



影视文化全息书丛

ANYINGFUBIXING



电影赋比兴

(香港) 刘成汉 ■ 著

中国传媒大学出版社

电影赋比兴

(香港) 刘成汉 ■ 著

中国传媒大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

电影赋比兴/刘成汉著. —北京:中国传媒大学出版社,2010.9

ISBN 978-7-5657-0056-9

I. ①电… II. ①刘… III. ①电影理论—研究—中国

IV. ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 179323 号

电影赋比兴

作 者 刘成汉

责任编辑 赵丽华

责任印制 范明懿

封面设计 大鹏工作室

出 版 人 蔡 翔

出版发行 中国传媒大学出版社 (原北京广播学院出版社)

社 址 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编:100024

电 话 86-10-65450528 65450532 传真:65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 北京中科印刷有限公司

开 本 730×988mm 1/16

印 张 21.25

版 次 2011 年 1 月第 1 版 2011 年 1 月第 1 次印刷

书 号 978-7-5657-0056-9/J·0056 定 价 58.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

第一本 /1

1. 电影理论赋比兴 /1
2. 电影诗人——费穆 /33
3. 《小城之春》——赋比兴之典范 /39

第二本 /53

1. 中国电影的回顾 /53
2. “中国电影回顾展”的一些作品 /75
3. 朱石麟——中国古典电影的代表 /113
4. 访问两位杰出的三四十年代电影工作者：黄绍芬与桑弧 /135
5. 勇敢的 30 年代 /144
6. 二三十年代中国电影的点与线 /146
7. 中国电影的两个黄金时期 /149
8. 与陶金话旧 /165

第三本 /173

1. 秦剑与楚原电影的“象外之象” /173
2. 唐书璇：70 年代香港电影的独行者 /178
3. 我的香港电影新浪潮 30 年回顾(1979—2009) /187
4. 《重庆森林》：都市感情寻觅的迷诗 /192

第四本 /195

1. “作者论”和胡金铨 /195
2. 《香港功夫电影研究》序 /206
3. 张彻的三部浪漫暴力悲剧 /210
4. 《香港武侠电影研究》序 /217

5. 武侠电影的赋比兴艺术 /219

6. 武侠世界的四个访问 /232

第五本 /249

1. 从李行说起 /249

2. 《冬暖》:李翰祥的最佳作品 /258

3. 宋存寿的三部作品 /263

4. 《再见阿郎》:台湾电影的传奇 /270

5. 侯孝贤电影的诗经境界——《冬冬的假期》 /273

6. 杨德昌的《恐怖分子》 /275

7. 《青少年哪吒》:蔡明亮的 *Rebel without a Cause* /279

8. 李安对碰张爱玲:《色戒》大开色戒 /282

第六本 /289

1. 对《电影艺术》的一些意见 /289

2. 谢晋“文革”前后的两部不朽杰作 /291

3. 陈凯歌前期电影的比兴诗学及民族文化探索 /294

4. 大红灯笼:张艺谋反封建专制的兴象 /312

5. 《双旗镇刀客》:何平的神话传奇和比兴蒙太奇 /314

6. 《蓝风筝》和《阳光灿烂的日子》:中国电影的重要兴象 /318

7. 《东宫西宫》:张元勇闯禁宫 /319

8. 《苏州河》:娄烨娓娓道来的爱情浪漫 /321

9. 《三峡好人》:贾樟柯反映大时代的魔幻现实 /323

10. 《考试》:纪念教师节的最佳电影 /326

后 记 /329

第一本

1. 电影理论赋比兴

本文共分三部分,第一部分简述欧美重要电影理论的特点,因为篇幅关系,可以说只是概括的介绍,不可能完整地反映了各家的学说。此外,事实证明,各家的理论往往会随着时间的发展而修正,好像基尔逊·麦茨的电影符号学,也是不断增删添补。因为麦茨认为电影符号学是一门科学,如果有任何新的科学证据或结论出现并产生影响,他都不惮更改自己原有的理论,所以这里只是就本文的需要而选择了数家的学说,摘取其最基本及最突出的要点来比较。本文的第二部分讨论这些欧美电影理论对港、台及内地电影批评界的影响。第三部分则以中国诗词的赋比兴意象来进行电影语言的理论探讨。

