

影视文化

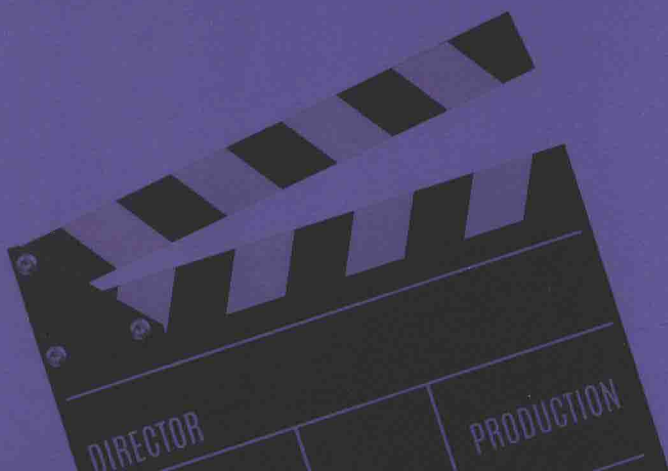
易存国 著

Screen Culture



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社



影视文化

Screen Culture

易存国 著

贵州师范学院内部使用



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

影视文化 / 易存国著. —杭州: 浙江大学出版社,
2019.9

ISBN 978-7-308-19314-6

I. ①影… II. ①易… III. ①电影文化—中国②电视
文化—中国 IV. ①J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 143406 号

影视文化

易存国 著

责任编辑 葛 娟

责任校对 刘序雯

封面设计 周 灵

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 杭州朝曦图文设计有限公司

印 刷 绍兴市越生彩印有限公司

开 本 710mm×1000mm 1/16

印 张 20.75

字 数 395 千

版 印 次 2019 年 9 月第 1 版 2019 年 9 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-19314-6

定 价 55.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社市场运营中心联系方式: 0571-88925591; <http://zjdxcbbs.tmall.com>

目 录

第一章 影像与影响	001
第一节 影像及其“影响”	001
第二节 视觉文化的现实	003
一、视觉素养理论	003
二、视觉文化转型	014
三、文化现实透视	016
第二章 影视文化概念	036
第一节 文化概念	036
一、文化考源	036
二、文化哲学	042
三、文化新旧	048
四、文化对话	051
第二节 影视文化	056
一、文化现代性	056
二、影视与文化	062
第三章 影视文化传播	067
第一节 传播历程	067
一、语言传播	067
二、书写传播	068
三、印刷传播	068
四、电讯传播	069
五、互动传播	070

第二节 传播方式	071
一、文化生产	071
二、文化传播	074
三、文化调节	075
四、文化消费	076
五、文化整合	079
第三节 传播功能	080
一、承继和传播文化	080
二、积淀和享用文化	081
三、选择和涵化(encultation)文化	081
第四节 影视传播	082
第四章 影视文化内涵	090
第一节 自然情性	090
一、影像中的“身体观照”	090
二、影像中的“身体运动”	096
三、影像中的“运动身体”	096
第二节 地域观念	099
第三节 民族意识	104
第四节 历史情结	108
第五章 影视文化产业	111
第一节 技术与真实	111
一、艺术与技术	111
二、真实与虚拟	113
第二节 影视与经济	121
一、电影经济	121
二、文化产业	130
第三节 文化软实力与影视文化安全	142
第四节 影视与知识产权	147
第六章 影视文化鉴赏	152
第一节 前提与内容	152
一、鉴赏前提	152

二、鉴赏内容	156
第二节 本体与主体	160
一、本体性特征	160
二、主体性特征	165
(一)意识形态性	165
(二)审美文化性	171
第三节 资源与要素	173
一、皮亚杰与格式塔	173
二、四大因素:感知、情感、想象、理解	175
第四节 接受与拓展	184
一、接受心境	184
(一)欣悦心境	184
(二)抑郁心境	184
(三)虚静心境	185
二、接受过程	186
(一)发生	186
(二)发展	192
(三)高潮	202
第五节 价值与意义	206
一、审美教育	206
(一)艺术的情感反应模式	207
(二)审美的情感陶冶	208
二、艺术治疗	209
附录一 中国影视文化纪略	213
附录二 最佳影评选录	297
附录三 佳片荐赏	311
附录四 电视电影三字经	318
代后记	322
补 记	325

