

# 中国电影意象论 \*

## On Chinese Film Imagery

文 张宗伟 石敦敏 /Text/Zhang Zongwei Shi Dunmin

**提要:**“电影意象”是新的时代语境下建构中国特色电影理论体系的核心话语。从“影像本体论”到“意象本体论”是世界电影理论格局演变的必然结果,也是建构中国电影学派的应尽之责;世界电影意象万千,天象、地象、人象分而能合,合而趋同则成电影意象共同体;中国电影一代有一代之意象,源远流长而又流变有序,新时代应有新意象,面对建构新时代中国电影意象共同体的时代课题,中国电影意象论生逢其时。

**关键词:** 影像本体论 意象本体论 电影意象共同体

中国电影学派需要中国特色话语体系的理论支撑,建构这一体系必须坚持“不忘本来”的原则,融入中华优秀传统文化中的中国智慧、中国气韵,才能为世界电影文化的创新发展贡献真正有效的中国方案。近年来,学界一直在努力探索中国特色的电影理论话语,有学者试图“将中国古代美学的核心范畴纳入一种具有电影本体意义的理论范式之中,——在与诗意、画意、笔意相互平行的美学范畴内建构我们关于中国电影美学的核心概念”,进而提出“影意”概念<sup>(1)</sup>;还有学者有感于中国电影理论自身建设的薄弱,继“赋比兴电影理论”之后,尝试建立“易电影理论”。<sup>(2)</sup>笔者也曾撰文,从中国传统文化原典《周易》出发,提炼出“生生”“意象”“阴阳”三个中国美学话语,由此展开论述中国电影美学的本质、范畴和风格。<sup>(3)</sup>本文进一步专论“电影意象”,将其作为中国特色电影理论体系的核心话语,尝试提出中国电影意象论的初步框架和核心命题。

### 一、重读“影像本体论”

回顾世界电影理论史,法国电影学派代表人物安德烈·巴赞(1918—1958)提出的总体写实主义电影理论无疑是极具影响力的理论成果,也是改革开放以来

中国学界“吸收外来”最为倚重的西方电影理论资源。1979年张暖忻、李陀发表《谈电影语言的现代化》一文,较为系统地介绍了巴赞的长镜头理论,并提出要尽快革新我国的电影语言,<sup>(4)</sup>从而开启了当代中国电影界对巴赞理论的引进和借鉴。经过四十多年努力,巴赞理论体系中的“木乃伊情结”“影像本体论”“电影语言进化论”和“作者策略”等重要命题都分别得到了较好的消化吸收。由于这些命题提出的时间跨度长达十多年,其间经历的正是“二战”后世界电影创作实践和理论思潮的剧变期,巴赞的理论经历了不断的修正和创新,因而他的理论本身有不少前后矛盾之处,加之中国改革开放之后才开始引进巴赞理论,中西电影体制的差异和文化语境的错位,难免产生对巴赞理论的片面理解甚至是误读。在新语境下建构中国特色电影理论,对巴赞理论的重读不可或缺,特别是他的“影像本体论”,更是我们提出“意象本体论”的重要理论前提。

“影像本体论”是巴赞理论的核心。1945年,巴赞发表《摄影影像的本体论》一文,指出电影的发明可以追溯到绘画与雕刻起源时的“木乃伊情意综”(mummy complex,也译为“木乃伊情结”),即古埃及宗教宣扬的肉体不腐则生命犹存,这种宗教迎合了人