电影的历史固然很短,但电影分析及批评理论方面的发展时间则更短。最早而又影响最深远的自然是爱森斯坦的蒙太奇理论。1929年,他曾经以中国文字内六书的“会意”来解释他的“理性蒙太奇”,例如结合“口”和“鸟”的象形而会意成“鸣”,这正如在电影中把两个不同的镜头“冲击”在一起而产生新的意义。在1945年他那篇《特写观》(A Close up View)中,他把电影理论分为三种:“全景”理论探索电影与政治及社会的关系;“中景”理论专注人(编、导、演员等)的因素(这其实是过去一向的电影批评重点);“特写”理论则把电影分解成最基本的元素来研究,而1970年代的电影符号学可以说是“特写”理论。爱森斯坦本质上认为电影的每个镜头就等于每个不同的字,孤立地看,本身意义不大,但若

运用蒙太奇把一个个镜头组织成电影句子,则可以产生极为丰富及深刻的含义,所以他坚持蒙太奇就是电影的一切。此外,他亦是最早确立电影为一种“语言”的理论家。自此,电影学者均不断探讨在电影语言的组织之中是否可以寻出一定规律的文法。

1950年代初期,从事现象学研究的法国电影理论家巴赞首先对爱森斯坦的蒙太奇形式主义提出了异议。巴赞认为蒙太奇并非所有电影艺术的基础,他指出自默片以来即有一个非蒙太奇的传统,如冯·史杜涵、莫瑙及法赫迪的影片,都是以场面调度为主,而且每个镜头本身的内容都很丰富,意义产生于每个镜头之内,而并不在每个镜头之间的蒙太奇联系,蒙太奇的作用只不过是把这些独立的长镜头连接起来。故此爱森斯坦说每个镜头等于一个“字”亦是不对的,因为每个镜头事实上可以包含很多“字”在内。此外,巴赞亦认为爱森斯坦的蒙太奇把现实分割成一片片的,其实是在利用蒙太奇来随便制造不真的“现实”。故此巴赞提倡能真正达到现实主义的场面调度,即包括前后景清楚的“深焦摄影”及直落不割接的“长镜头”技巧。这样把画面整个客观地呈现给观众,才是真实而没有欺骗。巴赞理论的影响并不比爱森斯坦小,尤其是对1960年代初意大利新现实主义后期及法国新浪潮的电影,而当时出现的变焦距镜头更助长了场面调度的技巧。

年轻的法国电影工作者在巴赞影响之下纷纷对电影理论展开探讨,杜鲁福于1954年的《电影笔记》杂志中发表著名的文章《论法国电影的某些倾向》(ON Certain Tendencies in the French Cinema),提出了导演中心论的“作者的政策”(Politique Des Auteurs)。更重要的是,戈达尔于1956年亦在《电影笔记》上发表了《蒙太奇,我的好顾虑》(Montage Mon Beau Souci)。他指出,“蒙太奇”和“场面调度”其实并不必是對抗性的,两者完全是并存于电影之中;他更认为蒙太奇是属于场面调度整体的一部分,镜头中的内容往往决定了蒙太奇运用的方式,两者是不应该对立的;戈达尔更以他的电影创作来证实,真正的“现实”并不取决于是否运用蒙太奇还是场面调度的技巧,而在于电影工作者对观众的政治态度,如果他以诚实及唯物辩证的姿态与观众沟通,那么无论他用什么形式和技巧,他的电影都能表达“现实”。

在杜鲁福“作者的政策”影响之下,美国影评家安德鲁·萨理斯在1962年

的《电影文化》(*Film Culture*)季刊中发表了《1962 年作者论笔记》一文,提出以“三环”来评价电影导演及其作品:外环是技巧,先掌握了技巧才可称为技匠;中环是个性,有个性的导演便可称为风格家;内环是内涵,具有艺术内涵始可称为作者。萨理斯亦认为应该对一名导演的作品进行整系列的研究,以找出其共同的风格及主题。

反对“作者论”的人认为萨理斯不过是巧立名目,他的作者论三环其实即是形式与内容,任何电影批评家都有涉及,毫无新鲜之处,而且在过去好莱坞大公司的电影中,往往难以断定导演、编剧、明星或摄影师谁才是真正的作者,“作者论”对导演名次的评定只不过是排名游戏。

