美标准将有所裨益,人们可能通过这本书会进入到一个相对自觉的电影认知境界。难能可贵的是,那些素昧平生的读者,他们对这本书的判断完全是基于他们的直觉,不带有任何功利色彩,所以,它最值得我们珍视——而珍视它们的最好方法就是将这个命题继续引向深入,在一个与读者的心灵、情感、精神相互交流的世界里,共同去探讨“什么是好电影”这个存在了一百年的电影的命题……

—

其实,多年来我对“什么是好电影”这个命题的思考就没有停止过。不同的只是有时是处于一种不自觉的状态,而现在却越来越处于一种自觉的状态。我现在清醒地感觉到“什么是好电影”并不是一个单纯的逻辑推理问题,也不是一个简单的美学概括问题。它的关键所在是我们如何才能找到一条通向“什么是好电影”的有效路径,或是说,我们怎样建构一个通向电影艺术迷宫的现实通道。我们通过一种什么样的方法,才能够达到好电影的神圣彼岸。现在,必须给打开这部书的读者一个答案,为大家提供一个关于“什么是好电



影”的判断路径。

如果说,在原版的序言中,我们对“什么是好电影”提出了一个相对完整的理论模式,那么,在修订版的序言中我们则提出了一个相对合理的现实路径,就是我们为大家呈现的关于“什么是好电影”这样一部电影著述的书写体例。在上编部分,我们将每位导演的研究分为两个相互对应的部分,首先,集中探讨的是导演总体的美学风格,解决的是对其电影艺术创作历程与风格的总体评价。易言之,这部分着意解决的对导演的总体性评价问题。如果,我们不能对一位电影导演总体的美学风格有一个基本的判断,不能对其基本电影创作路径有一个方向性的认定,我们就很难对他的影片给出一个正确的评价。从哲学的意义上讲,我们对部分的认知往往是来自于我们对整体的把握。这种整体与部分的关系,在电影的分析过程中呈现的最为明显。这就像我们对单一电影镜头的理解往往是在对整部影片理解的基础上才能够真正实现。如果我们不了解影片的整体故事情节,对影片的个别情节的理解也就无从谈起。所以,对导演总体美学风格与价值取向的把握,是我们认识其每一部电影的基础,也是我们判断“什么是好电影”的前提。如果没有对局部的把握,对整体的把握就是一句空话。其次,解决的是对一位导演作品的精细解读——就是说解剖一只麻雀。无论是研究电影史,还是研究电影理论,乃至至于研究电影美学,更不要说从事具体的电影批评,凡是关于电影艺术的研究,都离不开对影片的分析。确切地说,对一部影片的分析判断,是我们研究电影的最重要的基础,这可以说是我们研究电影的基本功。如果离开了对一部影片的正确分析、判断,那么,对由无数个影片所构成的电影的历史,又如何进行正确、公正、全面的研究呢?如果不能从具体的影片分析的入手,那么,又怎么能够去深入地洞悉电影艺术的本质属性呢?

二

关于好电影的寻幽探胜之路,除了如上所述的技术路径之外,还有没有一种心灵的路径呢?这就是说,我们对好电影的探寻必然同时包括一个对自我心灵与情感的提升过程。这就是说,我们对好电影的探寻必然同时包括一个对自我心灵与情感的提升过程。这就是我们所谓的心灵路径。电影艺术的审美判断,不同于我们面对一个物理的、数学的领域的判断,所有人只能接受一

种现实、一种定律,我们面对的是同一部影片,但是,对影片的理解却有可能完全不同。在电影欣赏的审美活动中,因个人的情趣、经历、性格、文化的差异,对同一部作品经常会产生不同的理解。所以,好电影的认知,需要一个臻于完美的心灵来映现。

