

“诗意图”视角下的中国与欧洲电影美学对话 *

The Dialogue of Cinematic Aesthetics between China and Europe from the Angle of “Poetry”

文 石敦敏 /Text/Shi Dunmin

提要：电影的“诗意图”是涉及电影形式与表意的重要美学命题。“诗”作为最高的审美形态，为世界电影的发展提供了重要美学借鉴。电影艺术的表意系统本质上就是“观物取象，立象尽意”的过程，有意味的电影审美意象世界是电影诗意图生成的介质与基础。“诗意图”作为电影的重要美学追求，体现着电影艺术对“真”的追寻，它既是对自我有限性的超越，也是对存在本然与人生自由境界的回归。同时，电影诗意图不纯粹是电影文本单向度的达意，还包括受众与电影文本的双向交流所生成的审美意蕴。电影在观者对意象之“意”的不断追寻中，实现对世界之“道”的诗意图阐发。

关键词：电影诗意图 电影美学 诗电影 美学对话

黑格尔曾说：“诗比任何其他艺术的创作方式都要更涉及艺术的普遍原则，因此，对艺术的科学的研究似应从诗开始。”⁽¹⁾在这里，黑格尔将诗视作最高的审美形态，体现出其超越所有艺术形式所共有的审美特质。诗作为一种审视艺术、把握世界的方式，为世界电影的发展提供了重要美学借鉴。特别是在以好莱坞为代表的戏剧化类型电影之外，为电影的影像建构、抒情表意与美学追求开拓了新的方向。

在百年电影史的长河中，欧洲电影一直将诗意图作为其重要的美学追求，有过诸多对电影诗意图的探索与理论总结，如法国先锋派诗电影、诗意图现实主义、意大利新现实主义、苏联诗电影等。对诗的探索，某种程度上使得欧洲电影在美学上取得了非凡的成就。相较于欧洲，中国在悠久的诗学传统影响下，也有对电影诗意图审美形态的探索与表达，但一直没有形成相对体系化的、成熟的电影诗意图美学观念。本文从电影“诗意图”的生成、美学追求与审美效应出发，以期在电影美学的互鉴中，重新审视电影的本体特征与审美追求。

一、电影诗意图的审美意象

“诗歌创作是诗人运用语言策略使表现对象生成为审美意象的精神生产过程。”⁽²⁾“诗意图”则是审美意

象于人们心灵所引发的精神体验与感受，是审美意象世界所营造的一种美感活动的领域。情景交融的审美意象是“诗意图”生成的基础。中国传统美学认为，“审美活动就是要在物理世界之外构建一个情景交融的意象世界”。⁽³⁾朱光潜先生也曾在《论美》和《论文学》中提出：“美感的世界纯粹是意象世界”以及“凡是文艺都是根据现实世界而铸成另一超现实的意象世界，所以它一方面是现实人生的返照，一方面也是现实人生的超脱”。

“诗意图”的审美体验是一种只可意会而不可言传的情境与状态。它不仅是创作者心境的外化，也是受众与文本之间的双向交流所产生的意蕴。“艺术家以心灵映射万象，代山川而立言，他所表现的是主观的生命情调与客观的自然景像交融互渗，成就一个鸢飞鱼跃，活泼玲珑，渊然而深的灵境。”⁽⁴⁾这个“灵境”就是“审美意象”。“在这个灵境中，人们乃能了解和体验人生的意味、情趣与价值。”⁽⁵⁾因此，审美意象是“有意味的形式”，是创作者“立象以尽意”的中介。

意象作为诗歌美学的一个核心概念，在中西方的诗歌发展历程中都产生了深远的影响。“中国传统美学给予‘意象’的一般规定，是‘情景交融’。”⁽⁶⁾只有“情”与“景”的统一，即“情不虚情，情皆可景，景