第一章 影像与影响

人类无可救赎地留在柏拉图的洞穴里，老习惯未改，依然在并非真实本身而仅是真实的影像中陶醉。

——[美]苏珊·桑塔格

第一节 影像及其“影响”

《书·大禹谟》有言：“惠迪吉，从逆兄，惟影响。”

惠者，顺也；迪者，道也。其意为，顺着道理做，则得到吉庆；反其道而行之，则灾祸毕至；如影随形，如响应声。

“影”“响”意即“言语、行为、事情等对他人或周围事物所起的作用”。在视觉文化时代条件下，日趋重要的当代视听文化正是以其“影像”形式之“影”“响”在“影响”着这个时代及生活在该时代的芸芸众生。

如果断言我们当下正处于一个文化资讯高度发达的时代，其显著特征之一即“影响”及其带来的某种文化的“焦虑”，可谓一点也不过。如果说，“危机”即“危险”与“机遇”并存的话，那么，“影响”亦然。即，“影响”不仅以其“影响”的形式存在于我们生活中的方方面面，而且正实实在在地“影响”着我们的生活观念、思维方式、审美理念、生活方式乃至生活质量等；如果说，在默片时期，“影”较为具体地指称“电影”的话，那么，“响”则较为真切地反映了“有声片”问世以来的具体影视文化场景（见图1）。

作为现代大工业时代的新兴文化产业的重要内容，影视艺术的产生和发展不仅在更高层次上满足了人类的审美需求，而且，它还在相当大的程度上发展和改变着人类的生活方式和思维方式。可以说，20世纪人类文化的发展正是以影视为主体的影视文化发展，影像的视听语言已逐步取代了文字语言的主体地位，影视文化已经上升为现代社会中占据主导地位的文化形态之一。影视已不仅是可以与文学、音乐、舞蹈、戏剧、绘画、雕塑等相并列的艺术样式，它还超越



图1 《爵士歌王》



《爵士歌王》简介

了单纯的艺术和美学的领域,渗透到整体的社会生活文化之中,构成了对人类生活无所不在的影响。具体而言,它主要体现在以下几点:

首先,它是时代的文化结晶。从其诞生伊始,影视艺术就与纷繁复杂的人文—社会背景紧密相连。影视的生产与传播涉及政治、经济、科技、教育、艺术、风俗等人文社会科学领域,其所产生的大量精品无疑是时代的社会政治、经济和文化观念的最集中、最生动的体现。

其次,它的传播迅疾而深刻。从语言传播到文字传播、无线电传播,再到视听兼备的影视传播,空间和时间的领域逐次被拓宽。尤其是,影视凭借当代高度发达的视听技术所展示的时空领域空前的宏大与奇诡(视觉奇观),正与当代人的生活方式、感知方式、思维方式和文化心理结构相适应。可以说,当代人的时空观和思维度呼唤着当代影视,当代影视的时空观和思维度又提升着当代人,而这一切都是为了拓展人类在精神上的自由空间。

最后,它是总体的文化现实。“影视”不仅是一门艺术、一种现代技术手段、一种文化传播载体、一种文化产业,它更是一种“总体的文化现实”。这种“时代的文化结晶”必将绚丽多彩。

总之,“影响”是我们目前所处时代的典型写照,由此而带来的一系列问题便似乎可以理解了,纵使其间所出现的某些现象我们并不喜欢,甚或有些厌恶。但不容否认的是,这是一个需要“影”“响”(并列名词)且“影”“响”(并列名词)正逐渐产生更大“影响”(名词)的时代。

