

电影符号学与电影意象论比较研究

——探寻中国电影学派理论建构的基石

潘 源

[内容提要]西方的电影符号学主要以语言作为参照研究电影的符号特征,把电影作为一种特殊符号系统和表意现象进行研究,使西方电影理论步入现代阶段。然而,若为电影总结一套类似于自然语言的词汇系统和语法规则,忽略电影艺术主要通过影像表意、叙事的感性特征,则难免陷入研究的瓶颈。电影意象论基于中华文化深厚的理论资源,强调“立象以尽意”“喻意象形”等传统美学理念,融合具象与抽象、理性与感性的思维模式,不但契合电影“以象表意”的媒介特征和创造法则,而且能够凸显电影艺术的美学特质,从而构成“中国电影学派”理论建设的重要基石之一,彰显中国电影学派的学术品格与民族风范。

[关键词]电影意象论;电影符号学;中国电影学派;理论建构

DOI:10.16364/j.cnki.cn11-4907/j.2019.10.005

符号和意象都是承载和传递信息的中介,藉以交流知识、思想和情感。包括电影在内的任何传播媒介都需借助某种符号或意象将艺术信息传达给受众,并通过受众的读解而产生意义与价值。在西方,语言被认为是人类社会最重要的符号系统,思想通过语言得以显现。因此,对于西方学者而言,“一切非语言学的符号系统都有赖于纯语言,结构主义语言学应当成为一般符号学以及艺术符号学的蓝本”^[1]。所以,语言分析方法成为西方学界认识和理解电影表意系统的主要路径。然而,中国先贤曾经指出“书不尽言,言不尽意”,提出“立象以尽意”^[2],这使中国学者在研究与阐释“以象表意”的电影艺术时很少借助语言学的抽象概念和规则,而是直接探讨电影的具象表意机制,构建电影意象论。应该说,中西不同文化渊源和学术视角下的电影理论各具特色,反映了抽象思维和形象思维的不同取向,但两者都是人类智慧的结晶,且具相融共通之处。这就需要我们在比较与分析的基础上汲取西方电影研究成果中的有益养分,同时发

掘中华民族传统文化的优质资源,构建葆有本土特色的电影理论体系,形成能够与世界对话的标志性电影话语,以此夯实中国电影学派建设的理论根基。

一、西方电影符号学的沿革及困境

符号是指代事物的标记、记号。符号学则研究符号的意义、本质、发展变化规律以及人类使用符号的法则。20世纪初,瑞士语言学家费尔迪南·德·索绪尔和美国逻辑学家查尔斯·桑德斯·皮尔斯分别提出了自己的符号学思想,成为电影符号学的主要理论来源。1964年,法国学者克里斯蒂安·麦茨在《传播》学刊发表了《电影:语言还是言语》,以索绪尔的结构主义语言学理论为基础,首开“电影符号学”之先河,把电影作为一种特殊符号系统和表意现象进行研究,使西方电影理论步入现代阶段。

(一) 以语言分析为重的电影符号学

语言在西方哲学中居于核心地位。海德格尔曾提出“语言成为存在之家园”^[3],杜威明言“吾谓思维无语言则不能自存”^[4],卡西勒将语言当作人类文化这一“符号世界”的关键,索绪尔则主张通过语言研究达成符号学之自主地位。因此,麦茨认为,以往的电影语言研究之所以不成功,是因为研究者仅在比喻层面将电影作为语言,并未涉及语言学的任何成果。正因如此,麦茨运用索绪尔的语言学模式和概念对电影进行研究,探索电影产生含义的各种过程。他认识到,电影影像的能指和所指几近合一,并无自然语言音素和词素那样的“双重分节”,所以更接近于句子,而非指向单一的字词,故而从电影句法角度提出“非时序性组合段”“顺时序性组合段”“平行组合段”“插入组合段”“描述组合段”“叙事组合段”“交替叙事组合段”“线性叙事组合段”八大组合段,用以分析影片的叙事结构。

与麦茨不同,意大利导演及理论家皮埃尔·保罗·帕索里尼认为电影语言拥有“双重分节”,即“影像—符号”和影素。他发表了《诗的电影》(1965)和《现实的书写语言》(1966),尝试建构电影语言文法,提出电影的“再生产(或拼字)语式”“名词化语式”“修饰语式”和“口语化(或句法)语式”,从象征、省略、隐喻和换喻等修辞层次考察电影形式。英国电影理论家彼得·沃伦则借助皮尔斯范畴论中的“三分法”,在其著作《电影的符号和意义》(1969)中将电影符号分为象形、指示和象征三类,并

把影片归入不同的符号体系。20世纪60年代末,意大利符号学家安伯托·艾柯发表了《电影符码的分节》(1967)和《不在的结构》(1968),并在70年代出版了《符号学理论》(1976)一书,将影像当作符号,将决定符号功能的条件看作是符码,并对电影符码进行三重分节,即将单个视觉画面分为象形图像、象形符号、象形意素三节,再将连续画格组成的历时性段落分成动态图像、动态形素和动素,并提出“感知符码”“认识符码”“传输符码”“情调符码”“形似符码”“图示符码”“体验与情感符码”“修辞符码”“风格符码”和“无意识符码”十大符号系统^[5],努力使电影符号学超越结构主义语言学的限制。