马克思曾经说过:“如果你想欣赏艺术,你就必须成为一个在艺术上有修养的人。”其实,艺术上的修养主要来自于对艺术经典巨作的倾心阅读。“曾经沧海难为水,除却巫山不是云”。我们饱览了沧海的雄阔浩瀚,自然无心欣赏小河水泛起的浪花了。我们领略了巫山的滚滚云海,亦无心观看山间的轻薄雾气。在电影艺术世界中,我们同样要有选择地临“沧海”,登“高山”,开阔自己的胸襟,提升我们的视野,进而修炼出高远、深邃的艺术品鉴目光。除此之外,同样重要的是,我们要提高对社会、对历史、对人性的认知水平,以正确的哲学的观点分析纷繁复杂的社会问题。特别是处在社会转型时期,历史的巨流奔涌,卷起泥沙俱下,一时之间,我们难于判断眼前发生的一切。况且,许多世态往往是善恶混杂、是非交替——并不是像好莱坞电影那样总是黑白分明,也不会像中国传统武侠电影那样正邪两立。面对这样变动不居的社会态势,我们必须要以一种历史的、辩证的思维方式来分析、判断现实生活中的问题,而不能以一种形而上学的立场来面对社会。

我们今天正处于一个黑白交汇的历史时代,有为抗震救灾慷慨解囊的慈善天使,也有为狭隘私利挟尸要价的拜金主义狂徒;有把所有的个人收藏都毫无保留地献给国家的民营企业家,也有把国家的财产要窃为已有的政府官吏。假如,我们对自身所处的这种复合型的社会历史境遇没有一个正确的哲学认识和历史判断,那么,对生发于这种社会历史境遇中的电影也就难有一种合理的审美判断。因为,我们对电影艺术的审美判断,往往就是我们对社会历史判断不可分割的一部分,而并不是悬浮在社会历史判断之上的说教。

有些事情看似与我们的专业并没什么直接联系,但是仔细思量,将来很可能成为我们判断什么是好电影的根基。至此,我想起了一则故事,讲的是日本“京瓷”公司创始人稻盛先生,在创业初期,他曾经为自己是个学工科的技术员而困扰不已。因为他对商业经营、企业管理,包括公司会计事务都一窍不通。亲戚朋友中又没有一个经营者,没有一个人可以求教。他每天又必须对公司各种事情做决断。他不能沉默,不能回避,更不能推诿,在万般无奈的情况下,他为自己的所有商业活动设定了一个基本原则:就是在从事商业活动



时,特别是当他面对新的问题无所适从的时候,他就会想此时此刻,作为人,是否正确?来权衡自己的行为,也就是说,作为人,面对这个问题应当怎么做?他不拿赚还是亏做基准,不拿赚钱多或少做基准,而是用以“作为人,何谓正确?”这样一个原则当作判断问题的基准,从这点出发去经营企业,去应对和解决一切问题。按照这个原则,他走过了数十年的企业家的生活。我们知道,“京瓷”如今都已成长为世界规模的大型企业,但是,它当初创业的“原点”就是“作为人,何谓正确?”这样一个信念,而并不是一个关于赚钱的经商理念。稻盛先生不仅赢得了自己事业的成功,而且赢得了作为人的尊严与骄傲!我们对电影的判断,尽管现在还不能完全按照稻盛先生的原则来贯彻,可是,人性的正确依然是我们判断艺术作品成功与否的关键。那些扭曲人的天性、践踏人的尊严、亵渎人的精神,贬低人的价值的影片,永远不能称之为好电影。

三

电影,作为一种独特的文化产品,与一般的商品相比,其特殊性就在于它的内容层面必定会涉及人类的情感、道德、精神等诸多因素,而且这些因素也都涉及特定的文化价值观。基于文化产业的这种特殊属性,我们必须对一部电影的价值传导目标给予必要的关注,这个目标既应当包括将中国优秀的传统文化价值“植入”到电影的叙事体系之中,同时,也包括将当代社会的核心价值理念“镶嵌”到电影的故事情节之中。

一部影片不管讲述的是什么时代的历史故事,不论采取的是什么种类的叙述方式,文化价值观都会自觉不自觉地融汇到影片之中。影片中的人物,也会在不经意间成为某种价值观的指认对象。这就是说,任何电影所体现的价值观,归根结底是要落实到作者对于人物性格、人物命运的表现上。我们有的时候,喜欢一部电影或是不喜欢一部电影,其实,最根本的原因是因为我们喜欢或者不喜欢这部影片中的人物,进而言之,是源于我们认同或者不认同这个人物身上所体现的某种价值观。几乎所有的观众都不会喜欢那种拜金主义的物质女郎,可是,为什么由这种物质女郎主演的电影票房会一路飙升呢?显然,观众在电影经济意义上对一部影片投的赞成票,并不意味着他们会在文化价值上对这部影片投赞成票。观众在走进电影院的那一刻,实际上已经给予了这部经济层面的认可,但是,许多观众在走出电影院之后,并没有给予这部