第二节 视觉文化的现实

一、视觉素养理论

(一) 西方“视觉素养”

美国南加州大学科学家的某项研究结果表明,一般人“视而能见”(与之相反的则是“视而不见”)的能力并非与生俱来,视力实际上像语言一样,是一种需要通过实践才能掌握的能力。

有报道说,美国男子迈克·梅3岁失明,2000年3月,在他失明40年后,经过在加州太平洋医疗中心接受干细胞移植手术,重获视力,但他至今仍在吃力地理解两眼收到的视觉信息,费力地学习如何看懂周围的东西。例如,他虽能理解静止中的东西、平面形状和颜色,走路也无须依靠导盲犬和手杖,但他却难以分辨树和树的影子。有人形容他所看到的世界犹如“一幅抽象画”。



迈克·梅的复明案例
及巴拉兹简介

迈克·梅这一案例说明,人类确有部分视力是与生俱来的,但另有部分视力却是随其年龄增长而逐步“习得”的。换言之,眼睛接收的视觉信息只是“视力”的一部分,脑部还须长时间学习来诠释这些视觉信息,这样才能真正将之拼成一幅有意义的影像。这也就同时意味着,当我们在观看貌似逼真的对现实的“拟像”(“仿像”“类像”等)时,我们要牢记:逼真≠真实。

这种“以假乱真”的影像并不是一种直接作用于人的视觉的物象,它与原始物体的高度类似性使得人们误以为对影像的接收不像理解语言那样需要长期的社会经验累积或高强度的专业训练,只需人的原始视知觉器官。其实,这只是其前提之一。在影像日益成为人类重要视觉对象的今天,影像传播研究与影像教养也愈发重要起来。

我们必须注意到“看”的两重性:其一,人类以感性经验为基础的“原始感官”上升为“理性感官”。人类原初就是为“看”而存在的,但这种“看”又常常被当成是一种脱离物质器官而依赖于内在视知觉的想象性活动。一个个客体形象跃入眼帘后,通过联想的作用,转化成视觉再也看不见的形象,变成精神的内容。长期的文字观看演练,使人们很为这种精神化的“看”而自豪,以为它是人类之所以人性化的重要途径。其二,由“理性感官”螺旋回转为“感性感官”。人类历史中的精神性思想之“看”走向极端,无形中剥夺了人们原初的诗意感觉,

因此“原始之眼”在理性主义泛滥的情况下,需要重拾原始的“诗性意识”。

匈牙利电影美学家巴拉兹在《电影美学》里关于人类从“看的文化”转变为“读的文化”又发展到“看的文化”这一演变,曾有趣地说:“在古老的视觉艺术的黄金时代,画家和雕刻家并不单纯地用各种抽象的形状和形式来填满空白的空间,而人在艺术家的眼睛里也不过仅仅是一种形状而已。”“艺术家能够通过手势或表情等外形动作来朴实地表现人的心灵。但是,自从印刷术发展成为人们在更遥远的距离外交流思想的主要工具以后,人的心灵便集中地表现为文字,因而不必再利用身体器官这一更精巧的表现工具。由于这个原因,我们的身体就愈来愈没有表情,愈来愈空虚。日久不用,机能便退化了。”“现在,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,不需要看许多文字说明,纯粹通过视觉来体验事件,人的性格、感情、情绪,甚至思想。因为文字不足以说明图像的精神内容,它只是还不很完全的艺术形式的一种过渡性工具。人类早就学会了手势、动作和面部表情这些丰富多彩的语言。这并不是代替说话的符号语,而是可见的直接表达肉体内部的心灵的工具。于是,人又重新变得可见了。”

可见,在电影这种视听文化传播形式出现之前,人几乎丢失了眼睛,或者只有“阅读”的眼睛,以及“看得见空间”(造型艺术)的眼睛。随着电影的问世,现在又有了“看得见时间”的眼睛。以前,人类由于学会了“听”与“读”,结果“遗忘”了“看”。而现在,由于理性的长期压抑,逐渐丢失了感官原始功能的我们必须重新学会“看”。因此说,“看”是符合现代社会“全面人”需要的一种物质——精神器官。