20世纪70年代,麦茨出版了《语言与电影》(1971)和《想象的能指》(1975),将语言学和精神分析相结合,形成以心理结构模式研究电影的第二电影符号学。麦茨以“想象的能指”为脉络,诠释电影的镜象特征及其认同机制,分析电影与梦的联系与区别,探讨电影的隐喻(凝缩)与换喻(移置)等修辞方式,将电影符号学研究的对象从电影文本延伸至电影观众主体,扩展了电影符号学的功能与价值。进入21世纪,美国电影学者戴维·罗德维克发表了《电影的虚拟生命》^[6],其中援引麦茨的电影符号学理论,运用“电影/影片”“电影的”“想象的能指”等概念探讨数字电影的虚拟特性^[7]。

总体而言,西方电影符号学将语言学、逻辑学、精神分析等学科的研究方法与成果引入电影领域,虽然挑战了以巴赞的“摄影影像本体论”和克拉考尔的“物质现实的复原论”为代表的经典电影理论,但无疑扩展了电影研究的视野与内容,确立了电影的学科地位,并使之进入现代电影理论与批评领域,为电影的当代性阐释提供了丰富的学术资源。

(二) 电影符号学研究的局限与瓶颈

然而,西方的电影符号学主要以语言为参照研究电影的符号特征,尝试为电影总结一套类似于自然语言的词汇系统和语法规则,这在一定程度上将电影生动鲜活的视听语言等同于抽象的文字符号,忽略了电影艺术主要通过影像表意、叙事的感性特征,从而难免遇到瓶颈。

一方面,就本体而言,电影与语言虽然都是表意系统,但前者的具象表意与后者的抽象表意存在本质区别。在德国哲学家恩斯特·卡西尔看来,艺术只是特定意义上的语言,即直觉符号的语言,而非文字符号的语言^[8]。黑格尔在《美学》中指出,“艺术的任务在于用感性形象来表现理念,以供直接观照,而不是用思想和纯粹心灵性的形式来表现,因为艺术

表现的价值和意义在于理念和形象两方面的协调和统一”^[9]。安德烈·巴赞也拒绝将影像等同于语言符号,认为影像不是从具体现实中抽离出来的概念,更不是具有任意性的象征物^[10]。法国学者热拉尔·德勒达尔也认为,符号这一概念仅能有限度地适用于文本符号学,而不适合或至少不是最适合描述影片及其他一切由影像主导的体系^[11]。其实,麦茨研究电影语言的出发点之一便是比较电影语言与自然语言的异同。经过十年努力,他得出的结论是,电影语言并不符合索绪尔的“语言”定义,因为电影是没有语言系统的语言。他提出电影语言与自然语言的四点基本区别:其一,电影与观众之间不存在双向交流,故不属于通讯领域,而是一种表意系统,属于“意指”领域;其二,电影语言与自然语言的内部组织不同,自然语言能指和所指之间的意指性联系具有任意性和约定性,而电影影像的能指与所指之间的联系则以“类似性原则”为基础;其三,自然语言存在分节性结构特点,其字词语素、音素等层次中的成份具有离散性,可以确定基本的离散单元,而电影语言没有这类基本的离散性单元,即“镜头不可相比于字汇中的词”,因为“它已是一个基本上自由组合的结果”^[12],所以,电影的语言特性之一在于镜头的组合方式;其四,电影的基本单位呈连续性,无法对其表达面进行分层切分,即难以对连续完整的银幕形象加以有规则的形式解剖^[13]。所以,麦茨指出,“电影之奥秘仍在于能够藉由其影像表现出现实世界之丰富”^[14],认为电影首先是一种影像的话语。

另一方面,就方法论而言,语言分析方法并非阐释和描述电影艺术的最适当工具。1981年3月,英国人林赛·安德森在《卫报》上反对用源自语言学的分析方法研究和诠释艺术作品,认为“尝试依据科学且富有逻辑性的观点来研究艺术作品,千方百计地用某一普适的法则替代单纯的相似性,用某一普适的公式取代直觉”^[15]的做法并不可取。他明确指出,在电影评论中,结构主义运动是有害的,因为它试图用一种文体学分析替代诠释,替代对含义以及影片人性层面的探寻。法国哲学家吉尔·德勒兹在一次访谈中也谈到,尝试将语言学应用于电影是一个灾难,以语言学模型为参考的最终结果总是说明电影有别于语言^[16]。法国电影学者让·米特里在《电影符号学质疑:语言与电影》中也指出:“在分析和‘展现’一部影片的时候,符号学能够发挥作用,但是若要从中总结出可以运用于所有影片的法则、编码方式和规则,符号学却终将败北。”^[17]他认为,电影的表意系统受制于多种影响,与语言学的规则格格不入,无论是叶姆斯列夫的结构主义语言学、乔姆斯基的生成语法学,还是格雷马斯的语言学,它们的规则