张宗伟,中国传媒大学戏剧影视学院教授

石敦敏,中国传媒大学戏剧影视学院2019级博士研究生

\*本文系国家社科基金重大项目“中国电影文化竞争力与海外市场动态数据库建设”(项目编号:19ZDA272)的阶段性研究成果。

类心理的基本需求：与时间抗衡。巴赞认为，照相术和电影的发明“完全满足了我们把人排除在外、单靠机械的复制来制造幻像的欲望”，“从本质上解决了纠缠不清的写实主义问题”，<sup>(5)</sup>在《“完整电影”的神话》(1946)一文中，他进一步指出：“电影这个概念与完整无缺的再现现实是等同的”，“电影是从一个神话中诞生的，这个神话就是完整电影的神话”。<sup>(6)</sup>基于电影具有再现事物原貌的独特本性，巴赞阐明了“影像本体论”的一系列观点，诸如“摄影与绘画不同，它的独特性在于其本质上的客观性”“外部世界的影像第一次按照严格的决定论自动生成，不用人加以干预，参与创造”“一切艺术都是以人的参与为基础的，唯独在摄影中，我们有了不让人介入的特权”“这种自动生成的方式彻底改变了影像的心理学”<sup>(7)</sup>等，由此可见，巴赞最初提出“影像本体论”时极端强调了影像的客观性、纯粹性、排他性，试图以此强化电影艺术的“特权”和“神话”。

然而，电影真的是非人为、超历史的自生之物吗？显然不是，巴赞自己也不得不正视那些“我们的感觉蒙在客体上的精神锈斑”，<sup>(8)</sup>诚如美国学者尼克·布朗所指出的：“巴赞的电影美学是与历史紧密相联的。本体论并不决定形式——我们不能把巴赞的理论只局限在他那些有关本体论的文章的观点上。他的本体论立场与一套深刻的史学观有着辩证的关系。”<sup>(9)</sup>意大利新现实主义出场，很快就迫使巴赞将其“本体论”与电影历史的具体实践结合起来，论及新现实主义的导演方法和摄影风格，他用“老练和含蓄”的品质来形容摄影机(还有导演)与现实的关系，这种“老练”不是冷眼旁观，而是环境和人物主观世界之间的一种具体联系，因此也是所叙情境(diegesis)与观众的关系。<sup>(10)</sup>当法国电影新浪潮中涌现的电影新人崛起，特吕弗等人越来越自觉地要求确认其电影作者的身份时，巴赞又审慎地给予必要的支持。1957年，他在《电影手册》发表《论作者策略》(De La Politique des Auteurs)一文，指出“作者策略是指在艺术创作中遴选个人因素作为参考标准，并假定在一部又一部作品中持续出现甚至获得发展”“作者策略提出的价值体系并非意识形态的，而是来自一种口味和感性占绝大部分的评价”。<sup>(11)</sup>巴赞在此对电影创作中人为因素的肯定，与他早期“影像本体论”排斥人对影像进行干

预的论点形成了鲜明对照。“巴赞理论最重要的特点在于他是通过电影史、通过电影语言(cinematography language)的演进来阐明他的美学观点的”，<sup>(12)</sup>正是因为巴赞拥有自我革命的理论勇气，所以他才能结合意大利新现实主义创作实践和法国电影新浪潮的理论创新，及时总结电影语言演进的规律，提出场面调度(长镜头、景深镜头)理论、作者策略等新的理论命题，以弥补其“影像本体论”的缺陷。到1958年巴赞去世前，经过他自己修正的一种新的“影像本体论”已经呼之欲出。