现代影像,尤其是艺术摄影图片、广告摄影图片、电影、电视剧和各种数字影像,多半不是或不仅是一种原始物象的反映、模拟、复制和电子化(数字化),而是在真实物象之上融合人的选择、加工、制作印痕的物像。大量接触影像的现代人,如果不了解影像,不学习如何理解、解读、欣赏影像,势必成为新视听时代的新文盲——“影像盲”。

(二)中国“视觉思维”

有学者认为,中国传统思维特征体现为一种“象”的思维,其根源是文字。文字不仅是民族思维的载体,而且还是民族思维特性之根。正是中西文字的区
别,构成了中西文化和思维方式的不同。就字形而言,汉字是由点画组成的,具有三维空间暗示的二维视觉空间效果,而且汉字的历史可以追溯到公元前 2500 年至公元前 2000 年的大汶口文化晚期。



大汶口文化
遗址简介

出土于山东大汶口文化遗址的陶器上,就刻有不同形体的复

杂图形符号和刻符,这些图形符号和刻符同后人总结的汉字组字规律“六书”有着一定的内在联系。由于汉字由图画文字发展而来,汉字的发展改变史又是图画文字的象形、象意特征渐次退化的历史,所以特定的文化形态虽然经历了一个不断符号化、线条化、轮廓化、抽象化的过程,但是该文字借其形而表其意的文化功能色彩却一直延续了下来。从文字的历史继承性这一角度来看,我们发现,在世界各大语言体系中,汉语有着独特的民族风貌,其结构特点同世界上其他文字尤其是占世界文化主流的西方语言文字相比,存在着明显的区别,具有自己的典型特征。汉字主要表现出以下几个特点:

第一,组织方式的灵活性。汉民族由于很早即受《易经》文化的影响,仰观天文,俯察地理,远取诸物,近取自身,培养了一种尚简和视观精神。《易经》曰:“易简而天下之理得矣。”中华民族的汉人祖先很早即知道从简易入手,用“一阴一阳之为道”这种哲学精神去统驭大千世界、万事万物、万理万情。因此,表现在汉语的词



《易经》简介

汇单位上,其大小和性质往往灵动性较强、可塑性较大、语词的弹性较强。各语素单位往往无一定的科学规范,在具体的语言环境中,完全可以随意由主体任意组合,随不同语气和意象情绪自由表现,由此形成强烈的语意空间。这种词义功能的发散性特征使得汉语句式呈现出“以一统多,多寓于一”的根本特征。这既便于学习,又能提供广大的创造空间。从作者方面来说,可以“造境”,提供了展示想象力的空间;从读者方面来说,可以启发出无尽的“联想”,为自由的感知提供了打通其他心理因素的契机。我们在古代诗文中经常发现耐人寻味的“一语双关”之妙境,即是汉字这一特点的具体体现。

第二,语词意义的互换性。汉语语词的意义往往是可以虚实互换的。汉语的虚词有相当大一部分是从发声词、收声词和语间助词转化而来的。随作者声气缓急强弱之不同,其词语的虚实可以相互转换。古人曰“上虚字要沉实不浮,用实字要转移流动”(《雅论》),“下虚字难在有力,下实字难在无迹”(《诗笺》),强烈地说出了古代汉字虚实转用的实际操作意义。至今,我们仍有“实字虚用”“死字活说”之法。当然,虚实相生,唯在可用。谢鼎卿在《虚字阐义》中说:“字之虚实有分而无分。本实字而止取其神,即为虚字;本虚字而特重按其理,即如实字。”所以,汉语语词意义的虚实互换又带来了表达意义的虚拟性和表达功能的陌生化效果。