影片以文化和美学价值的认可,至少并没有像经济层面那样给予全面的认可。所以,我们判断一部影片的优劣与否,归根结底,不仅要看它在经济意义上的被认同度,更要看其在文化意义上的被认同度。这种被认同度不仅来自于影片叙事逻辑上的合理性、人物性格的合理性,还要看其在价值表达上的合理性。这才是衡量一部电影优劣的关键所在。

与此同时,我们也应当看到,电影归根结底是一种要在商业市场上流通的流行文化产品,如果它在文化价值取向上脱离了我们这个时代的普遍要求,在审美心理上偏离了我们这个社会的共同认可,其经济市场的前景则必定暗淡。所以,好电影的价值建构,不仅是一部电影的精神导向问题,而且也是一个电影产业的创意命题。一部影片如何引导观众的文化认同,如何设定一部电影的文化价值表达,如何确定一部影片的文化主题?不仅是影响一部影片精神品质的重要因素,也是决定这部影片市场盈亏的根本原因。我们坚信,一部好电影终究会得到市场与文化的双重认可。

原版序言

好电影的标志

——关于电影终极命题的美学判断

什么是好电影？这是一个关于电影艺术的终极命题。在世界电影史上，许多电影理论家、艺术家都对此做出过不同的回答，其实，回望电影流光溢彩的历史，其间涌现出来的电影杰作，就是对好电影最直接的历史见证——有时即便就是一句感人肺腑的台词、一段缠绵悱恻的乐曲、一个如诗如画的镜头，都能够让我们从内心里觉得电影真好！艺术作品自身的力量之所以比任何抽象的理论都更具有说服力，就是因为它直接征服的是人的心灵、人的情感、人的精神。任何艺术形式，最终都是以感性的方式感动人、陶冶人、征服人，一部影片之所以能够得到观众的认可，之所以能够流传于世，无一不是因为具有艺术的感性力量。在许多情况下，电影的力量靠的是对人心的触动……就算有些电影暂时并不能够被人们普遍理解、共同接受，一部好电影必然会得到人们的喜爱，获得历史的认同，这个事实毋庸置疑。

柏拉图在讨论美的时候曾经讲过，美是难的。在相同的意义上我们也可以说回答“什么是好电影”也并不是一件容易的事，它之所以不容易，其中一个主要的原因在于人们对艺术美的判断往往因人而异，这就使我们一时难以找到大家共同认可的审美基准线。仁者见仁，智者见智，在对艺术作品的评价中是一种极为普遍的现象，但是，当我们不再停留在趣味判断的层面来看待艺术，而站在一种价值判断的层面上来看待艺术的时候，我们就必须在纷繁复杂的审美世界里寻找那种能够整合人们不同审美心理取向的共性原则，不管是变成抵抗天帝的刑天还是变成衔枝填海的精卫，我们对这种终极价值的探讨都不应放弃，因为这是电影艺术研究的天问。

在与同学们讨论问题的时候，我常讲，对于在同一个教室里上课的师生来



说,教室的窗户永远在老师和讲台的右侧、在同学和课桌的左侧。如果我们各自只是强调自己的位置而忽视他人的存在的话,我们之间永远也达不到基本的共识,因为窗户的位置与师生的位置都是不可能改变的。那么,有没有可能找到一种被老师和同学共同承认的客观立场来整合双方的观点呢?有没有一种科学的方法能够把各自不同的立场统一到一个视阈内来呢?我认为是有,这就是我们大家都应当确认窗户是在教室的东侧——这个客观事实并不会因为我们各自所在的不同位置而得到任何改变。这其实就是我们从事学术研究的人毕生追求的真理的客观性,它是一种去除了个人的主观意志与自我立场之后的共性选择:从对一扇窗户空间位置的认定,到对一部电影的审美判断,乃至对一个理论的评价,我把这种追问事物客观属性的理论立场看作是学者的“客观取向”,它不会因为某个人的主观趣味有所改变,也不会因为某个群体的文化差异有所动摇。尽管对于电影艺术的评判可能会因为个人的审美趣味而不尽一致,但我坚信能够找到这样一种具有客观性的评价体系。就像我们观察微观世界,必须借助显微镜才可以看清那里的真实现象一样,我们要正确判断一部电影,也必须要把对电影的判断确立在一种正确的价值体系内,这样才能够客观地判断一部电影的优劣,这是我们正确地判断一部电影的前提条件。