虽然“作者论”在今天看来实在比较粗疏而且未有更进一步的发展,但不可否认,“作者论”曾经协助我们重新评价商业类型电影,并且发掘了一些被忽略的好莱坞重要导演如尊福及侯活鹤士等。更重要的是,“作者论”首次企图从传统印象式的电影批评中发展出一套方法、一套系统,虽然未能完全成功,但却与以后讲求更科学化、系统化的符号学电影理论的路向不谋而合。

1960 年代后期,电影符号学开始在巴黎的大学出现,掌门人是基尔逊·麦茨。符号学本身根源于 20 世纪初瑞士学者费迪南·德·索绪尔(Ferdinand De Saussure)的语言学,基本上以语言结构作为工具来解释各种文化现象,到五六十年代,法国人类学者克劳德·利瓦伊史陀(Claude Levi-Strauss)更是把这种语言学的研究方法运用到人类学上,结果使结构主义在文学理论和批评上引起广泛的影响,进而造成电影符号学及电影结构主义理论的勃兴。

麦茨先后出版的英文译著有 1968 年的《电影语言:电影符号学》和 1971 年的《语言与电影》。麦茨可以说是发起了电影的唯物结构主义来取代巴赞的理想现实主义,本质上是试图以比较科学的分析方法来代替传统那种靠印象和经验但又往往缺乏精密的电影批评方法。

麦茨首先指出,虽然可以把电影看做一种沟通的语言,但电影跟我们日常所用的语言毕竟大有不同。最基本的分别是,一个字“狗”本身是抽象的,却代表了一只实在的动物,但在银幕上一只狗的镜头(符号)就真正给我们看到一只狗。不但如此,这个镜头还告诉我们很多细节:那只狗的大小、形状、神态及所处的环境等等。故此麦茨指出,爱森斯坦把一个镜头比做一个字是完全不对

的,其实一个镜头与一句话更相近,而且还可能是很长的一句。

第二点涉及两个内容:我们所用的文字都有很固定而又被大家接受的文法,不依这种文法就不能与人沟通或被认为是错误;电影语言的运用可能有一些通用的习惯,但却绝不能说只有固定且又为所有人认可的文法,而且电影历史的发展也证明了过去习惯法往往会被更新或打破。所以,既然没有国际公认的电影文法条例,那就实在难以指控任何人的电影不合“文法”。

根据麦茨的理论,电影的最基本单位是符号(Sign),一组组的符号因为叙事方式的需要及演变而发展成为符码(Codes)。符码其实包括了符号本身及它们组合的规律和含义。此外符码更可分为电影专有的(Cinema-Specific Code)和非专有的(Non-Specific Code),前者如电影专有的摄影及特技效果,后者是与其他文艺共通的,如有关政治、社会、商业及哲学思想、人文习俗等。电影工作者就是以这些符码系统来构成一部电影,批评家要分析一部电影,就必须懂得如何“阅读”其符码。

4 在法国除了麦茨之外,著名的文艺评论家罗兰·巴特(Roland Barthes)亦经常参与电影符号学的探讨,他1968年出版的著作《符号学原理》(*Elements of Semiology*)和《从零写起》(*Writing Degree Zero*),影响十分广泛。此外雷文·比鲁(Raymond Bellour)对希区柯克的《鸟》和《夺魄惊魂》的片段分析亦颇有分量。

在英国,以《银幕》(*Screen*)杂志为中心发展出英国的电影结构主义。1969年,彼得·胡兰(Peter Wollen)出版的《电影的符号与含义》(*Signs and Meaning in the Cinema*)是对电影符号学的重大贡献。胡兰在美国实用主义哲学家查理士·皮尔斯(Charles S. Peirce)的影响之下,把电影符号分为三大类:象形(Icon)、指事(Index)和象征(Symbol),但一个符号却往往可以兼为三类。其后,语言学的各种名词均被套用来解释电影符号,如隐喻(Metaphor)、换喻(Metonymy)、提喻(Synecdoche)、转义(Trope)、指示(Denote)、内涵(Connote)等等。