第三,汉语节奏的音韵性。由于汉字基本上是单音词,一字一音,双音字甚少(多音字更是凤毛麟角,类似“黄金万两”之类的民间文字游戏可谓“视觉意象”的文字转换),所以在语意表达和语句铺排上面十分看重词汇的意义选择,语法和修辞的功能性要求居其次;而在词汇的音义选择上面,音韵上的协调平

稳才是至要。不论是中正平和,抑或是铿锵有力,一切都取决于语音的节奏感。《论文偶记》云:“一句之中或多一字或少一字……则音节迥异。”尤其是在诗词的创作中,主体情绪的自由抒发,其节奏的抑扬卷舒就不仅促成了创作之初对音义相谐汉字的取音而舍义,更带来了重音而味义的人文情调。汉语中多有利用谐音而达到双关效果的语言现象。“音”是诉诸听觉这一生理感觉器官的,而“义”却是诉诸人们意识理念的,需要人们调动内省力和丰富的想象力,才能达到目的。“音”是取悦耳目的方式和手段,而要真正达到语言文字意义沟通的功能,还得借助“音”的谐和之美来唤起对“意义”的认同。正因为此,中国历代文人中才有相当多的人去苦吟,在“推”“敲”的音韵背景下去“推敲”词汇背后的意义。

第四,汉语语法的重意而轻言。汉语固然也有一定的语法规范,有自成系统的程式化手段。然而,真正的汉语精神是向来不拘于语法和句法的。往往倒是那些独出机杼、恍若天成的打破程式的表达方式,才是神来之笔,方为上品。古人属文讲究“文以意为主”“意在笔先”“以意役法”,所谓“无法之法乃为至法”等,孔子亦有“从心所欲不逾矩”之说。可见,“法无定法”,以自然造化为师,畅心尽意地表达,即为“法”境。而那些往往局限于具体程式化、公式化、公文化的文章,因缺乏灵性,常为文人雅士所诟病。纵是以策论为典型属文的八股取士,也强调“以神统形”“以言得意”。肇端于《周易》的“言意”之辩最鲜明不过地说明了汉语重神而轻形、重意而轻言的文化取向。《庄子·外物篇》的“筌蹄之言”道出了“言者所以在意,得意而忘言”之要论。在此之前的《周易》阐发了“言不尽意,故立象以尽意”的见解,王弼以老庄解《周易》,得出“得意在忘象,得象在忘言”,进而达到一种“象生于意而存象焉,则所存者乃非其象也;言生于象存言焉,则所存者乃非其言也”的超越言、象之形而通达“意”之“神而明之”的结论。与此相适应,中国古典文艺即与古典审美文化精神达到了统一,在中国文论和诗论、画论、乐论中出现了“言授于意”(刘勰:《文心雕龙》)、“系于意,不系于文”(白居易:《新乐府序》)、“咏物固不可不似,尤忌刻意太似;取形不如取神,用事不若用意”(邹祗谟:《远志斋词衷》)、“须得书意,转深点画之间皆有意,自有言所不尽得其妙者,事事皆然”(王羲之语)。



六书简介

因此,汉字由“六书”带来的形意特征及其独特的功能性不仅使它在时间上得以延续,更在空间意义上将汉字传播到相邻的国度,如日本文字、朝鲜文字、越南文字、泰国文字均不约而同地受到了中国汉字的影响,日本文字甚至至今仍保留有大量汉字。中国书法之由具有实用功能性的工具而成为一门艺术,也与汉字的书画同源性有关。最终没有走向拼音化道路的现代汉字虽历尽数度简化但仍然

保留有原初的象形特征,这就一脉相承地承绪了中国独有的艺术文化精神。因此,有学者认为,中国书法甚至成为解读中国文化和符码的锁钥。世界上没有哪一种文字能像中国文字这样足以称得上是民族的文明象征。质言之,正是由于中国文字与中国人的思维方式紧密相连,相互推动,这种文化上的直观性、整体性、内省性、辩证性等才使得中国传统“视像思维”观念逐渐深入人心。