趣味判断不能取代价值判断

一般来说,我们对事物的判断可以分为三种类型:即事实判断、趣味判断和价值判断,在价值判断里又包括审美判断、道德判断与历史判断三个维度。

其一,事实判断——以判断事物的真伪为目的,这种判断属于科学命题,追溯的是事物的客观本质,尤其是在自然科学领域,不论是面对浩瀚无际的宇宙,还是面对难于窥见的微尘,人类始终在探求物质世界的真实存在方式,并且力图从中得到符合事物发展规律的客观真理。

其二,趣味判断——以判断事物的好恶为主旨,这类判断属于主观命题,涉及人们对于事物的个性选择,并不指涉对于事物的价值判断,正所谓“趣味无争辩”,所以,在这类命题中并没有对于事物的终极定义,也没有放之四海而皆准的普遍规律。

其三,价值判断——以判断事物的意义与价值为目的,它在人类整个文化

体系中处于中心地位,是具有主导作用的价值取向,它集中体现了人们的终极理想,并且主导着人们在政治、社会、伦理、审美、历史领域对于是非、善恶、美丑、正邪的判断。价值判断主要包括审美、道德、历史三大领域:审美判断——以判断事物的美丑为目的,这类判断属于美学命题,追溯的是事物的审美属性。在人类艺术领域,审美判断建构了人们对于艺术评价的一系列核心命题,也是衡量艺术作品优劣、高低的主要方式;道德判断——以判断人的行为善恶为目的,这类判断属于伦理命题,追溯的是人类行为的道德意义。特别是在对人类行为动机的判断方面,道德维度的引入使我们能够更加全面地认识人类活动的心理动机,进而能够更加完整地理解社会发展的内在缘由;历史判断——以判断人类社会发展的动力为目的,这类判断属于社会命题,追溯的是人类社会发展的必然规律。与道德判断不同,历史判断更注重人类行为给社会带来的实际效果,注重主体在历史进程中所起到的重要作用。

对电影艺术的判断显然属于价值判断的范畴。看完一部电影,我们常爱问:“这部影片好不好?”这种议论实质上涉及的就是艺术作品的价值论命题,即什么样的影片才是一部好影片。可是这个关于艺术作品价值判断的命题,在我们的讨论中经常会被一个趣味性的命题所置换,即“这部影片我喜欢不喜欢”,进而又引申为一种潜在的逻辑推理,即我们不喜欢的电影就不是好的电影,而那些自己喜欢的电影就是好电影。这就是说,我们在判断一部影片不好的时候,经常是以我们不喜欢作为理由,即以我们个人的好恶为依据来判断一部影片,这样做就把艺术的趣味判断置于艺术的审美判断之上,并以个人的趣味判断取代了对艺术的价值判断。

对一部影片,假如说自己不喜欢,这是人之常情,各人有各人的欣赏习惯、各人有各人的审美情趣,这是无需争辩的事实。但我们不能说自己不喜欢它就说不好,因为这就等于把个人的趣味判断凌驾于艺术的价值判断之上了,最起码是用个人的审美趣味取代了艺术的批评标准。想一想,我们能因为一个农民的家里挂了一幅年画就说他错了吗?同样不能因为一位教授的家里挂了一幅油画就说他对了,显然不能。这里没有什么是非、对错、好坏之分,有的只是人的审美趣味的不同、欣赏习惯的差异。

当我们以个人的审美趣味为标准,为艺术作品下定义时就犯了一个“范畴性的错误”,即把一个不属于该范畴的评价标准,引入到这个范畴里来。总而言之,我们不能因为我们自己不喜欢一部艺术作品就说它不好,同理,也不



能因为我们个人喜欢一部作品就说它好,因为区别一部电影的好坏,其中有一定的价值尺度,在马克思主义艺术评价体系中,这个价值尺度就是艺术作品的美学标准和历史标准,而这些美学标准和历史标准的确立又常常不是由个人的欣赏趣味来决定的。固然,我们也不能把个人的审美趣味和艺术的批评标准截然对立起来,好像那些越没有观赏价值的艺术作品就越好,越被人看不懂的艺术就越高雅。我们在此所强调的是:个人的审美趣味不能与艺术的评价标准相提并论。

那么,我们究竟应当如何判断一部电影?易言之,一部好影片应当具备哪些特质呢?