在意大利,著名的电影符号学者有堪伯图·艾柯(Umberto Eco)、真安法兰高·比达天尼(Gianfranco Bettetini)和已去世的导演柏索理尼。

堪伯图·艾柯把电影符号学自1960年代起的发展分为四个阶段:第一阶

段是到 1970 年代初期前,他认为这是一个“高估语言学模式”的阶段。因为这是电影符号学挣扎建立地位的初级阶段,故此便把传统语言学的研究方法照搬硬抓,当电影符号学者理解到他们的分析体系并不如想象般明朗和绝对的时候,第二阶段便开始了。到 1970 年代,第三阶段正式开始,符号学集中研究电影的制作过程。此时,电影“文体”(Text)的建构成为重点,而政治思想(马克思主义)亦成为符号分析的主要部分。第四阶段(亦是最新的发展)始自 1975 年,重点由制作转移到观众方面,由电影“文体”的“书写”转到“阅读”。在这阶段,法国心理学家雅克·拉康(Jacques Lacan)对弗洛伊德心理学的演绎影响极为重大,所以电影符号学由最初野心勃勃地企图发展一套前所未有的科学化理论来精密地分析每一个电影符号,逐渐回归到传统电影理论的最基本疑问:如何理解我们所看到的影像,用符号学的术语来说,即如何“阅读”电影的“文体”。

反对“符号学”及“结构主义”的批评者认为这些理论始终跟科学扯不上关系,因为至今还未能证实出一些可以放诸四海而皆准的绝对规律,这些电影理论根本没有什么新发现,只是带来一大堆新名词,只是新瓶旧酒,反而混淆了事实。此外,这些自命极度客观的理论陷入了机械唯物主义,既反历史传统又反人文,更基本上忽略了电影本身并不是一种死板的科学,而是艺术,电影的分析往往有赖于分析者敏锐的感觉及人生经验,绝非掌握几条干硬的规律便可以达到目的。虽然近来电影符号学及结构主义受到不少攻击,有人更认为两者已进入了衰亡前的晚期,但是电影符号学对传统印象式电影批评的冲击及其理论所引起的广泛影响,实在不容忽视。符号学要求更精确地分析电影语言的结构,而要做到,便必须先发展一套系统而规律的批评方法,不能像以往一般只靠个人印象及主观感觉。符号学的理想虽然未必能达到,但其方向却是很有启发性的。今天,在欧美的电影理论及批评界,如果对电影符号学/结构主义、马克思辩证唯物主义及弗洛伊德/拉康的心理分析没有足够认识的话,那实在是“无以言”的。

外国的电影理论之中,对中国电影工作者影响最深远的自然是爱森斯坦的蒙太奇理论,他的名作《战舰波特金号》早于 1926 年便在上海放映。从 1930 年到 1933 年之间,上海的左翼影评人更大量介绍苏联电影以及爱森斯坦和普多夫金的电影理论。这些影响都可以在当时的中国电影内看到。自此至今,蒙太

奇艺术便一直成为中国电影制作及评论界经常讨论的问题。

中国电影出版社曾经在 1962 年出版过《爱森斯坦论文选集》。此外“文革”前内地对 1940 年代末期的意大利“新现实主义”电影,1950 年代末兴起的法国“新浪潮”、“意识流”电影和“作家”(Auteur)电影以及它们的理论都有过迅速的介绍。但到了“文革”爆发,内地对外国电影的观摩及理论研究便停顿了十多年,这对中国电影的学术及制作水平伤害极大,至今可说元气未复。

“四人帮”下台之后,电影艺术理论的探讨又重新开始。例如在 1979 年第一期的《电影艺术》中有白景晟的文章《谈谈蒙太奇的发展》,文章比较了普多夫金和爱森斯坦蒙太奇艺术的分野,跟着又谈到巴赞的“长镜头”和蒙太奇的对立,最后是采取了戈达尔把两者结合运用的论点。同年第三期的《电影艺术》中,张暖忻和李陀的《谈电影语言的现代化》,亦涉及爱森斯坦和巴赞电影美学的对立,但该文却提到了美国电影理论家布瑞安·汉德逊于 1967 年出版的《电影与方法》一书中对该两种美学理论的重新估价,并探讨了其结合运用所产生的效果。在 1980 年 4 月出版的《电影文化》中,周传基和李陀的文章《一个值得重视的电影美学学派——关于长镜头理论》对这些问题有更深入的讨论。不过,到 1970 年代末,内地的电影杂志似乎仍未正式介绍过 1960 年代末出现的“作者论”和 1970 年代初期起到现在均影响巨大的电影符号学及结构主义。