可惜这个新“本体论”尚未完型，巴赞英年早逝，年仅40。巴赞去世之际，世界电影理论研究也开始发生根本转向，20世纪60年代初，电影本体论悬置，法国电影学派的研究重心由本体论转向语言论，麦茨的电影符号学和结构主义风靡一时，不久即陷入封闭式研究的困境之中难以自拔。60年代中期，拉康精神分析理论的引入为电影理论提供了新的视野和方法，电影语言论随之转向了主体论，精神分析(第二符号学)以及其后的女性主义、意识形态批评、后殖民主义等潮起潮落。这些理论流派被美国学者大卫·波德威尔统称为“主体-位置”的宏大理论(grand theory)。它们都致力于揭示电影/文化的运作模式和意识形态建构“主体”的询唤机制，从而提醒个体自觉反抗这些模式、机制及背后的意识形态，拒绝成为被建构的“主体”和那个被结构出来的先验的“位置”。为解决“宏大理论”不接电影“地气”的问题，波德威尔等人提出了一种“中间层面的研究”(middle-level)路径，意指介于传统理论与宏大理论之间的一种倾向实证主义的研究方法。<sup>(13)</sup>这种方法作为电影批评的权宜之计看似行之有效，但终究无法应答数字化和媒体融合巨大冲击之下引发的一系列理论问题。经过后现代主义思潮的颠覆式解构，日趋散乱的西方学派失去了重建某种统一话语的理论资源和学术自信，中国电影学派的理论建构却正在生机勃勃地稳步前行。

## 二、迈向“意象本体论”

“电影何在？”“数字技术杀死电影了吗？”新的时代语境下“电影是什么？”这一终极问题再度突显出来，数字化和“互联网+”给“电影”带来的本体危机，比以往任何时候都更为强烈，但后巴赞时代的西

方电影学派既无力直面现实提出新的创见,当然更不屑于去回顾被各种“后”思潮解构的巴赞理论,而如今我们的理论建构却选择了回到巴赞。当形形色色的非纯“影像”侵入电影的时候,重读巴赞的“影像本体论”,才真正体会到他当年极端强调“影像”客观性、纯粹性和排他性的良苦用心。尽管数字化、影游联动、虚拟现实、网络播映正在全方位改变世界电影的形态和生态,但是只要牢牢锚定“影像”无限贴近现实的本体地位,电影就不会随着技术、媒介和语言的进化而走向终结。当然仅有“影像本体论”显然也是不够的,因为它回答了“电影与现实”的问题,却刻意回避了“电影与人”的问题,也就是“影像”生成和接受的主体问题,所以巴赞后来才以“场面调度”和“作者策略”来加以弥补。将“影像本体论”“木乃伊情结”“场面调度”和“作者策略”合在一起,或许能兼顾电影的客观性和主观性,但是并不能达到主客观的有机融合,机械的叠加缺少了作为艺术理论应有的美学气韵和生命力。

能不能找到中国特色的话语来贯通并升华巴赞理论的上述命题呢?“意象”一词足矣,这个高度浓缩化、符号化、抽象化的概念所概括的理论张力比巴赞全部理论命题的总和还要多。“意象”概念在中国源远流长,《周易》在意象理论生成中具有重要意义。虽然《周易》本身并没直接使用“意象”,但是它提出了“观物取象”和“立象以尽意”,这两大命题成为后世意象理论的源头。“圣人设卦观象”,《周易》卦象源于“观物取象”。“观物取象”是主体积极参与的高度概括的“抽象”过程,“古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物。于是始作八卦,以通神明之德,类万物之情”(《系辞下》)。“象”是《周易》的核心概念,《周易》以象(像)为基础建构其思想体系,它“通神明之德,类万物之情”,也触及艺术的本源、艺术创造的认识论规律和审美观照特点等。

《周易》的第二个重要命题是“立象尽意”,即通过感性直观的形象去表现幽深精微的情感和思想。“易者象也,象也者像也”(《系辞下》),易、象、像三位一体,由“象”而“像”,主体意识不断强化,“观物”所得之象化作“有意味的形式”,人的审美实践打通了“观物取象”和“立象尽意”,使意象成为具有人文精

神的感官现象和历史文化意义的审美载体。东汉王充《论衡·乱龙篇》所谓“礼贵意象,示义取名”,指出了仪式表象所蕴含的文化意义。南朝刘勰《文心雕龙·神思》中强调“窥意象而运斤”,首次把“意象”引入文学理论,从此以后,“意象”就与中华艺术审美活动紧密联系起来了。<sup>(14)</sup>