下面,我们拟结合《易经》来展开思考,以期深入挖掘“象”理论资源。

中国文化史上最早谈“象”的文字主要有《周易·系辞传》:“《易》者,象也,象也者,像也”;“子曰:‘书不尽言,言不尽意。’然则,圣人之意,其可见乎?子曰:‘圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言,变而通之以尽利,鼓之舞之以尽神。’”这里明确提出了“象”的“意”义问题。

老子(图2)《道德经》第二十一章中也明确提到了“象”。他说:“道之为物,惟恍惟惚。惚兮恍兮,其中有象;恍兮惚兮,其中有物。窈兮冥兮,其中有精,其精甚真,其中有信。”老子的“道”包括“象”,却又不孤立于有限的“象”,亦包含“气”。他关于“道”“气”“象”的论说就将“象”视为通“气”观“道”的捷径。承绪老子而来的庄子结合“道”,提出了自己的独到看法。



图2 老子画像



老子、庄子简介



图3 庄子画像

庄子(图3)《南华经》言:“黄帝游乎赤水之北,登乎昆仑之丘而南望,还归,遗其玄珠(玄珠即‘道’)。使知(象征‘理智’)索之而不得,使离朱(象征‘视觉’)索之而不得,使喫诟(象征‘言辩’)索之而不得,乃使象罔(有形与无形、虚与实之结合),象罔得之。黄帝曰:异哉!象罔乃可以得之乎?”这与前述《周易》之“立象以尽意”的观点总体上是一致的。而王弼的玄学背景以老庄解《易》,将庄子的“得意忘言”说发展为“得意忘象”说,从而不仅在“言”“象”“意”之辩上推进了一个层次,更在无形中将道家文化、儒家文化和佛学联系在一起,解“意”之时做了一个文化融合工作。因为他强调“意”而不可执着于“言”“象”,这种精神正与佛学家在言意问题上的见解相为表里。如竺道生认为“象者理之所假,执象则迷理”(《道生法师诂》),“忘筌取鱼,始可与言道”(《竺道生传》),即是要破执,越“言”超“象”,直

抵悟“道”的本相。而对于“意”的追索因为是与“道”的体悟相关,即与“艺术整体”追问相关,所以“意境”在后来走向“境外”之前即陷在了对“意”的往复译解之中。

王弼在《周易略例·明象》中说:“夫象者出意者也,言者明象者也。尽意莫若象,尽象莫若言。……故言者所以明象,得象而忘言;象者所以存意,得意而忘象。”在这里较早产生了“意象”概念。我们知道,“意象”的产生以及“言”“象”“意”三者的联系及其分界问题只是为了求得“意”的一种手段,而对“意”的理解又必须走近“象”,获得对“象”的整体认知和把握,这样,“象”实际上成为“意”的关键。孔颖达(唐代经学家)的《周易正义》释曰:“《易》卦者,写万物之形象,故《易》者象也。象也者,像也,谓卦为万物象者,法像万物,犹乾卦之象法像于天也;凡《易》者,象也,以物象而明人事,若《诗》之比喻也。”

汤用彤先生在《魏晋玄学论稿·言意之辩》里说得好:王辅嗣以老庄解《易》于是乃援用《庄子·外物篇》筌蹄之言,作《周易略例·明象章》,而为之进一新解,文略曰:“尽意莫若象,尽象莫若言。”然“言者所以明象,得象而忘言。象者所以存意,得意而忘象”。“是故存言者非得象者也,存象者非得意者也。”然则“忘象者乃得意者也,忘言者乃得象者也”。因此,“言”为“象”之代表,“象”为“意”之代表,二者均为“得意”之工具。圣人解《易》要当不滞于名言,忘言忘象,体会其所蕴之义,则圣人之意昭然可见。



