

电影话语 新论

潘秀通 潘源 著



中国书画函授大学肇庆分校



肇庆分校建校二十周年纪念册



潘秀通 潘源 著

电影话语 新论

中国电影出版社
二〇〇四年·北京

图书在版编目(CIP)数据

电影话语新论 / 潘秀通, 潘源著. — 北京: 中国电影出版社, 2004. 9

ISBN 7-106-02181-4

I. 电… II. ①潘…②潘… III. 电影理论
IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 074008 号

电影话语新论

潘秀通 潘源 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: 64299917(总编室) 64216278(发行部)

E-mail: Jsja@netchina.com.cn

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2005 年 1 月第 1 版 2005 年 1 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/850×1168 毫米 1/32

印张/16.75 插页/2 字数/390 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 7-106-02181-4/J·0869

定 价 37.00 元

有一种力量叫思辨(代序)

崔君衍

思辨,是系统而精致的理性思考。思辨,应当站在理论的前锋与现实对话,吸纳新说,从思想的历练中淬炼出新的思想。思辨,应当摒弃复制抄袭,拒绝平庸僵化,反对墨守成规、故步自封和人云亦云。

恩格斯说:“一个民族想要站在科学和艺术的最高峰,就一刻也不能没有理论思维。”思辨,是精神的力量,是理论思维的成熟的品格。

潘秀通教授和潘源合著的《电影话语新论》,是关于电影和电影理论的认真有力的思辨。

一 世界电影的历史和理论——思辨的参照系

思辨不是无源之水,无本之木。思辨需要理论的修养和功力。《电影话语新论》以世界电影史的大量实例和电影理论的详实论述,论辩了当代电影普遍关注的命题。

为质疑“电影作为艺术”的传统观念,《电影话语新论》追溯了关于电影的艺术性的争鸣,肯定了孙师毅的“电影包含艺术,但不等同于艺术”的先见之明(1926,《影剧之艺术价值与社会价值》);阐明了法国理论家 M. 马尔丹把电影视为“一项产业,也

2 电影话语新论

是一门艺术”的闪光内核(《电影语言》);批评了美国学者 S. 卡维尔以狭隘的“艺术媒介”范畴界定电影本质的观念(《看见的世界》);赞赏匈牙利女教授伊芙特·皮洛的“电影不是艺术——它多于艺术,又少于艺术”的真知灼见(《世俗神话——电影的野性思维》)。

《电影话语新论》以史为鉴,思考电影的商品性,概括了电影沿着纪实化、高雅化、世俗化与意识化的方向发展,渐至形成纪录电影、艺术电影、商业电影和艺术性教化电影的历史之路,肯定电影的多重属性,强调“电影既是物质产品又是精神产品”,“商业利益并不主导一切,商品性也并非电影的第一和惟一属性”。广义的艺术电影,为电影文化积累了丰富的艺术经验,但是,忽视电影的公众性和商品性、热衷孤芳自赏的个性化、一味追求“高雅”的弊端和历史教训亦值得记取。而努力开掘电影的独特魅力、娱乐功能、商品利润和市场霸权的好莱坞电影产业,不是色情与暴力的代名词,学习好莱坞电影的精彩故事和精致工艺,是完善影片品质的途径。当然,电影商业性是一把双刃剑,必须抵制极端商业化的海淫海盗的垃圾。

二 实践关注的话题永远是思辨的第一空间

《电影话语新论》尤其关注与当代中国电影的实践密切相关的若干问题。好好讲一段故事,是一部好影片的关键。《电影话语新论》依照“物合而成,离而生”和“对立的相互渗透的规律”,细心盘点了盘根错节的电影叙事语言之后,提出了“两极式”与“渗透式”的两大电影叙事范畴,传统型大叙事、现代型小叙事及其融合型的三大系统,直线型、颠倒型和并列交叉型三大元叙事结构,以及串珠型、套嵌型、回环型、跳跃型等次生叙事结构形态。大量的实例为这份“剧作结构索引”做了实实在在的详解。

针对“电影非综合艺术论”，《电影话语新论》有一段深入的思辨。《电影话语新论》批评说，诸如“光波和声波这两个元素所形成的时空系统才是本体”、“美学正是（也只能是）建立在媒材的基础上”一类立论，是割断了电影发展史，肢解了电影本体，忽略了中国哲学早已认识到的“物合而成，离而生”的朴素唯物主义真理，漠视了电影吸纳与融合科学和其他门类艺术的实际历程，抹杀了光波与声波系统只有与叙事结合才构成电影本体的基本事实。《电影话语新论》义无反顾倡言电影艺术的综合性，宣称“电影艺术，乃是运用科学技术，集一切门类的文学艺术元素之大成，通过视听手段，熔时间艺术和空间艺术于一炉的动态造型的艺术”。