既然“意象”理论与中国人的思维方式和中国传统艺术密不可分,而且它已经在中国传统诗歌、音乐、书法、绘画等艺术中开花结果,形成了成熟的诗歌意象论、音乐意象论、书画意象论,那么将其引入电影艺术生成电影意象论,就是顺理成章的了。但事实却难如人意,意象论进入电影一直没有取得突破性进展,主要来自于两个方面的束缚,一是受到故事本体论的影响,二是受到传统意境理论的局限。

中国电影诞生之初与戏曲结下了不解之缘,开山之作《定军山》就是对经典戏曲片段进行搬演的影像记录,梅兰芳先生的深度参与给早期中国电影打下了鲜明的戏曲印痕。而由《难夫难妻》发端的中国早期短故事片则在对文明戏的借鉴中蹒跚前行,从残留下来的“本事”来看,文明戏不仅为短故事片提供了大量改编素材,而且两者在剧作结构上也颇为相似。此后黄梅戏、昆曲、越剧、京剧等各种戏曲电影,以及新编历史剧、革命样板戏电影等层出不穷,形成了中国电影的“影戏”特色。虽然“影戏”在电影影像的写意方面也有贡献,但是它影响中国电影的主要方面还是在讲述戏剧化的故事方面。在某种意义上,正是“影戏”传统为中国电影的故事本体论奠定了深厚的基础。

改革开放初期,在电影语言现代化的诉求下,中国电影理论界引入巴赞“影像本体论”,提出“丢掉戏剧的拐杖”的口号,展开“电影的文学性”大讨论,其主要矛头都指向了此前中国电影所过分强调的戏剧化故事本体。<sup>(15)</sup>第四代对影像的诗意追求,第五代对影像造型及其隐喻功能的刻意强化,都在创作上呼应了理论界对戏剧化故事本体的纠偏,在此背景下,1986年姚晓濛提出“电影意象美学”,将其作为理解中国电影新形态的重大理论命题进行了初步论述,<sup>(16)</sup>遗憾的是,这一极富洞见的理论观察被淹没在20世纪80年代中后期从西方引进的各种现代/后现代新思潮的众声喧哗之中,没能得到应有的重视。进入90年代以后,全球化语境下中国电影产业化进程不断提速,



在好莱坞电影的引导和冲击之下,高概念、强情节、快节奏、可复制等渐成中国电影创作的主流,助推面向市场的中国电影走上商业化和类型化道路。建基于蒙太奇理论的故事本体论在做大中国电影产业中发挥过积极作用。但不可否认的是,越是片面强调故事,反而使故事愈发苍白,创作者讲故事的能力也越来越弱。近年来国产电影饱受诟病不正是因其“不会讲故事”吗?试图让电影故事超越影像脱离现实,仅仅凭形式和技巧就想讲好故事,岂不是缘木求鱼吗?

意象论没能顺利引入电影,除上述故事本体论的影响之外,还不能忽视中国传统意境理论给电影研究带来的局限。“意境”源自汉末两晋的“意象”“境界”说。唐代佛学术语“境”“境界”融入文论后生成“意境”,经过历代艺术实践和文论家提炼,“意境”逐渐成为最具中国特色的文艺理论话语之一,近代王国维先生更是将“意境”理论推至中华艺术美学的最高范畴。当代学者受此惯性影响,发表了不少电影与意境研究的专题论著,但意境论内涵高深,中外影史绝大多数影片无法企及意境所要求的美学高度,欠缺普适性使得电影意境的相关研究曲高和寡,未能成为学界主流。中国传统诗画艺术讲究情景交融,追求“象外之象”“言外之意”,这恰是意境论题中应有之义。而电影与传统章回小说、说书曲艺等一样都是以叙事见长的大众文艺,就不宜以意境论观之,非要削足适履强用意境论来套用电影,只会使电影爬上象牙之塔,产生脱离市场和受众的危险。