香港少数比较严肃的电影刊物在 1960 年代便开始介绍外国的电影理论,包括爱森斯坦的蒙太奇、亚历山大·亚斯杜克的“摄影机钢笔论”及巴赞的“场面调度”理论等,但均是零星而缺乏系统的介绍(请参阅《电影双周刊》第 28 期罗卡和石琪的《香港影评史对话》)。就港台影评史来说,第一次涉及电影理论的大规模辩论发生在 1970 年代初期。首先是 1974 年 2 月《南北极》月刊第 45 期,黄志发表了《港台二十位导演》一文,紧接着在第 46 期发表《续论港台导演》,黄志可以说是用接近“作者论”的方法去评价了港台的 27 位导演。到 5 月的《南北极》月刊第 48 期之中,梁良则发表了《也论港台导演》一文,对黄志的论点提出异议,并主张以“纯技巧论”来替港台导演分级。在台湾方面,司徒明则在台大出版的《台大青年》第 69 期中发表了《作者论在中国实行的一些商榷》一文。另外在《影响》第 8 期的“中国电影专号”(1974 年 7 月),吴振明发表了《导演与导向——试论当代中国导演六十八人》。1975 年 4 月,笔者亦于《南北极》

月刊第 59 期中发表了《作者论和胡金铨》，加入辩论。虽然当时大家的观点都并不很成熟，但却掀起了港台电影理论争辩那种前所未有的热闹情况。

1977 年，香港影评界又发生了一次关于实验电影内容及形式理论的争辩，当时笔者发表了《实验电影运动的政策》一文，引起陆离、李国松、金炳兴、火鸟主席王家华及卫影会张键等影评人参与辩论。虽然大家发表的文章并不多，但结果却造成“实验电影展”于次年更改名称为“香港独立短片展”，并把参展片分为“实验”、“剧情”、“动画”及“纪录”四组。这次辩论带来的实际影响比以前“作者论”的争辩更为重要。

在港台最先介绍电影符号学的是 1976 年台湾的《影响》杂志第 14 期，卓伯棠发表了《电影记号学的理论和实践》一文。到现时为止，它仍然是讨论基尔逊·麦斯理论最详尽的文章。不过，对文中几点我却有不同的看法。该文把 Signifier 译为“指谓”，Signified 译为“被指谓”（我认为译为“符征”和“符旨”是较为适当的），Double Articulation 则译为“双重节道”，并在文字语言与影像语言的差别第四点之中认为“……在影像中……指谓与被指谓之间是相似的；文字语言则有双重的节道，指谓与被指谓间两者有别，换言之，在形式与内容之间存有很大的距离”。（72 页）

以上这段文字还未能清楚地指出 Double Articulation 的意义，译为“双重表达力”应该更为贴切（请参阅附录）。

第二点是文章未指出当麦茨一涉及影像内涵（Connotation）的时候，所谓科学分析便往往崩溃成个人主观的感觉或印象，这亦是麦茨过去尽量避免分析内涵的原因。该文好像说：“……及至观众从电影（好莱坞出品）回归到复杂的现实社会，同样的冲突（经济与社会）在等待着他们，为了得到最方便的舒适与安慰，他们只有采取消极的办法，重新回到这些影片里面，作漫无休止的逃避。”（80 页）

以上的论点很显然并无科学的统计数字和数据来支持，艺术批评或可以主观及凭个人感觉，但一旦涉及社会真实现象，如果缺乏实据支持，那根本是难以成立的。若说某类电影是“逃避主义”电影，这只是电影内容或形式的主观批评，并不需要客观证据；但如果说观众去看某一类电影是为了逃避现实，这便涉及社会现象的分析了，科学证据是必须的。

1977年开始,梁浓刚好像曾在香港《新晚报》等做过一些电影符号学和结构主义的介绍及运用。比较有系统的运用则是在1978年香港国际电影节所出版的《五十年代粤语电影回顾展》中,林年同以结构主义的方法来分析粤语电影的影像结构如何反映社会关系和意识之间的矛盾冲突。