在“类型片是复兴中国电影灵丹妙药”的美好愿望中，《电影话语新论》用新好莱坞电影的“非类型”“言语”逐渐形成反类型电影“语言”的实例，反证了在全球化、综合化、个性化和多样化的语境中提倡类型片模式的主张，容易泥于定法，使“千片”一律，伴生审美疲劳，未必尽如人意。而“非类型化”或“非大众化”电影如再无存身之地，电影的生态亦将失衡。

数字化生存的现实，引起了对电影本体论的再思考。数字电影创造的虚拟现实和梦境般的视听奇观，似乎使“电影语言系统发生裂变”，“导致巴赞的影像本体论解体，颠覆以摄影为基础的真实性概念”；似乎“作为电影的第一本性”的真实、电影这一“被真实统治的王国”渐渐失去了原有的美学特质，传统电影美学根基已然崩落；似乎21世纪电影将是“用高科技讲述‘真实的谎言’”。然而，《电影话语新论》的反向思辨似乎更合情理。《电影话语新论》强调：“真实，永远是电影和电影艺术的生命。即便纯然幻想，亦须含有一定的科学精神或者人生哲理、人生体验和人性成分。”异质媒体的影像生成方式不同，但本质无异，皆通过

4 电影话语新论

形似的表象来表情达意。再者,电影艺术的终极魅力不在于数码技术营造的视听奇观,而在于细腻的感情展现、深厚的人文精髓和对人性的讴歌,因此,人的智能、素质、想像力和原创力依然是决定电影艺术品格的最终因素。而数码技术既开创了电影表现力的无限可能性,也有异化电影艺术的潜在危险性。显然,在技术主义与人本主义的对峙中,《电影话语新论》的作者是人本主义电影观的卫士。

对后现代电影的分析,《电影话语新论》颇费心力。《电影话语新论》既反对贬斥后现代主义艺术是“反叛人类艺术追求真善美统一的伟大传统”的败类,也不赞成抬举“后现代电影已经开始成为世界电影主流”的夸张。这一章节的主脉是:当代话语与后现代话语具有共生性,交织着过去、现在和未来的文化具有阶段性与连续性互为补充的“文本间性”,因此应当为后现代电影的存在合理性申辩;但是,在消解精英文化与大众文化、高雅文化与通俗文化“两极对立”的重构过程中,后现代主义电影拒绝“宏大叙事”,喜欢拼贴和割裂的形式,背弃传统艺术的整体性和完整性,性与暴力的充斥更有腐蚀社会道德和冲击严肃文化的弊端,因此,后现代话语具有先天的边缘性。《电影话语新论》以杰姆逊的关于后现代主义出现于晚期资本主义(或多国化资本主义)的理论为依据,认为中国大陆并未进入植根于后工业社会政治经济土壤之中的“后现代主义阶段”,因而中国电影没有“后现代语境”;但是,“改革开放的中国,当代电影已经拥有了吸纳、融化包括后现代话语在内的其中一切具有创新意识、创新精神的话语元素的语境”。

三 哲理是思辨的灵魂

《电影话语新论》的思辨不乏哲理的色彩。

“物合而成，离而生”、“两极对立与两极相通”、“对立的相互渗透的规律”，这些“分离与交叉”的辩证法原则，成为阐释一系列电影现象的哲学依据。譬如，论及雅与俗的命题时，《电影话语新论》强调，大雅与大俗始终“以两极对立形态相比较而存在”，但是，影视话语的通俗性与高雅性、商业性与艺术性、叙事性与造型性，并非永远处于冰火不容的“两极对立”状态，它们同时具有“两极相通”的同一性，在对立两极之间，存在着交叉、渗透、融合、过渡和转换的中间环节和形式，即雅俗结合与雅俗共赏的形式。

“妙造自然”说，也许是书稿中特别富有哲理性的思辨话语。借鉴英籍哲学家卡尔·波普尔关于“世界一、二、三”的学说，《电影话语新论》重新阐述了《电影艺术新论——交叉与分离》一书借助中国传统美学的“妙有虚实”说提出的“三个自然”的观念：“第一自然”，即“客观自然界”，它体现客观辩证法；“第二自然”，即隐含于第一自然内的因反映其内在本质和人的主观意识世界而“虚其无形”的“主观自然界”，它体现主观辩证法；“第三自然”，即以“第一自然”呈供的素材为蓝本、运用想像力创造出来的、完全有别于“由实而虚”的第二自然的“物我合一”和“虚实相生”的“妙造自然”，它综合客观辩证法与主观辩证法。“妙造自然”也是艺术的或传播媒介的“意象”世界。第三自然中的电影电视话语的“美妙性就产生于‘外物’与‘内我’、物象与情志、辞与意、形与神、‘象内’与‘象外’，即‘实’与‘虚’、第一自然与第二自然创造性的‘两极对立的相互渗透’之中，多样性的完善统一之中”。“虚实相生”的“意象”，不再是单纯的客观物象，而是第三自然的符号能指的表达形式与表达实体，即“浸染了意识的浆汁”的“象之形”与“象之神”，具有“人的外化了的、对象化了的本质”。