“得意忘象”的意境论重“表现”、重“写意”,在一定程度上忽视了文艺的再现功能和写实价值,而意象论中被意境论扬弃的“象”的概念,以及“观物取象”和“立象尽意”的命题,恰恰与电影审美活动高度契合。经由电影创作者“观取”,客观物象由“眼中之象”变成“胸中之象”,进而化为摄影机的“镜中之象”并最终呈现为“活动影像”,也就是电影意象。<sup>(17)</sup>电影是以物质现实复原的影像为载体的视听艺术,因此不能得意忘象,没有“象”,电影美学就成了空中楼阁。电影又是创作者“立象尽意”的“有意味的形式”,因此不能空谈故事,没有“意”,电影叙事就成了无源之水。电影意象论既能填补故事本体论导致的影像内涵缺失,又可以弥补意境论难以有效对接电影文本的不足。电影意象论以尊重物质现实和人的本质力量为前

提,其实质是追求“有生命的影像”和“有意义的影像”。

### 三、构建电影意象共同体

事实上,近四十年来中国学界已经推出了数量可观的电影意象的研究成果,本文择其要者,略举数端如下。姚晓濛肯定了电影意象美学在电影创作实践中的生存状态与合理性,从“以意统象”“表现和再现”“象征性”三个方面分析了电影意象美学的特征,提出“意象电影”是对蒙太奇情节电影的超越。<sup>(18)</sup>田川流将意象作为电影叙事语言的一种范式,从“物我合一的写意性”“虚实相间的含蓄性”“意与境的互渗性”三个方面,总结了电影意象创造的特征。<sup>(19)</sup>罗艺军肯定了第五代的影像成就,提出电影意象造型是在电影本体上的突出创造,是中国电影对电影语言的一大贡献。<sup>(20)</sup>潘秀通、潘源尝试将中国传统“意象”话语同西方电影符号学、结构主义等理论话语进行对话与对接,以此建构世界性与民族性相结合的中国影视新“意象说”与美学观念。<sup>(21)</sup>孙鹏从本体论层面提出“意象”范畴对中国自主电影理论的适配性。<sup>(22)</sup>潘源梳理了中国电影意象美学的历史发展脉络,进而提出西方电影符号学忽略了电影主要通过影像表意、叙事的感性特征,而中国的电影意象论强调“立象以尽意”“喻意象形”,融合具象与抽象、理性与感性的思维模式,能够凸显电影艺术的美学特质。<sup>(23)</sup>整体来看,上述研究在电影意象的形态、美学特征、表意与叙事以及典型意象分析等方面论述较为深入,为中国电影意象论的生长奠定了坚实基础。正是因为改革开放以来中国学者的不懈努力,埋下了电影意象论的种子并进行多方开掘,才使今天的中国电影意象论得以接力前行。

电影意象论的建构是一项复杂的系统工程,需要解决的问题很多,比如电影意象与电影叙事、电影意象与电影形象、电影意象论与电影符号学的比较研究等等。现阶段中国电影意象论的核心命题是电影意象的分类和电影意象共同体的构建。

依据取象者观物取象视角和视域的不同,可以将纷繁复杂的电影意象分为“天象”“地象”和“人象”三类。“天象”是取象者对宇宙和自然现象的“仰观”,包括太空银河、日月星辰、云雾烟气、风雨雷电等。意象是物象(实象)和心象(假象)的辩证统一。除了可见的实象,各种“心造”意象均可归为天象,比如中

国神话中的龙凤饕餮等各种神鸟怪兽,东西方科幻电影、魔幻电影中特效制成的各种“幻象”,也可归之于“天象”。“地象”是取象者对大地万物的“俯察”,包括山泽湖海、金木水火土、植物动物等。“地象”的核心是“土地”和“山水”。“人象”是取象者“近取诸身”的结果,包括跟人的生产生活实践、人类的历史和人的精神文化生活相关的物象。