魏晋玄学与
爱森斯坦简介

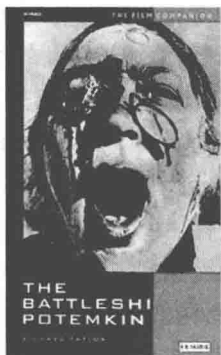
可见,中国古代对“言”“象”“意”关系的表述旨在说明:由于“道”具有某种本体性特征,不易把握,于是就借助于“象”来勉力表现之;而作为工具手段之“言”则是用以描述“象”进而接近“意”这样一种渐次接近的方式,从形而下的肉身行为逐渐靠近“道”的本体;“象”在表“情”达“意”上之于“言”的优先性,最近“道”“意”。

现在看来,这一思想可以视作中华民族借助于“视觉思维”去表达形上意念的精神资源。可惜的是,在以后中国文化实际发展中,言与象的关系却颠倒了。随着儒家思想的经典化,语言与形象的实际地位经过漫长的封建社会的重新整合,此消彼长,语言的霸权得以确立,以至于莘莘学子“从事于语言之末”,而至“图谱之学不传”,深具中华文化神韵的“意象思维”从而被淹没在“语言之末”中。

值得指出的是,苏联电影大师爱森斯坦(见图4、图5)在创立其享誉盛名的“蒙太奇”学派时,曾受到了中国文字形象表意特征的启发。



图4 爱森斯坦

图5 爱森斯坦的代表作品
《战舰波将金号》《战舰波将金号》
“蒙太奇”简介

爱森斯坦在《蒙太奇论》一著中说道：“最有趣的事始于第二类汉字——‘会意’，也就是‘综合的’一类。原来，两个简单的象形字综合起来，或者更确切地说是组合起来，并不被看作是它们之和，而是二者之积，即另一个向度、另一个量级的值；如果说，每一个单独的象形字对应于一件事物，那么，两个象形字的对列却变成对应于另一个概念。通过两个‘可描绘物’的组合，画出了用图形无法描述的东西。”他还举例说明这一现象，如水的图形加上眼睛的图形，就是“泪”；耳朵的图形放在门的图形旁边，就是“闻”；而犬和口是“吠”；同理，口和鸟就是“鸣”，心上有刀就得“忍”；等等。对此，他不禁惊讶地惊叹：“这不分明就是蒙太奇吗？！是的。这和我们在电影里尽量把单义的、中性含义的图像镜头对列成为有含义的上下文和有含义的序列的做法完全一样。这是任何电影叙事都必不可少的方法和手法。而其最集中、最纯粹的形态，正是‘理性电影’的出发点。”

无独有偶，法国汉学家葛兰言(Granet)同样在中国语言文字中发现了类似特征，他说：“中国人所用的语言，是特别为‘描绘’而创造的，不是为分类而创造的，那是一种可以触发特别感情，为诗人或怀古家所设计的语言，而不是为了下定义或判断而设计的语言。”其字里行间所不知不觉流露出的赞美之情真切地让人感到他对汉字颇有会心之处。

世界著名符号学家艾柯(Umberto Eco)说得好：“观念是事物的符号，而图像是观念的符号，符号的符号。”如果说，图像是观念的符号，我们要说，文字在表现观念上面则是更早的符号；如果说，图像是表象的符号，文字则是内在的符号；如果说，图像符号主要借助于视觉，那么，文字则不仅借助于视觉，更由表及里深入人的精神层面。

我们认为，由于中国文字通向书法，而书法之“动”带来了时间性的空间走势，

是为“纸上的舞蹈”，舞之节奏化为动态的时间性潜流，这种意趣的追求使人们从中发现了书法的真精神，即借“舞”形以传“气韵”，借“节奏”以达“生气”，从而将书法艺术（乃至绘画等艺术）一同送入默会感想与冥念的形神合一、动静合一、时空合一的超越境界，极大地调动了汉字的多重功能和华夏民族的深层文化心理。正是由于书法作品中贯通有一种“笔走龙蛇”的乐舞精神，中华艺术才以其至诚本真的生命性、广博深邃的时空性、气象万千的历史性和辩证演进的涵融性将书法艺术带入了一个新的天地，进而达到了“代表着中国人的宇宙意识”这一高度。也正因为如此，“中国画里的空间构造……是显示一种类似音乐或舞蹈所引起的空间感性。确切地说：是一种‘书法的空间创造’。中国的书法本是一种类似音乐或舞蹈的节奏艺术。它具有形线之美，有情感与人格的表现”（宗白华语）。该论断为我们深入理解中国式“视觉思维”给出了明晰的注解。