哲理,是导引深层阅读的路标。

四 符号学模型——思辨借力的工具之一

智慧的思辨,不是泛谈,而是系统的表述。

任何话语形态,都是一种思维范式。结构主义符号学是《电影话语新论》采用的主要理论模型。作者认可“符号化的思维和符号化的行为是人类生活中最富于代表性的特征,并且人类文化的全部发展都依赖于这些条件”的理论,沿用“文本”(text)、“话语”(discourse)、“语言”(langue)、“言语”(parole)、“能指”和“所指”这些符号学概念,尤其详尽辨析了“话语”(discourse)、“言语”(parole)和“语言”(langue)的译名和含义,认为所谓的“话语”相当于索绪尔对法语中“语言”(langue)和“言语”(parole)两者含义之和和所用的术语“langage”,从而为分析电影语言的演化搭建了一座理论平台。

影像和声音及其时空运动所形成的叙事,或运用影视艺术的通用“语言”,或创造独特的个性“言语”,而分析“言语”向“语言”的转化,就是追本溯源,掌握影视艺术和传播媒体为人类交流信息与情感所创造的文化形态。它们是人类符号化思维和符号化行为的结晶。譬如,蒙太奇,作为电影的特有形式,就经历了从原创的“个性言语”逐渐成为电影普遍采用的“程式语言”的演化。

《电影话语新论》也尝试创立自己的理论模型,设计了构成电影语言必要条件的“象”、“意”、“法”、“境”系统;设计了影视意象“本文语境”系统——包括既分离又交错的画内语境与画外语境、象内语境与象外语境、意象元语境与意象元链语境、聚合体语境与组合段语境等几个子系统;也设计了构成整体意象和展现影视运动的电影语义最小单位——“意象元”:不是超镜头意

象而散漫存在的“视听艺术信息”，而是每一瞬间静态画面意象及其同一镜头画面空间中同一“表‘象’”主体动势延续过程的视听复合结构。

系统化的思辨需要活学活用更多的理论模型。

五 “中西融合”：中国文化人的一种思辨情结

自 20 世纪初，西方文化的冲击波就搅动了中国文论的一泓池水。“别求新声于异邦”的“拿来主义”蔚然成风。但是，西方理论话语融入原汁原味的中国美学观念，仍然是中国学者孜孜以求的上游境界。王国维在中国传统诗词的言说方式中融入西方文论概念，曾经是学术的风尚。

“融合中西”的情结也在《电影话语新论》中游荡。作者用众所周知的“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”的传统审美创作比喻，来呼应西学的概念——“内向观察”，修正巴赞的《摄影影像的本体论》关于“介入”和“在场”的定义，质疑所谓“不在场”的观念，强调达到“胸中之竹”的艺术是以“心”阅读世界，而再现“胸中之竹”的摄影机机位话语，则凸显了自我意识的外化形态——“心象”，是潜在的“在场”。作者认为，现代主义电影是器重“胸中之竹”的表现主义或纪实主义电影，是肯定“在场”行为的语义美学价值和能动力量的电影话语。如是，西方电影文论中的“在场”和中国的“胸中之竹”式的美学就有了相同的理论归宿。如前一节所述，中国的“意象”美学与西方结构主义符号学的对接，也是《电影话语新论》为了“认识和把握影视话语及其意象符号的本质、特征、结构与风格，提升中国传统美学”而“融合中西”的尝试。

比中西美学合璧更大的话题，是全球化背景中电影的前景。《电影话语新论》坚信：“全球化是现代文明发展中形成的一种基

本存在和整体意识”，全球化既是对民族文化的冲击，也是发展本土文化的机遇。在全球化语境中，中国电影既要永葆创新精神和独特的个性，也需吸纳人类的共同价值。民族电影不可能长久脱离当代电影全球化语境和世界电影市场而孤立发展。《电影话语新论》批评了认定美国电影就是“帝国主义文化”和“霸权文化”产物的偏执观点，批评了只见全球化与本土化的冲突不见对立两极相互渗透的广阔空间的“后殖民文化论”。