世界电影意象万千,但不外乎上述“天地人”三种,方以类聚,物以群分,天象、地象、人象分而能合,合而趋同则成电影意象共同体。电影意象共同体是检验电影流派和电影学派的重要标尺,我们可以从取象者和取象对象两个方面来考察电影意象共同体的构建。

从取象者的角度来看,电影取象者应该秉持相同的立场和视野来观物取象,这是形成电影意象共同体进而形成电影学派的前提。在20世纪初的英国海滨小城布莱顿,一批摄影师组成电影创作团体,他们把镜头对准现实社会,在露天场景中摄取真实生活片段,为英国电影打下现实主义的美学底色,不仅对此后英国纪录电影运动和自由电影产生了直接影响,也对世界电影走向产生了重要影响。他们因此被称为“布莱顿学派”,成为世界上第一个得名学派的电影共同体。英国布莱顿学派提出“我把世界摆在你眼前”的口号,与意大利新现实主义提出“把摄影机扛到大街上”的口号一样,其现实主义的取象立场,正是他们结成电影意象共同体的精神纽带。20世纪50年代的法国巴黎塞纳河左岸,一批以作家和剧作家为骨干的电影编导提出“双重现实”的问题。他们的镜头取象兼顾“头脑中的现实”和“眼前的现实”,着力营构物象(实象)和心象(假象)统一的影像世界。虽然每个成员都坚持“象由心生”的取象原则,但是这个以“左岸派”命名的电影共同体并不是公认的电影学派,主要原因就在于他们的“心生之象”归根结底仍是五光十色的个体幻像,不观取共同“物象”,就不可能有统一“立意”的电影意象共同体,也就不可能形成电影学派。

从取象对象来看,观取者立意的基础应该源自同一“物象”,这是构建电影意象共同体的关键。20世纪20年代德国的“山岳电影”和“街道电影”,欧洲的“城市交响电影”,50年代英国的“厨房水槽电影”,这几个电影流派都以影片呈现的核心“物象”来命名,经

过观取者的艺术加工,“山岳”“街道”和“城市”不只是人物和故事的背景,作为不可或缺的标识性影像,它们就是各自电影的主角。如果一批创作者同时选取某个共同“物象”作为标识性影像和影片主角,那么他们就是一个电影意象共同体,在此基础上就诞生了特定的电影流派乃至电影学派。特定的地理空间也可以成为构建电影意象共同体的核心物象。美国“西部片”将空间作为影片意义生成的重要载体,尽管影片中的“西部”同时承担服务于故事和人物的叙事功能,但是“西部”本身也在进行影像空间的意义生产。最典型的例证当属约翰·福特西部片中的犹他州“纪念谷”意象,它被誉为“西部片和西部世界(乃至美国)的一个重要的精神符号(意象)、一种招牌式的视觉图腾”,被同类影片所效仿,<sup>(24)</sup>因此,美国“西部片”才有别于其他好莱坞的类型电影,在一定意义上成为了某种电影意象共同体。

值得一提的还有作为观取者取象对象的“人象”,比如《婴儿午餐》《党同伐异》《战舰波将金号》《罗生门》《2001:太空漫游》《铁皮鼓》《海上钢琴师》《香水》《太阳照常升起》《赵氏孤儿》等影片中的“婴儿形象”(见图1)、伊朗儿童电影中的“儿童形象”、英国导演萨利·波特女性电影中的“女性形象”等。不同于一般剧情片中的“人物形象”,作为有特定意味的“人物形象”,其表意功能远远大于叙事功能,因而也具有生成电影意象共同体的潜在价值。