都无法转嫁于电影的表意系统。在此,他致力于一种没有符码或至少没有既定编码体系的符号学。在这种符号学中,语言只是一个主要的参考因素,并非模型。他强调电影是外在世界和事物的影像,并断言影像与语言不可相提并论。

可见,电影符号学遇到的困境主要源于忽视了电影与自然语言表意方式的差异,即电影表意手段是活动影像,而非抽象文字,拘囿于语言学的推导性认识自然无法透彻阐释电影声画语言的表意特质,而这恰恰是基于语言学研究的西方电影符号学难以回避的要害问题。

二、中华电影意象论的渊源及体系

与西方以语言符号为基础研究表意现象的倾向不同,中国古代先哲强调“言”以表“意”的局限性。《周易》记载“书不尽言,言不尽意”,主张“立象以尽意”。庄子谈及“语之所贵者意也,意有所随。意之所随者,不可以言传”^[18],点明“言传”总有不及之弊。西汉学者桓宽认为“言不尽物”^[19]、语不称象,指出语言无法完整展现万物形貌。三国时期,魏国学者王弼已深悟并强调“尽意莫若象”“意以象尽”^[20],体现出我国传统文化中对以“象”表“意”方式的偏重。所以,中国传统的意象思维切中电影主要通过影像表意的媒介特征,在研究与阐释电影艺术方面独具优势。

(一) 电影意象的构成与风格创造

意象是客观物象和主观情思融合一致而形成的艺术形象,其本质特征便是“喻意象形”^[21],即以客观自然界的物象作为媒介,传达“象外”之“意”、言外之“喻”。在构成意象的“象”与“意”两个元素中,“物象为骨,意格为髓”^[22],两者表里相衬、形神统一,体现出“妙有虚实”^[23]的中华传统美学观念。

中华意象论滥觞于周代至春秋战国时期,形成与成熟于汉至唐宋,绚烂集成于明清,并传承至今。《周易》所谓“立象以尽意”,不仅记录了古人取法万物形象及其变化“画卦立象”,并以“易象”占卜祸福吉凶的史实,同时也体现出“观物取象”、以表层之“象”传内里之“意”的传播理念。东汉思想家王充整合了前人在不同时期提出的“象”“意”概念,于《论衡》中首次将两者结合而提出“意象”概念。南朝思想家刘勰在《文心雕龙》中提到“独照之匠,窥意象而运斤”^[24],强调有独到见地的匠师必须根据头脑中带有意念的形象进行创造,揭示了意象生发“文外曲致,言所不

追”的含蓄之美,实现了中华文化从“易象”哲学思维到“意象”审美思维的飞跃,使富有中华文化特色的意象美学斯为大备。自唐尔后,意象说伴随文学艺术实践的发展日臻丰实,又渐次生发了艺术意象领域的结构学、风格论、功能说、审美学、鉴赏学等种种理论学说。在中华民族数千年的历史发展中,意象论不仅在文学艺术领域被践行和引申,而且为诸多近现代电影创作者与学者的总结所辉映和印证,从而为当代电影意象论提供了丰富的内容与理论的架构。

作为一种艺术符号,电影意象主要由“象”与“意”及其不同的组合项构成。其中,电影意象之“象”对应符号的能指,包含影象、声象、事象与境象“四象”。在此,“影象”即影像,由人、景、物、光、色这“五要素”构成,即为借助电影技术与设备实现动态化的图像符号系列;“声象”指伴随影像的自然音响、效果音响、话语声、音乐声和无声等形态;“事象”是电影影象、声象符号在时空中动态化、连续化的信息流形态,呈现为片中人物或事物存在与运动的过程,表现为或和谐、或矛盾的陈述形态,构成电影的叙事整体;“境象”则是电影影象、声象、事象共同营造的环境氛围以及为受众所感知的境界之象,其中既包括客观的物象实境,也包括主观的心象虚境和情景交融、虚实相生的意境。

电影意象之“意”对应于符号的所指,体现为意指层和内涵层的“意涵”或“意蕴”,是寄寓于电影表象之内的欲、情、思、识、理、道。其中,“欲、情、思”属于主观领域的生理或心理机制,显现为不同程度的欲望、感情、思维;“识、理、道”则是客观万物自然蕴含的本质、规律经由主体的理解而形成的认识、理念乃至观念、学说、理论。所以,电影意象之“意”隐含不同形态、不同程度的心理性、情感性、思辨性与倾向性,体现出“托寓万物,因浅见深”“以含蓄天成为上”的审美创造原则。可以说,电影意象及其美学的“价值与意义”蕴涵在“象”与“意”或应合、或乖离的结合形态之中。