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)的阶段性成果。

非滞景，景总含情”，⁽⁷⁾才能生成意象。中国传统美学所认为的意象世界，是天人合一的世界。“而西方语境里的意象，则更接近想象与形象，强调的是对自我揭示出感知经验以及由此‘引起心中的重视和回忆’。”⁽⁸⁾总的来说，中西方对于意象的认知都是“意”与“象”主客观的统一，是人的内心世界与外在世界交融契合的产物。

王昌龄在《诗格》中所说的“搜求于象，心入于境，神会于物，因心都得”，很好地表达了审美意象的生成过程以及诗意的审美体验。在世界电影美学发展的历程中，这种诗意审美形态也为电影的表意提供了重要借鉴。电影艺术的表意系统本质上就是“观物取象，立象尽意”，用电影的手法达到“象”与“意”的交融契合，最终生成审美意象的过程。电影审美意象引发的人的精神体验与美的感受，就生成了电影的诗意。帕索里尼在《诗的电影》中提出“电影的语言基本上是一种诗的语言，”⁽⁹⁾其从电影影像的直观性、多义性与创造性等方面，指出了电影的诗性本质。在电影实践中，这种诗化的电影语言探索，则围绕如何构建一个充满意蕴与情趣的电影审美意象世界，以及如何通过有限的“象”来揭示无限的“意”而展开。

以法国、意大利为代表的欧洲电影，在对电影影像语言的探索之初，就获得了诗的形式的启迪。20世纪20年代的先锋派电影运动首先将目光投向了电影作为新兴视觉艺术的形式之美，从电影意象之“象”的视角展开对电影艺术观念的探索。先锋派主张反传统的叙事结构，强调电影的纯视觉性，以此扩大和挖掘电影表意的可能性，成为诗电影的启蒙。如抽象电影从形式本身对影像价值的探索、超现实主义电影中以夸张变形现实之“象”的方式对无意识或潜意识的呈现、表现主义电影对内心世界视觉化的表现等。先锋派的代表人物德吕克特别提出“上镜头性”的观点，“在他看来，追求上镜头性，就是要利用照相术来达到揭示事物内在精神和诗意的目的；他所强调的上镜头性，就是那种能透过事物的照相外观而显示其内在神韵和诗意的电影美学特性”。⁽¹⁰⁾先锋派电影重视意象之“象”，强调影像作为“有意味的形式”在电影艺术中的主体地位，对电影艺术观念的发展产生了重要影响。

20世纪30年代以后，在继承了印象派和先锋派电影对形式创新的基础上，法国诗意图现实主义电影又将

目光投向了生活本身的丰富性，开启了电影对现实本身的诗化表达。之后，意大利新现实主义电影不再局限于叙述故事的表现方法，试图直接通过影像再现生活的原貌，将现实生活本身作为电影的意象，从而树立起一种“反戏剧”的电影美学样式。“二战”之后，新浪潮电影运动不仅通过纪实美学理念进一步丰富了电影审美意象的内涵，还通过“作者论”的提出，强调了电影审美意象所包含的主观生命情调，在对人性的挖掘、意识活动的表达等方面进一步推进了电影诗意的美学表达。

苏联对于诗电影的探索，也是从电影影像作为“有意味的形式”起步。但与法国、意大利不同的是，苏联受到社会的革命气氛和思想的巨大影响，其电影在艺术语言方面的成就，与其广阔的社会和思想内容紧密联系在一起。以爱森斯坦、杜甫仁科等为代表的苏联蒙太奇学派，首先开始了电影对诗的探索。他们充分发挥了电影语言的隐喻性，并将一种诗的结构与电影蒙太奇结合在一起，力求表现革命时代人的英雄主义、高尚品格与崇高精神。通过“洪流”“巨浪”“波涛”“暴风雨”等意象，表现了革命的激情。例如《战舰波将金号》中通过“浪潮”的意象与节奏，隐喻了“革命的浪潮”与“时代的气魄”，使形象的语言与影片的主题达到了高度的一致。这种对诗歌艺术的借鉴，成就了苏联电影独特的美学风格。