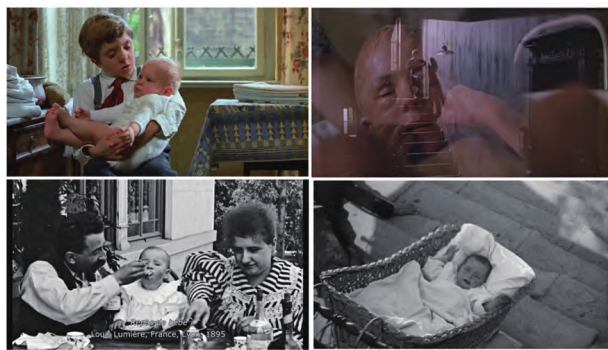


图1.《铁皮鼓》中的“婴儿形象”

由上可见,世界电影流派和电影学派的形成,无不以电影意象共同体的构建为前提和核心,形成中国电影学派同样离不开中国电影意象共同体的构建。在借鉴国外经验的同时,构建中国电影意象共同体还要梳理中国电影历史,总结电影意象流变的中国经验。第一代中国电影人强调故事本体,取象以“人象”为

主,《难夫难妻》《庄子试妻》《劳工之爱情》等短片以爱情婚姻中的男女作为主角,《阎瑞生》《张欣生》《红粉骷髅》《海誓》《莲花落》等最初的长故事片,也都是世故与人情的结合。《孤儿救祖记》(1923)作为中国民族电影确立的标志,开创了中国家庭伦理剧的创作范式,片中“中式家庭”“善良女性”和“有为少年”等核心意象,在此后的中国电影中长盛不衰,的确可以说是“找到了一条发展自己民族电影的道路”。<sup>(25)</sup>中国第二代导演群星璀璨,蔡楚生、郑君里、吴永刚、孙瑜、费穆、桑弧、袁牧之、史东山等人为当时的中国电影赢得了世界声誉,他们取象的最大特点是“人象”与“地象”的有机结合,让人物从单一封闭的戏剧“舞台”和“家庭”中解放出来,走上实景的“城市”和“乡村”(《城市之夜》《上海二十四小时》《小城之春》《春蚕》),将人的故事与“道路”(《大路》《八千里路云和月》)、“街道”(《马路天使》《十字街头》)、“江河”(《渔光曲》《一江春水向东流》)等紧密结合,很多电影意象兼具家国情怀和史诗格局,为筑牢中华民族共同体意识做出了重要的历史贡献。第三代导演的取象因时而变,他们的影片以“工农兵”形象作为绝对主角,反复运用红旗、红星、红灯、红勋章、红袖章、红头绳、红宝书、红缨枪等红色“物象”,形成了中国特色的红色电影意象谱系。第四代导演以诗意眼光观取地理空间,北大荒的田野、傣族的山寨、湘西的小山村、旧北平的胡同和四合院,高校的筒子楼……悲喜交加的人间故事演绎其间,实现了“意”与“象”的交融契合。第五代导演取象视野开阔,以对“地象”的审视和“物象”的隐喻为特色,尤其重视影像造型的写意功能,“黄土地”“红高粱”作为标志性中国电影意象获得了世界认可(见图2)。第六代导演取象多采用冷静克制的平视视点,通过“近取诸身”的凡人小事“立象尽意”,表达取象者对现实生活的个性化思考。

中国电影意象不是封闭孤立、静止不变的,而是处在开放互动、生生不息的运动之中。不同时代电影意象观取者的立场、视点和视域有别。所观之“物”和所取之“象”因时而变,所尽之“意”更是与时俱进,中国电影意象源远流长而又流变有序,正所谓“一代

有一代之意象”,新时代必有新意象。建构新时代中国电影意象共同体,可以从以下几个方面展开:传承创新中华传统文艺和前代影人常用的经典意象,以绿水青山、美丽乡村、和谐家园、传统民俗等意象突显中国电影的民族特色;通过新技术新语言打造红色电影意象新谱系,赓续红色血脉、传承红色基因;追随时代步伐,扎根人民,扎根生活,以全面现代化进程中的中国现实作为取象之源,以传递中国精神作为立意之魂,全面提升中国电影文化软实力。