选择适合电影表现的故事题材

一种特定的艺术语言,必然有一种最适合它的表现题材,同时也有它最不适合表现的艺术禁地。什么内容可以“入诗”,什么内容不可以“入诗”;什么景物可以“入画”,什么景物不可以“入画”;什么题材可以“进入”电影,什么题材不可以“进入”电影,在很多情况下,这都是由艺术作品自身的物质载体所决定的,是由艺术本身的审美属性决定的。所以,恰当选择一部电影的表现题材,充分发挥电影艺术自身的优势是一部电影成功的前提。当然,“一部优秀的电影有别于平凡电影之处,也在于它能够克服自身的局限,有效地处理主题”^①。不过,这种特例不宜作为一种普遍规律来推广。

普多夫金说:“每一种艺术首先必须有素材,其次是构成这种素材的方法,而这方法必须特别适合于这种艺术。音乐家是以音响和旋律作为素材,按时间把它们组织起来。画家的素材是颜色,在画布上按空间把颜色配合起来。”^②从电影艺术与现实世界的相互关系上看,电影是一种“放大”的艺术,电视则是一种“缩小”的艺术。电影的这种“放大”特征使其更适合表现关于民族、国家、社会的宏大主题:《一个国家的诞生》(1915)、《攻克柏林》(1949)、《十诫》(1956)、《宾虚》(1959)、《解放》(1972)、《大进军》(1997)、《拯救大兵

^① Tim Bywater & Thomas Sobchack:《电影批评面面观》,李显立译,台湾远流出版公司1997年版,第72页。

^② [苏联]普多夫金:《论电影的编剧、导演和演员》,何力译,中国电影出版社1957年版。

瑞恩》(1998)、《珍珠港》(2001)、《太行山上》(2005)……电影在展现这些波澜壮阔的历史图景时,具有其他艺术无法比拟的表现优势,它能够达到一种震撼人心的艺术效果。而电视的美学品格则更具有某种“家庭色彩”,更适于为家庭生活“立传”。有时观众打开电视时就像是打开了一扇观察生活的窗户,各种各样的世态在你的窗前轮流上演;大街上形形色色的路人在你窗前依次展现。固然,在题材上电影与电视也很难划开绝对的界限,但总体而言,电影更适于表现历史性的命题,而电视则更适于表现家庭性的命题。可见,好电影的前提是选好电影艺术的表现题材。希区柯克曾经一再拒绝将陀思妥耶夫斯基的长篇小说《罪与罚》改编成电影,就是因为他认为长篇小说并不适合拍电影,最起码那种故事线索繁杂、情节结构交错、人物形象众多的小说很难用一部电影来表现。

艺术的表现题材通常会对作品的审美价值起到至关重要的“引领”作用,反之,不适于电影表现的文学题材则会使电影的审美价值受到减损。我们知道,王朔引发的“调侃喜剧”是20世纪90年代中国电影界令人瞩目的一种现象。从电影艺术自身的角度上看,王朔的作品其实并不适合于改编成电影,这首先是因为他的小说在结构上过于随意,往往不能形成电影所需要的戏剧性的矛盾冲突和因果式的叙事情节;其次,他的作品人物语言的力量时常会大于故事情节的力量,这种机巧的对白如果原汁原味地搬进电影,势必会吞噬电影的视觉表现力,使影片成为“银幕上的话剧”。尽管王朔的作品一而再、再而三地被搬上银幕,但是,电影的艺术效果远不如在电视剧方面显著,就是因为王朔小说本身大量的语言叙述并不适合于改编成电影。而对于特别注重台词、注重近景表现的电视剧,王朔作品却一再风行。所以,在一个领域流行的作品到另一个领域并不一定流行,这是因为任何一种艺术媒介对于它的表现对象都有一种天然的取舍。在电影批评视野内衡量一部电影的优劣首先必须要看它是否选对了表现的对象,然后再看“视与听的知觉元素如何精彩地组织以传递意义”^①。当然,这并不是说电影只能够表现重大历史题材、表现革命史诗、表现国家命题,电影其实同样可以讲述个人化的故事,只是这种讲述与文学的讲述有根本的不同,因为电影毕竟是在90分钟的时间范围里展开叙