“二战”之后，苏联电影人也很好地延续了电影诗意的美学传统，进一步将电影诗性本质的探索贯彻在他们的电影实践当中。但以安德烈·塔尔科夫斯基为代表的导演，对于电影诗性的理解却不同于以爱森斯坦和杜甫仁科为代表的“蒙太奇派”，他们反对蒙太奇语言对创作者匠心的强调与对观者情绪的控制，主张“自然主义”的、能够触发人内心感受的电影美学观念，更加注重电影审美意象的多义性。

以法国和苏联为代表的欧洲电影对诗意的探索其实是殊途同归，都是对电影影像本体的思考与强调。回顾中国电影史的发展，对诗的形式的借鉴与追求也成为推动中国电影美学发展的重要动力。20世纪30年代以后，对电影本体的反思使得中国电影开始尝试摆脱戏剧性的束缚，以情感代替情节，朝着诗化的方向探索。以《小城之春》《一江春水向东流》等为代表的影片，充分将中国古典美学精神与诗意的传统融贯在

其电影意象的建构中，在巨大的社会变迁之“象”与深刻的民族文化心理之“意”间找到了平衡，使其不仅以独具特色的民族风格屹立于世界电影之林，而且以其丰厚的精神深度和文化内涵影响着后来者的创作。60年代在《红色娘子军》《舞台姐妹》等影片中，谢晋导演不是通过对“真实”的追求，而是通过一种浪漫主义色彩的“革命激情”的抒发，来凸显现实主义的力量。作者用主观情绪代替历史发展的逻辑，使观者在一种人道主义的关怀中实现心理认同。正是这种诗化的修辞策略，使得谢晋的作品将电影的艺术表达、意识形态诉求与观众审美心理很好地结合在一起。

改革开放以来，西方电影观念的引入与中国自身电影创作技巧与艺术形式的匮乏，使得中国电影观念进一步从意象之“象”的角度，拓展了电影语言的表达。1979年开始的关于电影语言现代化的讨论，试图从电影自身的美学特征和表现手段等方面界定电影的本质，极大地提高了中国电影的精神内涵与艺术水准。第四代导演在“电影化”思想启蒙的影响下，更注重“以‘情绪’而不是以‘事件’或‘理念’来结构影片”，⁽¹¹⁾从而推动了中国电影的诗意表达。第五代导演更极致地体现了电影之“象”对于诗意的传达，充分发挥出审美意象的隐喻象征作用，将强烈的造型元素、影像风格与历史文化批判结合在一起。正是这种对电影本体的再发现及其在新的审美意义上的重建，标志着一种“新电影”的崛起，使中国电影受到世界瞩目。此后，在以娄烨为代表的第六代导演、以毕赣为代表的新生代导演的创作中也体现着这种电影诗意的传承与追求。

二、电影诗意的审美追求

诗意的审美追求，以感性的、审美的方式观照生命与存在，从而所引发美的意境与精神的超越。诗意的审美追求是美与真的统一。中国传统美学认为，意象世界是通过人的内心映射出来的世界，是对“物”的实体性的超越，同样也是一个真实的世界。在中国美学看来，意象世界不仅是物理的世界，而是人与自然界融合的、天人合一的世界。王夫之认为，意象世界是“显现真实”，即在意象世界中，世界如它本来存在的样子呈现出来。司空图在《二十四诗品》中说的“妙造自然”与荆浩在《笔法记》中说的“搜妙创真”都是