图2.《红高粱》《黄土地》海报

建构中国电影意象共同体,还要以“人类命运共同体”的更高视点和更广视域立意取象,通过太空宇宙、森林海洋、自然生态、民俗文化、维和行动、反恐战争、灾害疫情等电影意象,关注太空资源开发及利用、地球气候变化、全球性环境问题、恐怖主义、卫生健康问题、国际贫困问题和非遗保护等,寻求人类的共同利益和共同价值的新内涵,通过有意味、有生命的影像讲好“中国故事”,参与世界电影文化的交流互鉴,向世界传播中华文化天人合一、以人为本、珍爱生命、爱好和平等核心价值,为解决人类共同面临的问题贡献中国智慧。

中国电影意象论是中国的,更是世界的。中国电影意象论理应敞开胸怀,在总结凝练已有研究成果的基础上,面向未来提出一系列开放性和包容性兼具的理论命题,在多方参与的话语实践中不断生长,使之成为世界电影理论的主流话语,为解答当今电影面临的本体之惑提供中国方案。



- (1) 贾磊磊《影意论——中国电影美学的古典阐释》，《电影艺术》2020年第6期。
- (2) 刘成汉《从“赋比兴电影理论”的建构经验到“易电影理论”的创建》，《贵州大学学报》2020年第1期。
- (3) 张宗伟《〈周易〉美学与中国特色电影美学的建构》，《当代电影》2020年第8期。
- (4) 张暖忻、李陀《谈电影语言的现代化》，《电影艺术》1979年第3期。
- (5) [法]安德烈·巴赞《电影是什么？》，崔君衍译，北京：中国电影出版社1987年版，第6、10页。
- (6) 同(5)，第19、22页。
- (7) 同(5)，第11—12页。
- (8) 同(5)，第13页。
- (9) [美]尼克·布朗《电影理论史评》，徐建生译，北京：中国电影出版社1994年版，第81页。
- (10) 同(9)，第80页。
- (11) [法]安德烈·巴赞《论作者策略》，李洋译，载杨远婴主编《电影理论读本》，北京：世界图书出版公司2012年版，第230页。
- (12) 同(9)，第69页。
- (13) [美]大卫·波德威尔、诺埃尔·卡罗尔主编《后理论：重建电影研究》，麦永雄等译，北京：中国社会科学出版社2000年版。
- (14) 杨义《中国叙事学》，北京：商务印书馆2019年版，第357—358页。
- (15) 相关讨论参见白景晟《丢掉戏剧的拐杖》，张骏祥《用电影表现手段完成的文学》，郑雪来《电影文学与电影特性问题》，载丁亚平主编《百年中国电影理论文选》，北京：文化艺术出版社2005年版。
- (16) (18) 姚晓濛《对一种新的电影形态的思考——试论电影意象美学》，《当代电影》1986年第6期。
- (17) 同(3)，第149页。
- (19) 田川流《试论中国当代电影的意象追求——对一种叙事语言的阐释》，《当代电影》1992年第5期。
- (20) 罗艺军《第五代与电影意象造型》，《当代电影》2005年第3期。
- (21) 潘秀通、潘源《中国“意象说”与当代影视美学——中西影视文化理论的对话与对接》，载《当代电影理论新走向》，北京：文化艺术出版社2005年版。
- (22) 孙鹏《“意象”作为中国自主电影理论的可能》，《电影文学》2011年第8期。
- (23) 潘源《中国电影意象美学的历史脉络——中国电影学派理论民族化建构探析》，《艺术学研究》2019年第2期；潘源《电影符号学与电影意象论比较研究——探寻中国电影理论建构的基石》，《艺术评论》2019年第10期。
- (24) 游飞《电影的形象与意象》，《现代传播》2010年第6期。
- (25) 李少白主编《中国电影史》，北京：高等教育出版社2006年版，第22页。