就风格而言,意象“有造境,有写境,此理想与写实二派所由分”^[25]。在电影意象的整体构成中,象与意两个元素所占比重的差异可以呈现出不同的风格特征。譬如,占据主导地位的若是客观实在之象,影片便倾向于重写实的纪实风格或现实主义风格;占据主导地位的若是主观虚灵之意,影片则偏向于重表意的幻想风格或现代主义风格。但所有影片都是在上述两极对列项的交融渗透中进行创造,且意、象构成元素的多元配置更可衍生出纷繁多彩的审美意象和风格类型。并且,电影的审美过程和意义

创造效果还取决于观众对影片意象的阐释与接受,进而形成各种审美体验与理解模式。

首先,技术发明为电影纪实意象风格的确立提供了现实可能性。电影摄录设备的自动生成方式使影片得以“应物象形”“随类赋彩”,运用声音、色彩、立体感等一应俱全的表现手段真实再现了外部世界。这种以“立象”为“本”的纪实意象风格强调对现实的完整模拟,追求“仿真”和“不让人介入”的再现性,其“物像的存在如同指纹一样反映着被拍摄物的存在”^[26]。法国影评家安德烈·巴赞便是基于电影的这一特质,在参考法国导演路易斯·卢米埃尔、美国导演罗伯特·弗拉哈迪等的纪录片以及意大利新现实主义电影的基础上,提出了“完整的写实主义的神话”理想^[27],阐发了机械复现现实的纪实主义美学。

然而,电影纪实意象的意指对象虽注重客观因素,但也是思维的对象化产物。可以说,自然界的天然物象只要融入媒介世界,经由传播者注入信息,便会成为“意化”之象,即如清代美学家刘熙载强调的“有寓理,有寓情,有寓气,有寓识。无寓,则如偶人”^[28]。电影意象之“意”有显义与隐义之分,但并不存在“无意”之象,即使有的影像或图像貌似“无意”,却有可能将观者引入“晦义”的迷宫,以曲折的方式向观众传情达意。譬如,英国导演德里克·贾曼辞世前的最后作品《蓝》(1994),全片77分钟只有话外音和自始至终的蓝色,这是因为残酷的艾滋病导致贾曼双目失明,一片湛蓝的客观视像构成了神秘而沉重的主观世界,寄寓了他对生命的眷恋和对死亡的理解与体验。美国导演戈弗里·雷吉奥和作曲家菲利普·格拉斯制作的音乐诗式纪录电影《生活三部曲》(1982—2002)并无情节、对白和旁白,全凭影像画面和配乐阐释主题,分别以缩时、延时摄影技术或辅以数字技术,主观化地纪录与诠释了现代科技制约下的当代人类生活。所以,倘若主观方面的自我一极得以强化,重心偏向主体性,即便是纪录片,其意象也会演变为“主观纪实”风格。

同重在自然生成和“写境”的纪实主义、现实主义美学相较,现代主义风格重在“造境”,其意象创造强调“以意为主”,甚至“专以意胜”,注重人类内在世界和创作者“自我意识的外化”,通过主观化的“取境”“构象”“造境”乃至变形化的“离形得似”,努力获得主观内在的真实,即“意取象外神”的神似真实,追求“象外之象”和“言外之意”,致力于影片创作者主体与欣赏者主体两个“自我”、两种主观能动性的对接。所以,在现代主义的电影意象系统中,意象之象成为“寓理之具”,理念在象与意的

接合中占据支配地位,形成“主观意象”风格。譬如,20世纪20年代前后,德国表现主义代表作《卡里加里博士的小屋》(1920)将全片意象纳入精神病、妄想狂的主观视界,构造出一个违逆透视规律和比例的梦魇般的变形世界。西班牙导演路易斯·布努埃尔的超现实主义影片《一条安达鲁狗》(1928)全然摒弃了传统的叙事逻辑和惯用模式,创造了诸多异于常态的潜意识隐喻意象,构建出梦幻的奇境。

在电影意象系统中,更多的影片则以“意与象合”为本,其中的意和象大致处于均衡状态,但往往借助虚实互融的隐喻意象创造独特的艺术韵味。譬如,俄罗斯导演安德烈·塔尔科夫斯基在其编导的《镜子》(1975)中,将“镜子”作为主题意象,所有的梦境和想象空间都以记忆空间和现实空间里真实生活的“倒映”镜象或幻化形态出现。其中,年轻母亲与阿辽沙的前妻娜塔丽娅、少年阿辽沙与儿子伊格纳特均由同一演员饰演,形成互为“镜中象”的同构关系和互补结构,隐喻人生和人类命运的某种传承性与普遍性。在美国喜剧片《单身汉》(1999)中,吉米·夏农信奉自由的单身生活,把单身生活喻为奔腾不羁的野马,视婚姻如“套牢”野马的绳索。因此,当新娘在婚礼上依循惯例向单身女士抛花时,伴随影像画面响起了马蹄声和野马被套的嘶鸣声,构成隐喻意象,不只表现了当代美国社会生活由性解放和独身主义向传统婚姻与家庭观念的回归,而且在艺术形式上散发出突破传统套路的清新气息。

