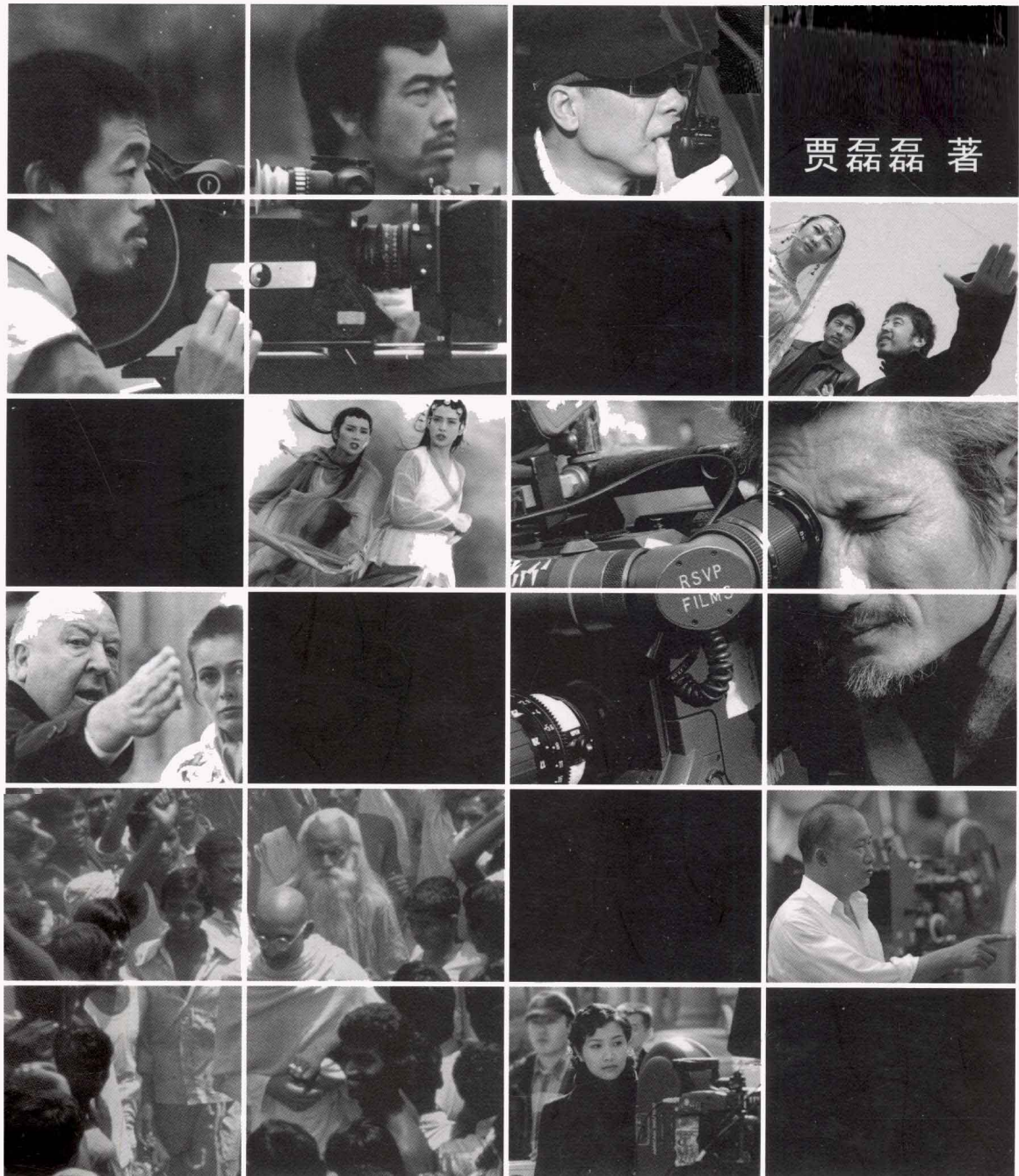


WHAT ARE GOOD MOVIES

什么是好电影

——从语言形式到文化价值的多元阐释




CIP 中国电影出版社

WHAT ARE GOOD MOVIES

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

 中国电影出版社

2009 · 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. —北京：中国电影出版社，2009. 12

ISBN 978 - 7 - 106 - 03122 - 0

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

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 155096 号

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

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：84290815 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部)

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2009 年 12 月第 1 版 2009 年 12 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16

印张/20.5 插页/2 字数/323 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03122 - 0/J · 1147