如此，指通过人的艺术创造，真实的本然状态得到显现。同时，这个世界存在的本来面貌也是充满生机的，是与人类的生存与命运紧密关联的，因而是超越了主客二分的、充满了情趣的世界。诗意的审美追求，一方面是对自我有限性的超越，另一方面也是对存在本然状态的复归。“心目之所及，文情赴之，貌其本荣，如所存而显之，即以华奕照耀，动人无际矣。”⁽¹²⁾也正是由于意象世界对于“真”的呈现，使其引发的诗意体验在审美层面具有了至高性，成为人类最高的生存理想与审美理想，正如荷尔德林所谓“诗意的栖居”。

在世界电影的发展历程中，虽然屡屡受到意识形态、市场产业等因素的牵绊，但电影艺术始终不忘对人类精神家园的建构，保持着一种对人生理想和审美情怀的追求，即一种诗意的追求。

20世纪30年代以后，法国经济的萧条使得人们不得不直面生活的现实，却又渴望从现实生活中获得超越。于是，法国诗意现实主义电影既根植于现实主义的传统，又强调一种由自由的心理诉求出发的抒情性，开启了电影对现实本身的诗化表达。之后，巴赞提出纪实美学观念，认为真正的现实主义艺术并不是对现实单纯的机械复制，而只是呈现世界本然状态的路径。巴赞的理论对现实主义真实本质的理解与意象世界是“显现真实”的观点有异曲同工之妙，体现出其美学观念的诗意追求。“二战”之后，意大利新现实主义电影运动，利用电影影像的诗性特质对现实情境的营造，把电影意象世界对于“真”的诗意追求向前推进了一大步。以德·西卡、柴伐蒂尼和维斯康蒂为代表的电影人倡导“把摄影机扛到大街上去”，提出“打破情节限制论”，呼吁消除艺术与生活的差距，旨在追求生活的真实。例如，在《偷自行车的人》中，导演通过儿子目睹父亲偷自行车的一幕，为我们营造了一个极其真实的情境，让观者在影片“象”与“意”的合一中，体味审美意象所生发出的痛苦意味。于是，在观者与电影文本的双向交流中，就产生了诗意的空间。长镜头与场面调度的结合使观众可以更创造性地理解人物和世界的关系，使电影保存了生活的多义性，从而更趋近诗意对于“真”的审美追求。

在存在主义思潮的影响下，法国新浪潮电影强调对人的重视，特别是对人性的挖掘与意识活动的研究等，树立了电影人文主义与人道主义的理念，提出电

影所具有的崇高使命，即揭示人性的真谛，从而使新浪潮电影具有了长久的艺术价值与文化影响力。在苏联的新浪潮电影中，塔尔科夫斯基敏锐地发现了电影这种通过影像引发对生命本体的体悟以及超越现实物象而进入人的精神世界的“雕刻时光”的潜能。以一种对生命本真与存在本然的追求，实现了对诗电影的另类表达，因而成为了一个诗电影的美学高峰。塔尔科夫斯基的电影诗学在某种程度上体现出与东方哲学思想的契合，其电影审美意象世界的建构超越了西方的主客二分，而更加体现出一种整体意识，将电影审美意象世界看作是有生命的、天人合一的存在，体现出对生命本身的妙悟。电影从意象到结构，都体现出一种诗性本质，一种对理想与精神世界自由的向往与复归。在苏联之前的史诗电影中，往往缺乏塔尔科夫斯基这种超然的诗意图质。

“五四”运动后，“人的觉醒”给中国电影带来了诗意图的审美情怀。20世纪三四十年代，以孙瑜、吴永刚、费穆、蔡楚生等为代表的电影人在对中国电影内在精神、本体特征以及民族性的反思中，将中国电影从工具论的束缚中解放出来，建立了中国电影的诗意图审美形态。其电影意象的建构，在直面社会生活真实性的同时，也包含了人对于现实生活的超越性精神，在现实之“象”中，赋予了深刻的人文思考与人文关怀。这一批电影人，以其在影像中传达的精神体验与文化特质，树立了一种中国电影的诗意图美学传统。80年代，重建精神家园的迫切需求与对人的重视，使得导演的内心体验与个人情绪得到空前强化与彰显。第四代导演突破“电影为政治服务”的单一维度，在对诗意图历史和人性光辉的观照中，彰显出电影的诗意图美学特质与人文关怀。新时期以来，面对产业化进程的加速，中国电影美学的发展似乎淹没在类型电影的洪流之中。但值得注意的是，当下中国电影的创作又呈现出一些诗意图的回归。例如，以毕赣为代表的新生代导演，将个体经验与日常生活进行诗意图化呈现，某种程度上也是对个体精神世界探索的延续。