可见,电影创作需要凭借现代技术将物象与心象转化为影像与声音,通过声画造型、表述结构与主观意识表达的相互依托和有机统一,做到虚实相映、意象应合,努力体现出个人化的独创性、哲理化的思辨性、时空化的心理性、形式化的美感性,才能构成电影艺术风格的多样风貌,实现“物象”的“心化”,在电影艺术的意象创造中追寻意义,获得感悟。

(二) 中国电影意象论的发展脉络

在中国,意象论不但延展于文学、绘画、音乐、舞蹈、建筑、戏剧、戏曲等领域,也随着1905年中国电影的问世,逐渐渗透于电影创作实践与学术总结之中,推动中国民族电影理论及美学观念的形成与发展。

电影作为舶来品传入中国,早期在京津一带名为“电影”,于江浙等省则称“影戏”。1924年,周剑云、汪煦昌在《影戏概论》中指出“凡深奥的学理,用言语讲解,不易明了者,用影片映演,必易领会”^[29],点明相较于自然语言,电影具有以象表意的通俗易懂性。1925年,周剑云、程步高在《编剧学》中也提到,“文艺是一种描写思想的工具,电影也是一种表现思

想的物件”^[30]，即“尽意”的艺术符号体系。1947年，郑君里的《角色的诞生》论及以意象思维指导电影演员的角色创造，其中谈到演员创作需“通过形体来构思一个角色的意象”，强调“意象经营，先具胸中丘壑”^[31]。著名演员赵丹对中华意象论的“妙有虚实”“动静互衬”“立意新颖，意境为先”^[32]等精髓亦具有独到参悟，并将之用于实践，既把诸如《乌鸦与麻雀》（1949）中“小广播”之类的平民小人物演得活灵活现，而且塑造了李时珍、林则徐、聂耳、许云峰等熠熠生辉的银幕形象，为中国电影的意象创造抹下一道道重彩。

中国第三代导演对于意象美学的领悟也体现于其创作构思之中。其中，水华在1959年执导影片《林家铺子》的美学设想中阐明，该片特色应为“外朴内蕴”“意在言外”，即“超越形似”，令“画面止而意未尽，音响绝而情不绝”^[33]，从而追求一种意境和韵律。他还强调，影片需“既有来自民族社会生活的精确，而又具有高度概括力的现实主义描写，也要来自中国美学精髓的诗情画意，达到高度的历史价值和美学价值的统一”^[34]。1963年，谢铁骊执导的《早春二月》力图突破传统故事片模式，将造型性与意识性相结合，在情景融合上达到水乳交融、浑然一体，获得味淡情浓、言简意丰的效果，深得意象美学精髓，以细腻抒情、意境优美著称。1981年，谢晋在《〈天云山传奇〉导演创作随想》中专题论述了如何通过电影意象创造揭示人物内心世界。其中，针对“我们的许多电影语言还停留在讲清故事的阶段”^[35]，他强调电影艺术需以银幕之象寄情喻意，表现人物复杂的心理活动。

第五代影人张艺谋从执机拍摄《黄土地》（1985）时起便遵循“作画贵在立意，意在笔先”的传统美学理念，以“大象无形”和“必有立意”^[36]的意象观念及创新意识，踏上冲刺中国乃至世界影坛的起跑线。在《〈黄土地〉摄影阐述》中，张艺谋融合了传统文论、画论的相关观点，不但详细阐述了运用电影意象中色彩、光线、构图、运动等造型要素的美学原则，还指出影片造型应“含不尽之意，见于言外”^[37]，强调意象造型需要简洁凝练，具有概括性和辩证性，从而突出民族性。此外，他导演的《红高粱》《菊豆》《大红灯笼高高挂》以及同为第五代导演群体的陈凯歌的《霸王别姬》，张军钊的《一个和八个》，吴子牛的《喋血黑谷》《晚钟》，黄建新的《黑炮事件》等影片也都以写实与写意相结合的隐喻型、寓言型乃至散文诗型电影意象叙事为中国电影艺术作出了独特贡献。

可见，在中国电影发展过程中，对意象美学特质的思考和探讨一直体

现于电影的创作实践与理论总结之中。这些观点虽因时代不同而呈现出多样化的视角和韵味,但都折射出中国电影创作者生活感悟与艺术理解的光辉,并融有中国古典美学的诗情画意,留有中华传统文化的印记,最终凝聚为中国本土电影理论的重要内核。

三、中西互鉴中发展的电影意象美学

意象是中华文化视界中独具本土色彩、拥有独特指向且与主客观自然界密切相连的文化符号。无论是意象的“象”与“意”,还是符号的能指与所指,其意义与价值都在于“形象”与“理念”的协调和统一。总体而言,中国的电影意象论不但能够阐释包括西方电影在内的世界电影艺术,而且也符合西方对于符号的认识,具有一定的通约性,反映了中西方学者对于艺术形式的共通性思考。