定 价 40.00 元

序：

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”是二十世纪九十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 and 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。

报》、爱米丽看《纪实报》),从吃饭时人物越来越单调的服装、越来越少的鲜花、越来越疏远的空间距离,观众从餐桌上看到的是一对恩爱夫妻日渐淡漠的情感和不断加深的矛盾。奥逊·威尔斯就是这样赋予了吃饭这个司空见惯的生活场景与众不同的美学意义,为世界电影史书写了一个独特的“餐桌上的情感盛衰记”。在电影中也出现过不计其数的性与暴力的场面,但库布里克在《发条橙》(1971)中却以畸变的造型和对位的音乐,使现代的、残暴的影像与古典、优美的音乐同时出现在银幕上,形成他独树一帜的后现代主义电影风格。

电影的风格化并不仅仅是指影片的情节设置而言,更重要的是导演对于影片影像的处理方式。在通常情况下,电影随着剧情的发展,人物的情绪会越来越激烈,这时镜头剪辑会越来越快,而且镜头的景别也会越来越大。如《沉默的羔羊》(1991)中,克拉丽斯·斯塔琳和汉尼拔·莱克特以正/反拍镜头展现的对话,当他们的语言越来越激烈时,摄影机的镜头离角色的距离便越来越近,使观众感受到女警官的处境越来越危险。^① 中国电影也会出现同样的情况,比如影片《董存瑞》,在表现董存瑞舍身炸碉堡时,导演并没有采取固定的景别和静止镜头来表现董存瑞的壮举,而是以连续推进的镜头和不断扩大的景别来表现董存瑞托起炸药包、炸掉敌军碉堡的整个过程。在这个叙事过程中,英雄行为是通过越来越大的景别和变化的镜头来体现的,这种风格化的电影表现方式虽然不是这部影片的独创,但它确实是一种电影美学的经典范例。

对于杰出的电影导演来说,银幕上创造的并不只是故事的情节意义,还有的是比情节更重要、更丰富的美学意义,这种美学意义其实就是电影的艺术风格。在《阿拉伯的劳伦斯》(1962)中,导演大卫·里恩以开阔的大远景表现了劳伦斯骑着骆驼在浩瀚的沙漠中缓缓前行的情景,整个银幕宛若一幅雄浑壮美的流动画面;大卫·里恩还用望远镜头展示了阿拉伯人的骆驼部队在沙漠中开进的场面,其情景之壮阔、气势之恢宏令我们赞叹不已!有些影片甚至在表现的题材、内容上存在着这样或那样的问题,但是影片所具有的独特的影像风格使它们进入了电影的历史。像格里菲斯创作的里程碑式的作品《一个国家的诞生》,这部以美国南北战争为时代背景影片,除了表现激烈战争场面之外,还将林肯总统被刺、黑人议会、少女被害等事件搬上了银幕。由于这部

^① [美]大卫·波德维尔、克莉汀·汤普森:《电影艺术——形式与风格》(第五版),彭吉象等译,北京大学出版社2003年版,第349页。



影片直接涉及到美国国内尖锐的种族矛盾,美国“有色人种促进会”指责它是一部“有计划地将一千万美国人描写成野兽”的影片,但是这一切并没有阻碍这部影片成为彪炳千秋的经典之作,电影史学家甚至说,从《一个国家的诞生》开始,“美国才真正有了电影”。

与格里菲斯相类似的还有瑞芬斯塔,这位德国纪录片导演在1934年为国社党的纽伦堡阅兵仪式拍摄了纪录片《意志的胜利》。后来,她受国际奥委会所托在1936年柏林召开的奥运会期间拍摄一部纪录片《奥林匹亚》,这也成了她的代表作。1938年瑞芬斯塔出访美国为《奥林匹亚》做宣传时,好莱坞给她的欢迎词是“滚回家去”!各大制片公司的首脑都不敢公开见她,但是不少电影人还是在黑暗中偷偷溜进影院去观赏她的影片,以至于美国电影评论界也无法忽视《奥林匹亚》的艺术成就。《洛杉矶时报》当时写道:“这部影片是摄影机的胜利,是银幕的史诗。”^①在社会政治层面上,格里菲斯和瑞芬斯塔都是“负罪”之人,但他们在电影艺术方面的杰出成就并没有被全部抹煞。