在1979年第三届香港国际电影节的《战后香港电影回顾》一书中,林年同继续以符号学及辩证结构主义的方法来分析战后香港电影。他文中的“造型处理方面”分析镜头造型与客观事物矛盾规律的关系,而“叙事结构方面”则分析矛盾对立的蒙太奇所达到批判社会的功能。不过该文亦表现出了符号学及结构主义批评的一些毛病,就是往往理论强于实际证据,或把数据过分主观引申来支持理论架构。好像文中一段说:“纵深的和平面的场面调度,在影片《神、鬼、人》和《人鬼恋》里,往往是用它来说明镜头内部各个人物之间的关系的一个重要手段。影片中人界与地界的关系,人与鬼的差别,主要是通过门、梯阶、墙、走廊、石块、屋顶、木板、神灶、咒符等在空间上的分割而制造出来的。”(8页)这是明显过分引申的例子。

在1980年2月出版的《八方》文艺丛刊(第二辑),林年同亦发表了一篇颇有分量的文章《中国电影的艺术形式与美学思想》。该文分析了中国电影自1930年代起在两种对立外来电影思想(即“蒙太奇美学”和“单镜头美学”)及中国社会现实的情况共同影响之下,而结合发展出“以蒙太奇美学做基础,以单镜头美学做表现手段”的创作美学。这个结论是值得重视的,不过,我却认为有几点问题还需要商榷。

第一点,我觉得把“段落镜头”或“长镜头”叫做“单镜头”是不对的。前两个名词均同指一个较长时间而没有分割,往往又配合复杂的演员走位和摄影机运动的镜头,这种“长镜头”在电影的叙事结构中通常可以自成一个段落。在法国这种镜头叫做 Plan Sequence,在美国叫 Long Take,在英国则叫 Sequence Shot。“单镜头”这个名词本身并无包括很长而自成段落镜头的意思,一个只有4格胶片的镜头固然是“单镜头”,一个10分钟(900呎)的镜头也可以叫做“单镜头”。爱森斯坦的蒙太奇(如《战舰波特金号》中哥萨克骑兵屠杀平民的一段)就是由很多很短的“单镜头”所组成。另外,如果把“长镜头”叫做“单镜头”,那么 Single Shot Shooting 又译做什么呢?

“单镜头”相对于“主场景”是电影的两种拍摄方法,后者是好莱坞电影惯用的,即先以全景或中景拍摄整场戏,然后再在不同角度选拍特写或近景,这样演员的情绪便得以连贯,而剪接亦会十分流畅无缝。但中国电影制作传统上为了节省底片,便采用“单镜头”的跳拍方法,其缺点是可能造成演员情绪不连贯和剪接不顺畅,但发展下来却出现一种有别于好莱坞电影的新鲜灵活风格。这种“单镜头”的拍摄方法对中国电影风格上所造成的影响是应该深入研究的,故此林年同所称的“单镜头”实在应该是“长镜头”,这亦是一般中文电影书籍的译法,而“单镜头”应指单一镜头的拍摄或表现方式,不应与“长镜头”混淆。

第二点,最初电影都受舞台剧影响而采用中远景或全景的“长镜头”来拍摄,到后来格里菲斯及爱森斯坦等才创立出蒙太奇的短镜头运用。中国电影的发展亦一样,是先有“长镜头”,然后再受美苏的蒙太奇短镜头所影响。故此中国电影艺术的特点应该是以“长镜头美学为基础,以蒙太奇美学做表现手段”。正如戈达尔指出,“长镜头”可以把蒙太奇包括在内,蒙太奇的表现手段是受镜头的内容所影响,所以“长镜头”是基础,蒙太奇才是表现手段。这点从很多中国电影的叙事结构中都可以看到,蒙太奇通常只是在一部电影中有需要时才运用的艺术表现手法。