(一) 西方学术视域中的意象观

作为人类灿烂文化成果之一的电影意象论不仅凸显了中华民族特有的研究视角和审美取向,而且作为理论体系,与西方的电影符号学一样拥有独立的概念体系、分类原则和结构层次。虽然二者各有侧重,但仍能体现出不同文化背景下理性思考的某种关联与呼应,为中西方理论界的对话或对接提供了潜力和可能。

“意象”在英文中为“image”,法文中为“imagery”,德文中为“idée”,都指“根据现实自然所提供的材料”、由“想象力所形成的一种形象显现”^[38],实质都是客观“物象”与主观“意识”的整合,即“象”之能指与“意”之所指的结合体。

关于意象概念,西方也多有阐发。譬如,德国哲学家黑格尔在《美学》中强调,“意象就不再使人想起一个具体的感性观照对象,而直接想到它的抽象的意义”^[39],表明“意象”的价值在于以“感性观照对象”揭示“抽象的意义”,即“立象以尽意”。奥地利心理学家西格蒙德·弗洛伊德在《精神分析引论》中指出,“梦的工作也有一定的活动,因为白天的愿望往往入梦而变为现实,思想则往往变为视觉的意象”^[40],阐明梦中的现实“意象”是“思想”之“意”与“视觉”之“象”的结合物。德国哲学家恩斯特·卡西尔在《人论》中论述反思问题时,提到“当他从涌向他诸感官的全部游离恍惚的意象梦境中,能够集中于醒着的一瞬,自动地细想一个意象,清晰地并更加宁静地观察它,并且抽象出能够向他指明对象是这

个而不是另一个的特征”^[41]，指明意象已有别于客观物象，是客观之象与恍惚之意的融合。深受中国传统文化影响的意象派诗歌运动代表人物埃兹拉·庞德将“意象”定义为“瞬间实现的理智和情感的综合体，其目标是准确实现外在客观事物自己发生变化或者转化成内在、主观事物的那一瞬间”^[42]。法国哲学家米歇尔·福柯在《疯癫与文明》中说，“这个意象世界的一个基本变化是，一个多重意义所具有的张力使这个世界从形式的控制下解放出来。在意象表面背后确立了如此繁杂的意义，以至于意象完全呈现为一个令人迷惑不解的面孔。于是，这个形象不再有说教的力量，而是具有迷惑的力量”^[43]。他所说的“意象世界”正因由多重“意义”与“形象”形式组构而成，所以不仅具有理性的说服力量，并且葆有艺术的魅力。

美国符号论美学家苏珊·朗格打通了意象与符号之间的壁垒，指出“艺术品作为一个整体来说，就是情感的意象。对于这种意象，我们可以称之为艺术符号”^[44]。简言之，意象也是一种符号，艺术的符号，“把有意义的形式看作是表现出来的情感表达方式”^[45]。德国心理学家鲁道夫·爱因汉姆在《视觉思维》一书中明确指出意象“真正适宜于思维活动”，是艺术思维的心理机制，可以直观、知觉性地把握理性和观念。美国电影理论家尼克·布朗在其《电影理论史评》中总结道，“米特里的理论中，‘电影语言’是‘无符号语言’的提法则强调了电影能够基本通过具象方式进行表意的途径——电影生成的含义是诗化的，而非散文化”^[46]，说明他对直接以象表意路径的确认。法国心理学家雅克·拉康发展了弗洛伊德的精神分析学说，所提出的“镜像”理论一方面借鉴于索绪尔和雅可布逊等语言学家的学说，另一方面也得益于他对中国文化怀有的浓厚兴趣。拉康以“古老术语‘意象’”指涉“镜中影像”和“心理对象”，指出“人的欲望是在中介的影响下构成的”，“以一个欲望，他人的欲望，作为对象”^[47]，这种“认同在他人身上并一开始就是在他人身上证明自己”^[48]的主体“意象”，实质同中国意象论所谓的借他者之“象”以“尽”自我之“意”异曲同工。德勒兹在其相继出版的电影著作《电影I：运动—影像》（1983）和《电影II：时间—影像》（1985）中将电影影像视为外在世界和内在意识的交汇点，认为影像既为让思想得以转化和呈现的视听材料，又是概念生成的物质基础，因此电影成为连接物质材料和思维记忆、并能使之产生互动的机制，而电影的意义在于最大限度地完成外在世界和内在意识的融合、交流和互相转化，因此为哲学提供了新的视野和研究的可能性，这也与意象美

学的内核相通。

可见,以视听语言为主要媒介的电影符号能够超越自然语言,传达一种无尽的意蕴,并且拥有在缺乏共通性自然语言的前提下帮助人们进行沟通与交流的潜力,这也是以象表意的电影艺术形式超越语言符号的特质之一。