在“中西融合”的情结中，《电影话语新论》保持了相对的清醒。作者提醒公众警惕中国电影理论的知识谱系整体切换后“以西释中”的“套用”和“失语”，也警惕引入西方文化理论时的“误读”和膜拜。譬如，用弗洛伊德的里比多—性能量(libido)和“观淫癖”之说为纯商业化动机辩解，就是一个误区。《电影话语新论》引用了德国哲学家和美学家卡西尔的话，批评“在弗洛伊德精神分析学的神话理论中，所有神话作品都被宣称为是独一无二的心理素——性欲的变种和伪饰”。当然，《电影话语新论》的思辨立场是灼然可见的：西方的强势文化，也遮蔽不了保持牢固根底、基因与内核的优秀的中国传统文化。

六 存疑——再思辨的理由

认真的写作和积极的阅读，少不了思考、反问和质疑。《电影话语新论》文稿在让人认识了思辨的力量之后，也留下了两处可能引起质疑的值得商榷的立论。

之一，关于“非艺术化”。《电影话语新论》赞扬以纪实性的冲击力所体现的“非艺术化”是当代电影话语的一个显著特征与构成要素。如果“艺术”不仅意味人工的巧饰，也包括表现力的各种手段，那么“纪实”手段未必不是一种具有独特表现力的艺术。这是需要探讨的概念。

之二,关于引证。《电影话语新论》批评马尔丹“陷于自相矛盾的漩涡”,批评马尔丹关于“电影自一开始就是一门艺术。这一点在梅里爱的作品中是显而易见的”说法,是违逆电影发展史实的知识性疏漏,因为他忽略了电影初始时卢米埃尔的纪录电影并未成为一门艺术,只是梅里爱的作品才开始把电影“引上”艺术之路。学术的批评,需要有扎实的依据。所以,按照学术轨范,对照译文与法文原著是不可或缺的程序。也许,这是译文的缺憾呢?

诘问、对话、讨论和思辨的力量,有助于作者和读者达到共识。

一份阅读笔记,尚可为序?

目 录

序	崔君衍	1
第一章 重写电影新概念		1
一 理论的挑战		2
二 实践的挑战		9
三 市场的挑战		19
四 重写新概念		28
第二章 新媒体与新话语		45
一 当代人面对新媒体		45
二 新媒体产生新文化		50
三 新文化拥有新话语		57
四 话语的读解与噪声		64
五 重专业化与实践化		71
第三章 话语与语言言语		83
一 话语		83
二 语言		90
三 言语		103
第四章 意象说与话语论		120
一 立象与尽意		120

2 电影话语新论

二 意象与结构	128
三 造型及构成	141
四 意象与语境	153
五 意象与风格	163
第五章 机位语与人类学	175
一 景框的话语活力	175
1. 屏蔽与分离	176
2. 限定与延伸	179
3. 稳定与变化	181
4. 收敛与扩展	185
5. 客观与主观	187
6. 修饰与美化	191
二 机位与视点语言	193
三 在场抑或不在场	200
四 视点转换与引申	209
第六章 数字影像的魔力	218
一 传统影像与数字影像	218
二 数字影像创新与真实	230
三 数字影像与观念创新	241
第七章 空间及虚拟空间	254
一 空间的话语魅力	254
二 创造性虚拟空间	266
三 复合化与多样化	277
第八章 叙事话语的演进	292
一 叙事与反叙事	292
二 基本叙事范型	302
1. 两极式与融合式	303

2. 元结构与复合式	307
三 叙事语当代化	314
1. 直线型	314
2. 颠倒型	317
3. 并列型	319
4. 串珠型	322
5. 套嵌型	325
6. 回环型	329
7. 跳跃型	332
第九章 电影技术与话语	338
一 技术与电影话语	338
二 整体综合的动力	349
三 电影技术与智能	361
第十章 影视合流与合一	376
一 “连枝而同本”	377
1. 科技综合性	377
2. 广泛群众性	385
3. 语言共通性	391
二 “合流”不合一	398
1. 技术机制差异性	398
2. 本体本文差别性	402
3. 传播渠道区别性	408
4. 审美机制分离性	410
第十一章 纷繁芜杂后现代	416
一 处于当代话语语境	416
二 拥有当代话语表征	426
三 一枝当代电影奇葩	436

第十二章 话语观念的创新	454
一 话语创新与观念	454
二 让观念冲破樊笼	466
三 理论话语新突围	480
1. 科学化与群众化	481
2. 全球化与本土化	493
3. 综合化与个性化	501
 后 记	 516