（三）视觉文化再认识

我们认为，人是拥有生命意识，并能够将其形式化从而唤起情感共通的生物。其中，图像与影视文化正满足了人类这一愿景。

其一，人类学论断。乔治·阿甘本（Giorgio Agamben）认为：“人是看电影的动物。”

从人类学角度出发，乔治·阿甘本曾说：“人是唯一一种对图像本身感兴趣的生物。动物也对图像很感兴趣，但会被这些图像所欺骗。我们向一条雄鱼展示雌鱼的图像，它就会射出精液，或者向一只鸟展示另一只鸟的图像，以此引诱它，它就会上当。但是一旦动物知道了那是图像，它就会完全失去兴趣。”“但是，人是一种不同的动物，他（她）一旦确认那是图像而不是实物本身，他（她）就开始对图像产生兴趣。由此可以解释人类对绘画和电影的热情。用我们这个特殊的观点来给人下定义，那就是：人是对绘画和电影感兴趣的动物。”“人是看电影的动物。”

其二，本体性论断。影像（“影响”）的实质即记录与传达。

主体以技术为手段来记录主体化行为及其世相，以传达、传播意义与情感等。这首先是银幕，然后是形式、图像，接下来是这种看不见的文字对图像进行的沉默的诠释，最后才是严格意义上的文字，这种文字是一种随文化改变而改变的结果。于是，人们从孤立符号的图画文字过渡到了彼此相互联系的象形文字。“就是这种表现‘本质’的思想，这种能够繁衍出一种新颖‘形式’的思想创造了文字。”

可以说，电影唯一的支撑和物质的纽带就是银幕，而不是影片所在的胶片。这种被附加了一种“思想”的银幕奠定了图像与电影观众之间的联系，并通过时间

将这种联系与史前人类投射在洞穴内壁上的图像所做的沉思相比较。如今,我们再也没有产生洞穴壁画的社会条件了,借助电影形式,穴壁变成了这个世界在身上凿开的一个洞口。也正是如此,戈达尔才以“影像”的形式直接来书写“电影史”而尽力摆脱文字书写。让-吕克·戈达尔在《电影史》(见图6)中说道:

电影的历史是伟大的历史,它比其他历史都伟大,因为它能够将自己放映出来。……电影代替观众将不存在转变为存在的方式;它有条理地教会我们什么是存在;教我们懂得存在不是什么具体事物,延续下来的才是存在本身,而观众的目光真正注视的是作为事物本质的世界的变化。在影片放映之后,观众便拥有了这种奇特的可以延续的经历。在走出电影院的时候,仍然能够强烈地感觉到那种奇妙的感受。



让-吕克·戈
达尔简介

让-吕克·戈达尔在电影《蔑视》一开场就说:“电影取代我们的眼睛,引领我们进入一个能满足我们欲望的世界。”从某种意义上说,电影就是为了满足我们从外部观察自己的愿望,就像别人看我们一样。有人说,它是一门像吸血鬼一样吸走人的生命却又使之永生的艺术。正因此,电影是向心的,是由外而内的,电影把观众逐渐带向银幕,深入角色的内心世界,进而促使人们思考,无论“从感觉到思想”(斯特劳波语),还是“从情感到思想”(卓别林语),“从思想到感觉”(爱森斯坦语),“从思想到情感”(罗西里尼语),等等。作为现代艺术,电影的首要意义就在于其视觉世界语的渗透情结。



卓别林、罗西
里尼简介



图6 让-吕克·戈达尔的《电影史》