三、电影诗意图的审美效应

严格来说，诗意图的审美效应属于接受美学的范畴。海德格尔说“诗意图存在于人与世界相遇的刹那”。因此，诗意图与人的主观情感是分不开的，它不仅是创作者心

境的外化，也是在受众与审美意象的双向交流中所引发的美的感受与超越的精神体验。宗白华先生在他的著作中一再强调“一切美的光是来自心灵的源泉；没有心灵的映射，是无所谓美的”。⁽¹³⁾同时，“诗意图”是一种只可意会而不可言传的情境与状态，是审美意象世界所营造的一种美感活动的领域。诗歌中对意义的传达不是明示的、直接的，而是暗示的、意会的。当诗人把所要传达之意暗藏于意象之中，诗意图的生成就完成了一半。而另一半，则需要受众充分地调动直觉、想象、思考等，对审美意象进行体悟。诗意图的生成不仅在于意象本身的韵味，还在于受众对意义的不断体悟与追寻中所生成的诗意图空间。朱光潜先生在《诗论》中强调，“诗的境界是情景的契合。宇宙中事事物物常在变动生展中，无绝对相同的情趣，亦无绝对相同的景象。情景相生，所以诗的境界是由创造来的，生生不息的”。⁽¹⁴⁾因此，诗意图的审美体验是含混的、多义的、丰富的、无限的。

电影诗意图的审美效应与诗歌有很多相似之处。电影是通过创造审美意象进而与受众与电影意象的双向交流中获得美感的生成。电影为我们的文化艺术领域开辟了一个新的天地，使得人们纯粹通过视听来体验事件、场景、性格、情感、情绪，乃至思想。其实在语言之前，人就已经习得如何通过表情、肢体动作等来传递信息。在电影的审美意象世界里，物象、声象、事象得到了统一，它诉诸人的视听感官，进而把一个完整、充满意蕴、富有情趣的感性世界展现给观众。

电影诗意图的追求是对自我有限性的超越与对存在本然状态的复归，是一种“道”的表达。但是，电影所要传达的“道”，却是难以用具体的艺术形象描绘的，这是一种“象外之意”“味外之旨”。就像刘熙载所说“文所不能言之意，诗或能言之”。因此，诗意图的生成必须要以意象之“象”为基础，“超以象外，得其环中”，是虚实相生的。因此，要引发诗意图，审美意象就要充分发挥暗示性和诱发性，最大程度地激发观者的想象，最终得以进入审美意象的虚灵世界。在电影的理论与实践中，接受美学提出的“期待视野”“审美距离”“召唤结构”等核心理论都对电影的诗意图营造产生影响。