创造叙事与隐喻相融会的美学意境

电影作为一种叙事的艺术,利用镜头讲故事是其最基本的职能,但是却不是电影的唯一职能。优秀的电影艺术家会在叙事的过程中不断追求影像的隐喻功能,尽量实现电影的叙事性与隐喻性的相互统一、电影的叙事效果与隐喻效果相互融合。苏联蒙太奇电影美学的大师爱森斯坦导演的影片《战舰波将金号》(1925)以三个不同姿势的石狮子(沉睡、苏醒、立起)与炮击皇宫的叙述性镜头相互组接,表现出人民开始觉醒、反抗沙俄暴政的政治隐喻。这三个不同姿势狮子的镜头,已经成为世界电影史上隐喻蒙太奇的经典而被人们反复称道。但是爱森斯坦对隐喻蒙太奇的过度钟爱,使他走向了一种“理性电影”的道路。他力图用电影去图解思想,表述概念。在这种思想指导下,他在1929年拍摄了试图隐喻地表现党在农村的经济政策的影片《总路线》(又名《旧与新》),他想通过这部影片来歌颂农业集体化道路。这种把抽象的理念预先捆绑在艺术想象的翅膀上的创作办法,使本来对农村生活就不熟悉的爱森斯坦更加难以表现农村的现实生活。所以在电影史学家眼里,《总路线》

^① 麦吉尔:《传奇人物:希特勒最欣赏的女摄影师》,《生活时报》2002年8月6日。

“变成了一种纯粹的隐喻,这种隐喻如果不是令人难以理解(例如在乳脂分离器的段落里插进喷泉的镜头),就是显得很幼稚可笑(例如用信管的爆炸来象征公牛的跳跃)”^①。尽管这部影片中也不乏精彩的片断,但由于爱森斯坦对隐喻蒙太奇的过度偏爱,最终使《总路线》成为一种公式化、概念化的电影而“遭到惨败”,它带着“爱森斯坦式的遗憾”而“淡出”史册。有些电影在特定的历史境遇中曾经受到高度赞扬,比如爱森斯坦的第一部影片《罢工》(1925)在表现工人惨遭枪杀时,爱森斯坦插入表现屠宰场中宰牛的镜头,以此隐喻士兵像屠杀牛羊一样屠杀工人,取得了令人震惊的艺术效果。然而,时过境迁,爱森斯坦的这种隐喻蒙太奇却受到了当代电影理论家米特里的严厉批评,他认为“虽说思想被表达出来了,但是戏剧的真实却受到损害,造成失真。实际上,整个剧情发生在工厂中和街道上,与屠宰场毫不相干,屠宰场镜头是随意地和不合逻辑地插入与其无关的一个事件中”^②。在当时被认为是经典段落的蒙太奇技巧,却受到了后人的揶揄。不论因为电影历史的发展,还是由于电影观念的转变,好电影的标准有时并非一成不变。“世界上不仅没有一种可以统一运用的电影理论,能放诸四海皆准的一套电影分析方法也不存在。”^③

“电影的表意从不取决于(或很少取决于)一个孤立的影像,它取决于影像之间的关系,即最广义的蕴涵。譬如,一个烟灰缸的影像仅仅表示这件实物的原态。但是,借助蕴涵关系,‘堆着烟头’的这个烟灰缸可以暗示时间的流逝,而在另一个环境中,它可以表示完全不同的意思:焦虑、期待或无聊。”^④米特里在这里讲的影像之间最广义的蕴涵,其实讲的就是电影在叙事过程中同时表现的隐喻意义。影片《大决战——淮海战役》(1991)的开始,在一轮红日映照下,万马奔腾,纵横千里,伴之以我军将士发起冲锋时惊天动地的呼喊,银幕上虽然没有直接表现激烈的战争场面,然而人民解放战争气势恢宏的革命历史却在这种写意性的画面中被展现得淋漓尽致。接着的是毛泽东推动着石磨缓缓前进的镜头,他的背景是飞掠而过的万千气象,石磨碾压谷物的声音,

① [法]乔治·萨杜尔:《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,中国电影出版社1982年版,第216—217页。