^① Tim Bywater & Thomas Sobchack:《电影批评面面观》,李显立译,台湾远流出版公司1997年版,第65页。



事,对于任何想要进入这个领域的题材,必须要考虑到它是否可行。

确定适合故事内容的表现形式

一部艺术作品的意义,不仅来自于它的表述内容,同时也来自于它的表现形式。在电影史上那些真正被称为电影艺术大师的人,他们的作品之所以名垂史册,有时并不是因为他们表现的题材是何等重要,而是因为他们对这些题材采用了一种独特的表达方式。有许多导演都拍过人的梦境,只有伯格曼在《野草莓》(1957)中创造了对梦幻的全新表现方式。在这部着意探讨人类精神世界的影片中,影像成了可以随意摆弄的魔方:它不受逻辑、次序的束缚,更不受地域、年代的限制。它有时是千奇百怪的幻境,有时是人神同驻的荒原,有时是空虚孤寂的街市,有时是瘟疫肆虐、尸骨横呈的原野。更有意思的是伯格曼在《野草莓》中把梦者自我与梦中的人物同时置于一个时空境遇中,主人公埃萨克居然能够躲在昏暗的走廊里看着他和自己的姐妹们在餐厅里祝贺生日、赠送礼物,伯格曼就是这样把梦幻与现实、过去与现在并列呈现在一个镜头之中,从而使《野草莓》显示出独特的魅力。

一种特定的电影表现题材也会相应地产生一种与之相适应的语言表现形式。在许多惊险样式和战争题材的影片中,我们总能看到将两个发生在不同空间的事件放在同一个时间轴线上交替表现:如在影片《南征北战》(1952)中解放军部队与国民党军队一个从北面、一个从南面共同抢占摩天岭的场面;在影片《董存瑞》(1955)中,解放军发起冲锋的场面与董存瑞舍身炸碉堡的壮举也在同时表现……这种把同一时间单位内发生的不同事件根据影片的剧情相互联系起来创作方法——平行蒙太奇,正是格里菲斯对电影语言的创造性贡献。他创作的惊世之作《一个国家的诞生》就以这种平行剪辑的手法把处于险境中的卡梅隆家族、黑人的围攻和马队的营救组合在一个叙事进程中,这种平行交替的叙事方法造成了极度紧张的戏剧性气氛,获得了极其强烈的心理效果。格里菲斯难道仅仅创造了一种简单的电影剪辑手段吗?不是,他创造了一种将电影艺术的表述内容与表现方式完美结合的经典范例。

杰出的电影导演都不会满足于把电影空间仅仅作为一个表演场所,他们总是在追求空间的多重意义,尤其是那种超越了真实环境之外的审美意义。因为影像的空间意义,既体现在影像表现的题材(内容)层面,还体现在影像

表现的方式(形式)层面。在世界电影史上被称为“和平主义的史诗性传记片”的《甘地》(1982),是年近六旬的制片人兼导演理查德·阿顿伯罗二十年呕心沥血之作。由于影片的叙事主题是反暴力的,从这个意义上讲,对暴力的处理方式是这部电影的核心。换句话说,如果我们在这部影片中看到的暴力呈现方式是对暴力的渲染、对暴力的赞誉,那么这部描写甘地的电影就会违背甘地本人“非暴力主义”的伟大理想,就是对甘地精神的亵渎。但是这样一部影片又不可能不表现英国殖民统治者对印度平民的血腥暴力,为此暴力的呈现方式就成为我们衡量这部电影成败的一个非常重要的尺度。导演在展现英国殖民统治者对集会的印度平民进行杀戮的场面时,摄影机为我们提供的观看角度是一个客观的视点,是一个拒绝与英国人的视点相同一的视点,这就是说导演没有把观众的视线放在与英国军人的视线相重合的位置上,摄影机更多以俯视角度从侧面,有时甚至是从被杀害者的角度观看这场屠杀。这种视线的分离使观众能够站在一个相对客观的位置观看这场血腥屠杀。我们也看到了摄影机在急速地转向、晃动,这种惊恐、慌乱的视点代表的恰恰是在这场杀戮中印度平民的一种真实心态。应当说,导演不仅在表现内容上“忠实”了甘地的非暴力主义的文化精神,而且也在表现形式上同样“忠实”了甘地的人道主义理想。