(二) 奠定电影学派的理论基石

2015年,中国电影界掀起构建“中国电影学派”热潮,提出“活化电影传统、赓续中华美学”方向,努力为中国电影学派塑形。一般而言,无论是在自然科学、社会科学、人文科学,还是在艺术研究领域,能够冠以“学派”之誉的学术群体不但拥有一批、乃至几代具有学术创见的学者,而且具有标志性的学术主张和理论体系,体现出独树一帜的学术风格与传统。

譬如,20世纪早期的英国布莱顿学派(Brighton School)、美国维太格拉夫学派(American Vitagraph School)、苏联蒙太奇电影学派(School of Soviet Movies)、英国纪录电影学派(British School)以及20世纪中期的波兰电影学派(Polish School)等明确以“学派”冠名的电影群体不是在拍片实践中进行理论归纳与总结,就是先提出理论主张后拍片加以验证,而大众传播领域以“学派”指称的学术群体也都有其独特的电影研究视角与方法,如美国经验学派(Empirical School)对电影等传播媒介进行实证性效果研究;德国法兰克福学派(Frankfurt School)把电影当作“文化工业”的重要组成部分进行批判性研究;英国伯明翰学派(Birmingham School)将电影作为大众文化载体进行文化研究;加拿大多伦多传播学派(Toronto School of Communication)重点考察电影等媒介技术对社会与文化造成的决定性影响;“纽约学派”(New York School)确立了强调包括电影在内的传播媒介应与文化和谐共生的媒介生态学……这些学派都提出了具有一定开创性意义的理论见解或主张,从而获得了世界性的认知与认可。

中国电影诞生至今已逾百年,无论是在创作领域还是学术范畴,都积累了丰富的实践经验和感性认识,且不乏富有中华文化特色的理性总结。然而,我国之所以尚未出现具有国际影响力的电影学派,部分原因在于我国对既有学术资源缺乏认识与开掘,致使大量带有民族特质的优秀理论成果处于尘封状态,未能构成中国电影学派建设所需的学术支撑体系。

新时期以来,中国电影界从实践到理论都历经了一个自封闭到开放、从单一到多元的探索过程。毋庸讳言,包括西方符号学在内的诸多研究方

法、美学观念或哲学思潮随同西方电影和理论的引入,曾经作为一种新的文化基因和催化剂,促成了中国电影从形式到内容、从理论到思维的现代变革。然而,中国电影学派若要获得国内外电影界的认可,还需遵循中华民族固有的审美标准和思维习惯,从厚积的中华优秀传统文化中挖掘优质理论资源,在分析论证和逻辑推导基础上,作出基于民族立场和本土视域的理论建构,推出有别于他者话语的中国电影理论与批评形态,形成中国电影学派的鲜明标志与学术根基。这一方面需要吸收和借鉴国外各种电影理论的优秀成果,另一方面也需在比较中更加清晰地认识中国电影艺术的本质属性和发展规律,厘清中国电影研究中的既有特色与传统,突出自身理论的独有特质与优势。

电影意象论基于中华文化深厚的理论资源,强调“立象以尽意”“喻意象形”等传统美学理念,融合具象与抽象、理性与感性的思维模式,不但深入探索了电影如何通过“立象”发挥表象、表述、表情、表意乃至表风格的综合性“尽意”功能,还关照了主创者如何通过设置“象内”人、景、物、光、色、声、境以传达“象外”欲望、情感、思想、认识、理念、观念的各种艺术手段,确定了电影意象的审美结构及其文化价值的创造法则,体现出我国电影艺术创作的哲学与美学追求。这既是中华优秀传统文化在电影领域的继承与延展,也是契合电影艺术创造规律的方法论工具,拥有国际共通的认知基础,从而成为中国电影学派进行理论建构的重要基石之一,彰显中国电影学派的学术品格与民族风范。

毋庸置疑,中华民族的伟大复兴有赖于对优秀传统文化及其核心价值的全面、完整的继承与发展。所以,推进包括电影意象论研究在内的民族艺术理论建设,不但是中国电影学派以其中华风韵与中国气派在国际大放异彩的重要基础,也是我国学界基于本土文化立场努力与世界进行平等对话与交流的必要条件,更是中国文化艺术力求实现全球化与本土化、世界性与民族性、综合化与个性化、主导性与多样性复合统一的必经路径。

注释:

- [1] [法] 克里斯蒂安·麦茨.电影表意泛论[M].崔君衍译,北京:商务印书馆,2018:XVII.
- [2] [三国·魏]王弼、[唐]孔颖达.周易正义[M]//十三经注疏(上).北京:中华书局,1980:82.
- [3] Martin Heidegger. Letter on Humanism[M]//Martin Heidegger Basic Writings(1927-1964). New York: Harper and Row, 1977: 213.
- [4] [美] 约翰·杜威.思维术[M].刘伯明译,北京:中华书局,1933:174.