② [法]让·米特里:《影像作为符号》,崔君衍译,李恒基、杨远婴主编,《外国电影理论文选》(上编),上海文艺出版社1995年版,第284—285页。

③ Jacques Aumont & Michel Marie:《当代电影分析方法论》,吴佩慈译,台湾远流出版公司1997年版,第12页。

④ [法]让·米特里:《影像作为符号》,崔君衍译,李恒基、杨远婴主编,《外国电影理论文选》(上编),上海文艺出版社1995年版,第284—285页。



如同历史车轮前进时的巨响,深沉而有力。这一切都喻示着人民解放战争的历史巨轮正在滚滚向前。

出色的导演不会满足于把影像的空间仅仅作为一个叙事情节的场所,他们总是在影像记录风格的背后,追求电影的隐喻性,尤其是追求那些超越了记录之外的美学意义。影片《无间道》采用了大量的夜景拍摄的镜头,而夜景中最多的事件便是犯罪。黑色的夜幕下(黑道上)进行的是黑帮之间的黑市交易,除了如狂牛一样奔跑的汽车那刺眼的灯光外,没有什么是明亮的。包括沈澄独自在黑夜中行走,仿佛身陷在黑社会的包围之中。沈澄说他们(黑帮)的世界“是见不得光的”,这不只是对整个黑社会的社会政治学定义,而且还是对无间世界电影空间的美学阐释。统观《无间道》三部影片,最能够凸现影片叙事主题的空间是电梯、天台与街市,它们作为这部影片的标志性空间,共同完成了对电影无间世界的视觉隐喻。沉浸在这样一个影像化的世界里,我们感到:电影中的空间(不是香港)不仅成了一个宿命的、幻灭的空间,而且成了一个轮番映现人间与阴间、炼狱与地狱的空间。在此,电影的叙事意义与影像的隐喻意义得到了相互的统一。影片《辛德勒名单》(1993)以黑白影像为主来强化那个黑暗年代的历史真相,使惨绝人寰的历史悲剧笼罩在黑暗的夜色中,突出了影片深刻而沉郁的历史质感。可见,不论是单纯的玩味影像、把电影作为超级的视觉游戏来建构,还是一味地记录情节、把电影变成一种记录的机器,都不是迈向优秀电影的正途,真正优秀的电影作品必将是叙事与隐喻相结合的产物。

一部好电影实际上是从其选择的故事题材开始,然后确定与这个题材相适应的叙述形式,并且在整个创作过程中逐步建立完美而又个性化的影像风格,最终创造出具有隐喻意味的美学意境,这是一个从电影艺术的思维领域到创作领域、从电影的艺术风格向电影的美学意境逐级提升的完整过程。创作一部好的电影,会有成千上万个细节需要把握,会有各种各样的问题需要解决,任何一个微小的疏忽都可能造成难以弥补的遗憾。但不管怎样,好的电影肯定首先来自于正确的思维方式,其次才是怎样把思想的内容通过电影的方式表现出来。在这种意义上讲,我们在此所展开的关于什么是好电影的讨论,如果能够引导人们对电影的认识,矫正人们对电影的判断,深化人们对电影的理解,那么,我们就迈向了一个通往电影艺术圣殿的通衢大道。

CONTENT

目 录

- 001 **序：好电影的标志**
——关于电影终极命题的美学判断

上 编

- 002 **导 语**
- 003 **舞台，不可承受生命之轻**
——《梅兰芳》的核心价值观
- 013 **挥写天地·洞悉人生**
——陈凯歌电影的命运主题
- 031 **风掠苍生 魂断《英雄》**
- 057 **影像语言的感性形式与表述语境**
——张艺谋影片中的视觉/心理意义
- 072 **事件电影：《集结号》**
- 081 **冯小刚电影与中国大众文化品牌**

- 100 承传经典·演绎武学:《七剑》的武侠精神
- 106 涉猎古今 出入江湖
——徐克及其电影世界
- 128 道德的批判不应有损历史的批判:《芙蓉镇》的伦理本位主义
- 132 谢晋电影中的国与家
- 143 风雨桐江上的人性颂歌:《欢乐英雄·阴阳界》的历史观
- 146 吴子牛的电影世界
- 160 中国主流商业电影的“流行款式”
——《天地英雄》阐释录
- 168 语言的冲突
——论何平影片的影像表述系统及其美学形态
- 178 剑与心的故事
——《卧虎藏龙》的双重本文
- 194 李安的破戒之旅与不戒之色
- 202 暴力美学:吴宇森电影的原罪与赎罪
- 210 论黄建新电影创作中的两重性

下 编

- 220 导 语
- 221 情色的戒律与狐妖的眼泪
——《画皮》及其神怪恐怖电影的反讽意义
- 230 伟大的梦想 神圣的使者
——舞台艺术纪录片《我的梦》随想录