不同于以好莱坞为代表的类型电影，诗意图电影或者诗电影并不通过蒙太奇以及戏剧化的叙事来达意，而是注重挖掘人物的内心世界、表现生活的本真，是

主张通过受众对多义性的电影审美意象的体悟来获得意义的传达。创作者含蓄地将所要传达之意隐藏在审美意象之中，从而制造了审美距离。先锋派的诗电影对电影意象的“陌生化”做了很好的尝试，其以形式的创新不断颠覆人们对于现实的认知，使观者在新鲜的视觉体验中获得诗意的美感。而中国的古典诗论认为，意象是情与景的高度和谐统一，这样才能达到物我两忘的境界。司空图认为，审美意象的生成要“近而不浮，远而不尽，然后可以言韵外之致”。正如费穆在其创作阐释中提到，“要抓住观众，必须使观众与剧中人的环境同化”。⁽¹⁵⁾在《小城之春》中，导演用破败的墙与园的意象，引发了历史悲怆的诗意之感。塔尔科夫斯基电影的审美意象世界也有异曲同工之妙，他认为电影的意象对于生命的呈现，才是电影真正的诗意本质。因此，在《伊万的童年》《镜子》《乡愁》等作品中，我们看到的是自然的影像与心理的影像的高度统一契合，不仅是世界本然的直接显现，也是人的内心世界的直接显现，饱含着塔尔科夫斯基对国家、人生、故土的热爱与眷恋。

电影艺术的精妙之处就在于，其在纷繁的现实生活与艺术化的再造世界之间占据了一个独特的位置，实现了电影制作者的个人视界与媒介客观属性的完美平衡。同时，电影通过审美意象的建构，言不可言说之意，在观者对意象之“意”的不断追寻中拉开审美距离，实现对世界之“道”的诗意阐发，形成开放的、

诗意的召唤结构。

结语

电影艺术的表意系统本质上就是“观物取象，立象尽意”的过程，是通过电影艺术手法构建电影意象世界，从而使观者获得美感的体验与对现实生活的超越。诗歌艺术的形式与表意系统，特别是审美意象的建构，为电影语言的探索提供了借鉴。电影的诗意追求不仅是创作者以自由的心灵观照世界，生成情景交融的、充满意蕴与情趣的电影审美意象世界的过程，同时也是观者在对电影审美意象世界的共鸣中生成的超越与复归的精神体验。电影诗意的美学追求以其超越性精神推动着世界电影艺术观念的革新。在戏剧化类型电影之外，为电影的艺术追求提供前行的动力。

21世纪以来，世界电影产业化进程的加速与技术媒介的革新在给电影带来规模化、多样化发展可能性的同时，也带来了美学的桎梏，使得对电影美学困境的反思与电影文化的建构重新回到电影理论的视野。“抓住‘不忘本来、吸收外来、面向未来’三个关键，建构中国特色电影理论，是中国由电影大国迈向电影强国的必由之路。”⁽¹⁶⁾中国悠久灿烂的诗学传统，是中国电影取之不尽的文化资源。在中西对话的视野下探讨电影的诗意问题，可为中国电影影像语言的探索、美学观念的创新、电影理论话语的建构提供借鉴。

(1) [德]黑格尔《美学》(第三卷下册)，朱光潜译，北京：商务印书馆1979年版，第14页。

(2) 王昌忠《“诗意”之探》，《文艺评论》2013年第12期。

(3) (6) 叶朗《美学原理》，北京：北京大学出版2009版，第55页。

(4) 宗白华《中国艺术意境之诞生》，北京：大学出版社1987版，第151页。

(5) 同(3)，第58页。

(7) 王夫之《古诗评选》(卷五)，上海：上海古籍出版社2011年版，第205页。

(8) 金丹元、张咏絮《从“意象”及其艺术形态的演绎看传统艺术论的现代性转化——兼涉中西“意象”论之比较》，《艺术百家》2016年第5期。

(9) 李恒基、杨远婴《外国电影理论文选》，北京：生活·读书·新知三联书店2006年版，第94页。

(10) 胡星亮《西方电影理论史纲》，北京：中华书局2005年版，第60页。

(11) 李道新《中国电影文化史》，北京：北京大学出版社2005年版，第413页。

(12) 同(7)，第218页。

(13) 同(4)，第15页。

(14) 朱光潜《诗论》，上海：华东师范大学出版社2018版，第50页。

(15) 费穆《略谈“空气”》，《时代电影》1934年第6期。

(16) 张宗伟《建构中国特色电影理论的三个关键》，《当代电影》2017年第8期。