- [5]姚晓濛.电影美学[M].北京:人民出版社,1991:90.
- [6]D.N.Rodowick.The Virtual Life of Film[M].Cambridge,Massachusetts:Harvard University Press,2007.
- [7]齐隆壬.电影符号学[M].上海:东方出版中心,2013:13.
- [8]〔德〕恩斯特·卡西尔.语言与神话[M].于晓等译,北京:三联书店,1988:167.
- [9]〔德〕黑格尔.美学(第一卷)[M].朱光潜译,北京:人民文学出版社,1958:86.
- [10][15][17]〔法〕让·米特里.电影符号学质疑[M].方尔平译,长春:吉林出版集团有限责任公司,2019:15,23,22.
- [11]〔法〕热拉尔·德勒达尔.符号的理论和实践[M].法国 Payot出版社,1979:196-197.
- [12]〔法〕克里斯蒂安·麦茨.电影符号学中的几个问题[M]//电影与方法:符号学文选.李幼蒸译,北京:生活·读书·新知三联书店,2002:13.
- [13]〔美〕比尔·尼克尔斯.电影与方法(英文版)[M].加利福尼亚州:美国加州大学出版社,1976:584.
- [14]〔法〕克里斯蒂安·麦茨.电影语言:电影符号学导论[M].刘森尧译,台北:远流出版社,1996:34.
- [16]〔法〕吉尔·德勒兹.采访人帕斯卡·伯尼莱、让·纳尔伯尼,吉尔·德勒兹访谈录[J].电影手册,1983:352.
- [18][清]王先谦.庄子集解[M]//诸子集成(4).长沙:岳麓书社,1996:108.
- [19][汉]桓宽.盐铁论[M]//诸子集成(10).长沙:岳麓书社,1996:6.
- [20][三国·魏]王弼.周易略例·明象[M]//王弼集校释.北京:中华书局,1980:609.
- [21][汉]刘安.淮南子[M]//诸子集成.长沙:岳麓书社,1996:1230.
- [22][唐]白居易.金针诗格[M]//诗学指南(卷四),乾隆敦本堂刊本.
- [23][清]方薰.山静居论画[M]//历代论画名著汇编.北京:文物出版社,1982:584.
- [24][南朝]刘勰.文心雕龙[M]//周振甫.文心雕龙选译.北京:中华书局,1980:131.
- [25]王国维.人间词话[M]//蕙风词话.北京:人民文学出版社,1982:191.
- [26][27]〔法〕安德烈·巴赞.电影是什么?[M].崔君衍译,北京:中国电影出版社,1987:14,21.
- [28][清]刘熙载.艺概[M].上海:上海古籍出版社,1978:42.
- [29][30]周剑云、汪煦昌.影戏概论[M]//1920—1989中国电影理论文选.北京:文化艺术出版社,1992:16,45.
- [31]郑君里.角色的诞生(重版本)[M].北京:中国电影出版社,1981:56-60.
- [32]赵丹.林则徐形象的创造[M]//中国电影理论文选(上).北京:文化艺术出版社,1992:632-636.
- [33]于蓝、罗艺军等编选.水华集[M].北京:中国电影出版社,1997:81-85.
- [34]水华.《林家铺子》美学断想[M]//于蓝、罗艺军等编选.水华集.北京:中国电影出版社,1997:81-85.
- [35]谢晋.我对导演艺术的追求[M].北京:中国电影出版社,1998:58,234-237,11-14,106.
- [36][37]张艺谋.《黄土地》摄影阐述[J].北京电影学院学报,1985(1):119、116,118.
- [38]朱光潜.西方美学史[M].北京:人民文学出版社,1964:399.
- [39]〔德〕黑格尔.美学(第二卷)[M].朱光潜译,北京:人民文学出版社,1958:128.
- [40]〔奥〕西格蒙德·弗洛伊德.精神分析引论[M].徐胤译,杭州:浙江文艺出版社,2016:117.
- [41]〔德〕恩斯特·卡西尔.人论[M].甘阳译,上海:上海译文出版社,1985:51.
- [42]杨凌雁.弗罗斯特的现代派诗风[J].外国文学研究,1999(1):22.
- [43]〔法〕米歇尔·福柯.疯癫与文明[M].刘北成、杨远婴译,北京:生活·读书·新知三联书店,2012:21.
- [44]〔美〕苏珊·朗格.艺术问题[M].滕守尧、朱疆源译,北京:中国社会科学出版社,1983:129.
- [45]〔美〕苏珊·朗格.情感的象征符号[M]//二十世纪西方美学名著选(下).傅正元、马元德译,上海:复旦大学出版社,1988:44.
- [46]〔美〕尼克·布朗.电影理论史评[M].徐建生译,北京:中国电影出版社,1994:109.
- [47][48]〔法〕雅克·拉康.拉康选集[C].褚孝泉译,上海:上海三联书店,2001:90、196,188.
- *本文系2018年国家社科基金艺术学重大项目“中国电影学派理论体系构建研究”(项目批准号:18ZD14)的阶段性成果。
- 潘源:北京电影学院未来影像高精尖创新中心特聘研究员,中国艺术研究院研究员
责任编辑:孙茂利