可见,电影的表现内容往往决定了其特定的表现方式。由于长镜头能够相对完整、客观地再现时间过程和空间环境,使影片具有一定的纪实性和逼真感,所以备受那些把纪实美学视为电影本性的艺术家的青睐,直至建立了以长镜头为中心的美学体系。长镜头的优势不仅能够从时间的连续性和空间的完整性逼近现实,而且还为艺术家提供广阔的表现空间,为单个镜头内部的运动和变化提供了真实的环境。苏联影片《解放》、美国影片《拯救大兵瑞恩》、中国影片《大决战》都有许多由长镜头组成的叙事段落,特别是在展现宏大战争场面和部队开进的场面时,长镜头由于具备对完整的时空环境的真实再现而被广泛采用。固然,有些影片尽管没有采用长镜头也依然能够体现出完整的空间形态,如影片《小兵张嘎》(1963)嘎子跟随罗金保去游击队驻地一场戏,他们一起走进茶馆,穿过小院,拐入天井,推开小门,翻过院墙(摄影机升起俯拍),拐入墙角,这一系列的疾走、转弯、上下的运动,真实地展现了游击队神出鬼没的战术特点,也把在敌后开展游击战的复杂斗争环境呈现出来,在保持影片时间相对完整性的同时,也使空间上的一系列变化更具有真实感。



建构独特而完美的影像风格

艺术是以其独创性而著称的。但是,艺术的独创性必须与完美性相互统一,才能够得到历史的认可。通常认为好电影是对于一系列艺术美学原则的忠实恪守,可是对传统美学原则的反叛同样也诞生了一批开宗立派的新电影。日本新浪潮的主将大岛渚便是从反对日本电影的既定电影传统开始他的影片创作的,“具体说,大岛渚的反对者姿态是从《爱与希望之街》(1959)中那个硕大的死鼠特写开始的,这一特写触痛了大船(松竹大船——作者注)传统的审美意识。日本新浪潮电影中便携摄影机的使用、摇晃的长镜头、沉闷的情绪、失败的主人公都是对传统电影观念的强烈刺激,他们彻底否定了诸如稳定构图法则、剪辑成规、抒情格调、和谐风格等等一整套技术和观念方面不成文的规则系统”^①。大岛渚的这一系列对传统电影规则的改变,并没有使他的电影成为失败之作,反而成就了其个性化的历史地位。电影的历史证明,电影的语言是一种没有固定语法的艺术语言,没有必须遵守的语法规则。希区柯克的影片《精神病患者》(1960)是举世公认的恐怖惊悚影片的经典之作,影片描述了一名盗取公款的女职员在逃亡期间投宿于汽车旅馆,却在浴室中遭到精神分裂者谋杀的故事。在影片“浴室谋杀”的整个叙事过程中,没有一个直接表现杀人的血腥镜头,没有一个“白刀子进红刀子出”的暴力场面,我们看到的是凶犯的身影,听到的是惊恐的尖叫,希区柯克并没有采取一种标准化的方式来处理凶杀的场面,而是采取了一种希区柯克式的影像表现方式,他在视听语言的层面上竭力渲染了影片的恐怖氛围,把一种极度影像化的恐怖情景“植入”到影片的故事内容之中,进而使希区柯克式的导演艺术个性与趋于完美的电影表述形式相互整合,为世界电影留下了一个经典的暴力美学的范例。

凡是杰出的电影导演,都能够完美地表现自己个性化的艺术风格。在世界电影史上,究竟有多少吃饭的情景已无法统计,但奥逊·威尔斯却在《公民凯恩》(1941)的餐桌上完成了一部凯恩夫妇情感的“盛衰史”。吃饭这个简单的事实成了表现凯恩与妻子爱米丽全部感情变化的特定场景。从餐桌上恩爱的言语变成激烈的争论,从温情脉脉的对视到相互轻蔑的沉默(凯恩看《问事

^① 杨弋枢:《大岛渚:法度世界的抵御者》,《世界电影》2005年第6期。