第三点,部分中国电影确是自1930年代起便把苏联电影的蒙太奇美学纳入一向的“长镜头”形式之中,共冶一炉,而发展出中国电影的特别风格,但其结合的效果却是表现有好有坏。好的例子如金山导演的《松花江上》,整部电影基本上是“长镜头”为主,但其中一段段蒙太奇(如日军压迫中国矿工增加生产)却表现得澎湃有力。坏的当然也有,如每逢弱女被强暴时,总是插入男人的手或巨足摧残鲜花的联想蒙太奇。所以如果过分概括地说中国电影自1930年代起便已相应解决了蒙太奇美学和长镜头美学在形式上的矛盾,甚至在艺术实践上和创作理论上比西方电影更为先进的話(《八方》第二辑209页),很容易得出以偏概全的观点,而且恐怕亦未有足够的证据支持这个说法。因为首先,在西方电影的实践之中,自始以来,“长镜头”和蒙太奇的运用并不像理论中那样对立;其次,《去年在马里昂巴德》和1960年代戈达尔那种把蒙太奇及长镜头结合的电影,无论在内容、形式和运用方法上都和传统的中国电影如《马路天使》、《万家灯火》和《林家铺子》绝对不同,恐怕不能拿来比较。

第四届香港国际电影节出版的《香港功夫电影研究》(1980年4月)一书中亦有采用符号学及结构主义方法的文章,如汤尼·雷思的《胡金铨:龙翔凤舞》一文便是典型的英国结构主义批评方法,其特点是以极为冷静及客观的态度去解剖影片的组织结构。影评人就像一个丝毫不涉及个人感情的科学工作者,整篇文章都避免做任何印象式的评价,只是尽量提供客观的数据给读者定夺。

高思雅的《刘家良:自我完满的世界》一文却是结合罗兰·巴特和麦茨的符号学以及勒干的性心理分析来“阅读”刘家良电影中的师徒、历史发展和家族等符码。

吴昊的《功夫喜剧:传统,结构,人物》是介乎传统批评和结构分析之间的文章,而石琪的《香港电影的武打发展》则是传统电影批评之代表。

在1981年3月第118期的《南北极》中亦有一篇焦雄屏写的《〈蛇形刁手〉的深层结构及功夫喜剧的方向》。那是一篇结合符号学、神话结构及唯物辩证的类型电影分析。

无论是“作者论”还是“符号学”,我们在中文刊物上看到它们时,距离它们最初在欧美出现的时间均差不多有十年了。当我们还只是初步掌握到这些理论的时候,欧美的影评界又已经要放弃过去而另拓新领域了。无论这是否表示我们的电影理论水平比他们落后十年,这个情况都是令人烦恼的。

因为经济和学术文化支持的落后,要改善这种状况实在不容易。如果报刊的老板及总编还是不提高影评及稿费的水平,如果学术机构还是不参与电影研究,一切便难于进步。当然,香港国际电影节的成立及出版专刊是一个重要的发展,但那只是一年一次的事。

或者,每个影评人的自我努力可以改善一下情况吧,想求进步的影评人必须不断检讨自己的批评方法。今天,只靠个人感觉或表面印象的影评方法,恐怕是再也站不住脚了。有一些基本的问题影评人必须懂得去问自己:我对电影的批评是否有步骤、有系统或有任何理论基础?组成一部电影的基本元素是什么?一部电影是以什么方法来叙述故事的?电影与政治、文化、经济及社会的关系是什么?经常思考这些问题是极为有用的。

右图是电影制作者和观众经由电影媒介交流的关系图,A与B可能相同亦可能不同,但A与B之间总有共同点C。

西方的电影理论均借助其他学术为基础,例如传统的文艺理论、现象学、社会学、人类学、马克思主义、弗洛伊德心理学及语言学等。因为电影正如右图所示,受到的影响范围很广。不过中国的电影研究必须分析如何采纳西方的理论,例如弗洛伊德的心理学对分析人的性格、性心理及男女关系等都极有用处,但是中国人在数千年的孔孟礼教思想及制度规范之下,其性

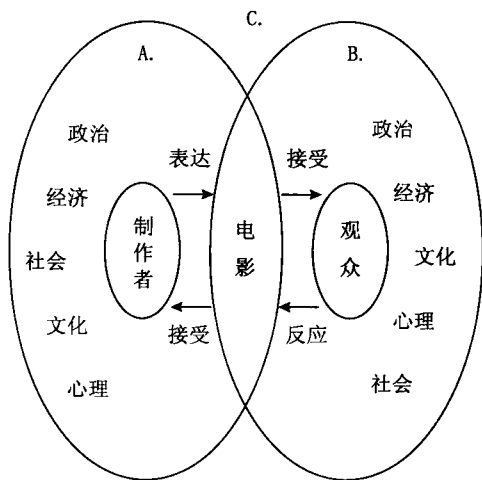


图 1-1-1

格、性心理及潜意识的结构是怎样呢,可惜还未有机会看到中国心理学者做出个案研究及结论,但恐怕和西方人不会完全一样。在符号学方面,亦必须注意中国文字的语言结构,在中国文化影响之下所产生的特有符码系统,这样才能准确地“阅读”中国电影。

西方的电影理论虽然很丰富,我们又必须去研究,但那种永远跟在他们后头跑的情况实在不能令人满意。唯一的解决办法是中国影评人联合起来共同开创一套自己的电影批评及研究理论,这牵涉到整个社会的文化水平,当然不是容易的事。不过,其实中国有历史远比别人长久而又极为丰富的文艺批评理论,我们大可以去回顾去发掘采纳。西方的电影理论亦主要借助于传统的文艺和学术理论,爱森斯坦就曾经从中国文字、日本画和梅兰芳的京剧中寻找灵感去发展他的电影理论。所以,如果不愿永远落后,如果想逐渐把中国电影的批评理论提高到可以和西方并肩的国际水平,在国际电影理论上占一席位而受到重视,那就必须开始尝试创立以中国文艺传统为基础的电影理论。只懂得永远走在别人后头学习,就永远不会得到别人重视。

诗不但在中国文学中有着极为悠久辉煌的传统及崇高的地位,而且对中国人的艺术及社会生活影响巨大。在《论语》中,孔子说:“不学诗,无以言。”以及“诗,可以兴,可以观,可以群,可以怨。”在这里“兴”是兴发情感;“观”是观察风

俗盛衰和社会得失；“群”是互相研究切磋；“怨”是批评讽刺时政。事实上，自初民以来，诗都在中国的社会中担当了这些重要的任务。

《诗大序》说：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中，而形于言。”又说：“故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。”在过去数千年来到现在，上至帝王及党国要人，下至贩夫走卒及劳工阶层，都有随时随地吟咏诗歌的雅兴。自唐代以诗赋取士之后，中国的知识分子在言谈笔墨之中便离不开诗词，过去一般人在新年时都会写一首诗或一副对联，在风景区中刻写的诗词数量已达到泛滥的地步。中国人对诗的迷恋以及生活上受诗词的深远影响，导致中国人的思想方法、潜意识和各种艺术的创造风格及美学理论深受诗词的影响，比如属于视觉艺术的国画，与诗实在是一体，正如所谓“诗中有画，画中有诗”。这在其他民族来说绝对没有那样明显。电影亦是视觉艺术的一种，那么电影（尤其是中国电影）的艺术创作、分析及评价，为什么不可以把诗的美学用做理论基础呢？这正是本文所要探讨的地方。

周汝昌先生曾把红楼梦学分为内学及外学，其实大部分的艺术理论研究亦可以这样划分。电影的内学则是：（1）其构成的元素，这些元素的作用及相互的关系；（2）电影工作者如何运用电影的元素来进行艺术创作。至于外学，则是电影与“现实”的关系，包括外界的政治、社会、经济等现实与电影的互相影响。当然内学和外学亦必然相关，但是为了方便初步的研究，我们还是把两者先孤立起来，由内学开始。

构成电影的元素一般认为有五种，就是影像、图文、音乐、语言及音响。一部电影的叙事结构又可以分为幕、段落、场及镜头，而每个镜头根据符号学又可分为形象、符号和纹。一篇诗通常可以分为段、句及字，而在诗中，每个字往往没有整句看来那样意味无穷。电影的最小而有意义的单位亦通常较像一个句子。这点和诗词有共通之处。不过，本文研究的范围暂时并不包括电影内学的第一点，而是以第二点为主，即是电影工作者如何运用电影的元素来进行艺术创作。在诗方面，那是研究诗之用，即赋、比、兴的运用及创作方法。

元朝杨载于《历代诗话》中称赋比兴为“诗学之正源，法度之准则”。赋、比、兴实在是诗语言的三种主要表达方法，历来论者甚多，而且众说纷纭。现在让我们逐步分析一下诗语言的传统如何应用到电影语言中。